

La escritura del límite

Mabel Moraña

Iberoamericana · Vervuert · 2010

ÍNDICE

Aclaraciones y agradecimientos	9
Introducción: <i>La escritura del límite</i>	11
Buscando al Inca desde nuevos debates	27
Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca	51
Mariátegui en los nuevos debates. Emancipación, (in)dependencia y «colonialismo supérstite» en América Latina	93
Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada	143
Ideología de la transculturación	159
Violencia en el deshielo: imaginarios latinoamericanos postnacionales después de la Guerra Fría	169
Violencia, sublimidad y deseo en <i>Los ejércitos</i> , de Evelio Rosero ...	185
Repetición, <i>diferencia</i> y ruína en Pedro Lemebel	203
«A río revuelto, ganancia de pescadores». América Latina y el <i>déjà vu</i> de la literatura mundial	221
El disciplinamiento de los estudios culturales	239
El multiculturalismo y el tráfico de la diferencia	253
Bibliografía	277

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, Madrid 2010
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2010
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

[SBN 978-84-8489-543-5 (Iberoamericana)
[SBN 978-3-86527-583-7 (Vervuert)

Depósito Legal: SE-5028-2010

Cubierta: Carlos Zamora
imagen de cubierta: *The Weight of Things*, detalle de instalación, 2008-2009,
Rosalía Bermúdez
Impreso en España por Publidisa
The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

BARROCO/NEOBARROCO/ULTRABARROCO.
DE LA COLONIZACIÓN DE LOS IMAGINARIOS
A LA ERA POSTAURÁTICA: LA DISRUPCIÓN BARROCA

Inundación será la de mi canto.

Francisco de Quevedo

Las alegorías son en el reino del pensamiento lo
que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el
culto barroco a las ruinas.

Walter Benjamin

Estoy vestido de barroquismo.

Jacques Lacan

Me parece que el laboratorio del futuro está en
América Latina, y que es ahí donde se debe tratar
de pensar y experimentar.

Félix Guattari

ACCIDENTALISMO, DIFERENCIA Y EL MITO DEL ORIGEN

Como es sabido, los intentos por explicar etimológicamente el término *barroco* han coincidido en derivar su significado de una doble vertiente: la que recupera en la palabra *barroco* el nombre asignado a una de las formas de la argumentación —el silogismo barroco como «el prototipo de raciocinio escolástico formalista y absurdo» (Corominas 1987: 88)—, y la vertiente que, con el mismo término, remite a una deformidad, a un deseo inacabado. Como introducción alegorizante para una caracterización del Barroco americano, podríamos condensar esta dualidad en la siguiente imagen, siempre evocada: una partícula extraña al cuerpo del molusco se inserta en su sustancia corporal, y va siendo rodeada lentamente por capas de nácar que van dando lugar al nacimiento de una

perla. Sin embargo, si en el proceso de su conformación esa joya emergente choca contra irregularidades en las paredes musculares de la ostra, su pulsión de circularidad se trastorna.¹ Imperfecta, patológica, esa perla deforme evoca una esfericidad nunca lograda: su cuerpo levemente monstruoso se afirma así en la nostalgia de la totalidad y de la perfección.² La perla barroca –*barrueca*– es un ser melancólico, transubstanciado, impuro, saturado de materia, excedido. Es hibridez y palimpsesto, una deformación nacida de la transgresión de sus límites, que resulta de la defensa ejercida por el cuerpo que recibe el desafío de la heterogeneidad. Producto de juegos de absorción y resistencia, la perla barroca combina, en su proceso, la norma y su excepción. Es el producto apropiado –desterritorializado– por la cultura, que la arranca de su medio natural y la transforma en mercancía suntuaria que pasa a integrar, en su doble carácter real y simbólico, los imaginarios y los espacios de intercambio social de las elites.

Tanto la acepción silogística como la que remite a la perla imperfecta incluyen el detonador ineludible de la problematicidad y el conflicto: la racionalidad contundente y, sin embargo, no totalmente alcanzada, vanamente hiperbólica; la lógica de una existencia formal que evoca justamente aquello que «de falta», que se abisma en sus límites, que explora sus fronteras.

¹ En su introducción a *Ultra Baroque*, Elizabeth Armstrong recupera algunos de los rasgos etimológicos aquí aludidos, y la imagen tradicionalmente citada de la formación de la perla, para afirmar el carácter emblemático del Barroco en tanto dispositivo que describe la disparidad americana y sus procesos de mestizaje y transculturación: «Dada la resistencia del barroco a fijar categorías de interpretación, la perla imperfecta puede ser un emblema, si no un paradigma, para designar la diferencia y, por extensión, la hibridez que se resiste al orden y la clasificación» (2000: 2).

² Las definiciones que retoman la idea de lo barroco como patología de la forma dan evidencia, sobre todo, del lugar enunciativo y de la posicionalidad epistemológica desde los que se evalúa la estética barroca. Bolívar Echeverría ha indicado, en su definición del *ethos* barroco, que «en efecto, sólo desde la perspectiva formal clásica lo barroco puede aparecer como una de-formación; sólo en comparación con la forma realista puede resultar insuficiente y sólo respecto del creacionismo formal romántico puede ser visto como conservador», agregando: «Se trata, así, por debajo de esos tres conjuntos de calificativos que ha recibido el arte postrenacentista, de tres definiciones que dicen más acerca del lugar teórico desde el que se lo define que acerca de lo barroco, lo manierista, etcétera, tomados en sí mismos. Son definiciones que sólo indirectamente nos permiten ver en qué puede consistir lo barroco» (1994: 23; énfasis mío).

Me interesa rescatar, desde esta digresión etimológica inicial, lo que podríamos llamar la lógica de la interrupción barroca, es decir, su operatividad epistemológica con respecto a los discursos que acompañaron la entrada de América Latina a las sucesivas instancias de una modernidad globalizada. Esto implica, en primer lugar, hacerse cargo de la paradoja constitutiva de la estética barroca: la que la señala como uno de los principales dispositivos transculturadores del colonialismo español en América, y al mismo tiempo reconoce en ella uno de los ejes fundacionales en el proceso de construcción de identidades culturales diferenciadas en territorios de ultramar. Poder y resistencia, identidad y diferencia, saturación racionalista y extravagancia sensorial se articulan así, desde el comienzo, en el registro sobrecodificado de la estética barroca, impuesta en territorios americanos como instrumento de dominación y colonización de los imaginarios coloniales. En segundo lugar, mi indagación supone el relevamiento de las transformaciones ideológicas, históricas y culturales del paradigma barroco, que se prolonga a través de continuidades y rupturas desde los enclaves humanísticos del período virreinal hasta la que podríamos llamar la era posaurática –postmoderna, postcolonial– que correspondería al asentamiento del Ultrabarroco.³

En este sentido, deseo proponer la lectura del barroco como reproductibilidad alegorizante de las luchas de poder que son inherentes al proceso de inserción del mundo americano en el contexto del occidentalismo. En otra parte me he referido a los procesos de apropiación del código barroco en las colonias y a su funcionalidad con respecto a los procesos de emergencia de la conciencia criolla.⁴ En ese análisis me detenía principalmente en la manera en que el Barroco, que es introducido en América con el sentido propagandístico, masivo y popular que José Antonio Maravall analizara en su momento para el caso de España, es sin embargo cooptado por la agenda criolla. En efecto, del mismo modo

³ Uso aquí el concepto de «Ultrabarroco» –que trataré más adelante en este trabajo– en su recuperación más actual, para designar prácticas de reapropiación de la estética barroca en el contexto de la postmodernidad, y siguiendo la designación sugerida en el catálogo titulado *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art*, editado por Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor.

⁴ Ver, al respecto, Moraña (1998), particularmente la primera parte, en la que se caracteriza el carácter reivindicativo y contracultural del Barroco de Indias.

en que los materiales de construcción y los climas de América imponen al Barroco arquitectónico líneas, colores y estructuras ajenas a los modelos europeos, los residuos de culturas prehispánicas colonizan los espacios visuales y lingüísticos del Barroco metropolitano con imágenes, vocablos y mensajes que trascienden y refuncionalizan las regulaciones canónicas. El Barroco de Indias implementa entonces, más que la mimesis, la *mímica* de los imaginarios hegemónicos.⁵

La adopción del Barroco no es, así, en América, sólo un momento de apropiación o de reciclamiento de la estética imperial, sino un proceso de canibalización en el que la mercancía simbólica suntuaria del poder dominante se vuelve anomalía barrueca –perla deforme– en su contacto con el cuerpo social que la recibe. Lo anómalo o monstruoso es la marca de una *diferencia* americana que se resiste a la perfección de la esfera, y que incluso rebate la universalidad de su valor estético reivindicando en su lugar la singularidad y la contingencia. El «accidentalismo» americano se opone así al «occidentalismo» modernizador y europeizante, y lo revierte. El genio prodigioso de Sor Juana la convierte en un ser que debe travestirse para sobrevivir: «me obligaron a malear la letra porque decían que parecía letra de hombre», dice en la llamada «Carta de Monterrey» (1986: 17). La joroba de Juan Ruiz de Alarcón visualiza su identidad híbrida, impactada por la desterritorialización. La marca morada que singulariza a Juan de Espinosa Medrano, El Lunarejo, subraya desde el rostro mestizo la anomalía de sus sermones pronunciados en quechua desde el púlpito cuzqueño y el valor disruptivo de sus reclamos sobre el relegamiento del letrado criollo, que acompañan a su brillante lectura de la estética gongorina. Estas marcas simbólicas de la *diferencia* americana –a las que la crítica ha conferido una importancia icónica entendiéndolas como signos de una socialización conflictiva– apuntan a la idea de la comprensión de lo americano como espacio de contactos contaminantes y transformadores, donde las lógicas culturales del dominador adquieren nuevo signo al ser reformuladas desde –y a pesar de– las posiciones de subalternidad y marginalización impuestas por el colo-

⁵ Sobre el establecimiento del concepto «Barroco de Indias» son imprescindibles los estudios de Picón Salas (1982) y Acosta (1985), entre otros. Para perspectivas más actuales sobre el tema, ver Moraña (1994 y 1998). Sobre el concepto de «mímica» en relación con la representación del sujeto colonial, ver Bhabha (1984).

nialismo.⁶ La «deformación» del Barroco americano –su anormalidad, su anamorfismo, su *monstruosidad*– es, así, *mostración* («[en el Barroco] el monstruo es esencialmente una entidad visual: monstruo, “mostrar”, demostrar», dice González Echevarría 1993: 157). El *performance* cultural del Barroco consiste en el despliegue teatralizado de la *diferencia*. El letrado criollo es el protagonista y mediador de esa diferencialidad que deriva de las prácticas del colonialismo y dentro de la artificialidad barroca puede ser visto, él mismo, como un sujeto *anómalo*: «El criollo vive en un mundo de arte en el cual él es el artefacto por excelencia. Ésa es su rareza. Es un tropo encarnado» (ibíd.: 165).

De esta manera, un arte que, como el Barroco, se exporta desde la metrópolis como dispositivo de homogeneización acorde con los planes unificadores de la España imperial –«Un dios, un rey, una lengua»– resulta en su actualización colonial un producto híbrido, replegado sobre la heterogeneidad que busca reducir, desplegado desde los parámetros de la «alta» cultura hacia los horizontes populares de la diferencia y el abigarramiento americanos. Sin el reconocimiento de esta *agencia* a partir de la cual el sujeto colonial apela no ya a la reproducción de los protocolos imperiales sino sobre todo a la producción –proactiva–

⁶ En *Celestrina's Brood*, en los capítulos dedicados a Calderón y a Espinosa Medrano, González Echevarría se refiere al tema de la monstruosidad en el Barroco relacionándolo con el problema de la identidad («la monstruosidad como identidad»), interpretando lo monstruoso como una forma de catacrexis (tropo que permite dar nombre a algo que aún no lo tiene, a partir de una resignación traslaticia). «La monstruosidad aparece en el Barroco como una forma de generalizada catacrexis, que afecta el lenguaje tanto como la imagen del yo y que incluye el sentido de retardo inherente a la literatura latinoamericana» (González Echevarría 1993: 5). La «monstruosidad» barroca se asocia así con la cualidad híbrida propia de la sociedad criolla (de ascendencia peninsular pero de origen y raigambre americanos) y con la coexistencia de atributos contradictorios del letrado colonial, del tipo que señalamos, emblemáticamente, en los casos de Sor Juana, Espinosa Medrano, etc. Como sugiere González Echevarría, la monstruosidad señala el estadio transicional de estas identidades que aparecen dotadas de una cualidad bifronte, desde el punto de vista cultural, genérico, etc. El travestismo simbólico que se asocia a la figura de Sor Juana y que retomará el Neobarroco recuerda el parlamento de Rosaura en *La vida es sueño*, donde ella aparece a los ojos de Segismundo, como señala González Echevarría, como «monstruo de una especie y otra» (como hombre, o como mujer, o como una mezcla de ambos), creando una ambigüedad epistemológica y una saturación del signo lingüístico y visual que son propios de la estética barroca. Sobre la relación entre monstruosidad y colonialismo.

de una performatividad que extrema esos modelos en el proceso de su reconversión, es imposible advertir el sentido contracultural, mímico y reivindicativo que adquieren las apropiaciones del código barroco en las colonias. Consecuentemente, sin el reconocimiento de esa agencia cultural y política, será también imposible evaluar a cabalidad esta instancia fundacional del proceso de formación identitaria, en sí misma y en relación con el desarrollo de la cultura latinoamericana en siglos posteriores.

En sus formulaciones latinoamericanas, la estética barroca parece replantear de múltiples maneras el *mito del origen* y los diálogos que entabla el sujeto americano con las diversas instancias del desarrollo histórico continental. Podemos preguntarnos, en efecto: ¿dónde empieza la conciencia de América? ¿Dónde situar las vertientes que alimentan la máquina de producción de significados que la modernidad pone en marcha para legitimar los legados del colonialismo y domesticar sus resistencias: en las culturas prehispánicas o en el descubrimiento, en la tradición clásica y postrenacentista, en el pensamiento de la Contrarreforma, en la emancipación y surgimiento de las culturas nacionales, o bajo los efectos del pensamiento ilustrado y la modernidad burguesa y liberal? ¿Qué contenidos incorpora y qué contenidos desplaza la subjetividad postcolonial en los procesos de (auto)reconocimiento social? ¿Qué vertientes culturales articula y en qué orden de jerarquización? Pero, sobre todo, ¿cómo hablan en los imaginarios de las distintas modernidades latinoamericanas las voces que no encuentran representación en los discursos del poder? Y en esa simbiosis significativa, ¿cómo juega la condición neocolonial de América Latina en cuanto a la incorporación de imaginarios que remiten a la violencia originaria de la conquista y a la dominación europeísta en escenarios transnacionales? Finalmente, ¿de qué modo y en qué grado hace parte la estética barroca de proyectos emancipatorios a nivel continental? ¿Cómo se articula el modelo barroco a las agendas de género, al pensamiento antiautoritario y redemocratizador, a la reivindicación de los márgenes? ¿Cómo se incorporan las variantes históricas y la circunstancialidad político-cultural en experiencias representacionales en las que, a pesar de la diversidad cultural y la diacronía histórica, el Barroco permanece como un constante foco referencial de la subjetividad postcolonial, como el «principio constructor que rige los comportamientos y objetivos sociales que

en medio de su heterogeneidad muestran una co-pertenencia entre sí, un parentesco difuso pero inconfundible» (Echeverría 1994: 14)?

Para Octavio Paz, el Barroco, estilo transgresor de las formas renacentistas y paradójico por naturaleza, se sitúa en los orígenes de la expresividad americana porque se asimila desde la colonia a la «ansiedad existencial» del criollo. Según Paz, «hubo una profunda correspondencia psicológica y espiritual entre la sensibilidad criolla y el estilo barroco. Era el estilo que necesitaban [los criollos], el único que podía expresar su contradictoria naturaleza» (1990: 26). Para Carlos Fuentes, por su parte, el Barroco es también ineludible, aunque por distintas razones: porque provee la posibilidad de enmascarar el rostro y de expresar identidades ambiguas, atrapadas por la dominación imperial, que a través del Barroco se cobijan en un «arte de la abundancia basado en la necesidad y el deseo; un arte de proliferaciones fundado en la inseguridad, [que va] llenando rápidamente todos los vacíos de nuestra historia personal y social»; «[el] Barroco es un arte de desplazamientos semejante a un espejo en el que constantemente podemos ver nuestra identidad mutante» (1992: 206). El Barroco es la mirada que se observa a sí misma y se descubre *otra*, en el proceso de esa mostración originaria, que revela las primeras instancias de cristalización identitaria.

Ahondando en esta misma dirección genealógica, que ha guiado buena parte de los estudios sobre el Barroco, Carlos Rincón advierte, en algunos casos, el intento por encontrar en esta estética consagrada, raíces que puedan prestigiar y autenticar desarrollos culturales posteriores en América Latina. Así, según algunos (Pedro Henríquez Ureña, Luis Alberto Sánchez) el Barroco sería un antecedente histórico de la narrativa latinoamericana moderna. Las reincidencias del Barroco son leídas, entonces, como recurrencias transhistóricas. En otros casos (José Lezama Lima, Alejo Carpentier), la tradición barroca permite entender la historia cultural de América Latina de un modo más global e integrado, superando los modelos restrictivos de identidad, cultura, o canon literario *nacional* (el Barroco es interpretado, en estas ocasiones, como fenómeno *americano*, o sea en su carácter de modelo transnacionalizado, totalizador, migrante).⁷

⁷ Para Carlos Rincón, ciertas interpretaciones del Barroco, como la de Alejo Carpentier, por ejemplo, buscan justamente establecer una genealogía cultural que permita

Empeñado en establecer las bases que darían lugar a una forma expresiva específicamente latinoamericana, emancipada de los modelos europeos, Alejo Carpentier concibe el Barroco como un estilo que, a su criterio, está ligado a los requerimientos expresivos de la materia misma de *lo americano*, que es objeto de representación. El Barroco constituye, por tanto, un estilo *necesario* que explica y proyecta hacia el futuro la adopción de esas formas de codificación estética, naturalizando una tradición que continúa nutriendo y legitimando las formas literarias contemporáneas. La expansión del fenómeno barroco no se manifiesta, para Carpentier, sólo a nivel geocultural, sino también a nivel temporal, transhistórico:

Barrocos fuimos siempre y barrocos tenemos que seguirlo siendo, por una razón muy sencilla: que para definir, pintar, determinar un mundo nuevo, árboles desconocidos, vegetaciones increíbles, ríos inmensos, siempre se es barroco. Y si toma usted la producción latinoamericana en materia de novela, se encontrará con que todos somos barrocos. El barroquismo en nosotros es una cosa que nos viene del mundo en que vivimos: de las iglesias, de los templos precortesianos, del ambiente, de la vegetación. Barrocos somos y por el barroquismo nos definimos (cit. en Rincón 1977: 176).

De esta manera, en distintos autores, ya sea en una reflexión historicista o de carácter geocultural, el Barroco se refuncionaliza a través de interpretaciones que ligan este modelo estético a diversos estratos: a las cualidades de la naturaleza americana, a la conformación de la cultura burguesa (urbana y liberal), o a las marcas de la identidad continental (híbrida, fragmentada) que aunque resulta muchas veces esencializada por la crítica liberal, forma parte del proceso de (auto)reconocimiento socio-cultural que fue afectado, de la colonia a la modernidad, por la vio-

fijar ciertas raíces histórico-culturales a partir de los cuales se habría desarrollado la narrativa de los años sesenta. Así, por ejemplo, según Rincón, «[e]l recurso a la *Autoritas* del Barroco como mito sirve para unificar la contradictoria y refractaria realidad de la novela actual y marca el camino para la que se ha de escribir en el futuro: crea un estereotipo ennoblecido. Lo que se presenta como un proceso “hermenéutico” de acercamiento al Barroco es una operación para autentificar un mito cultural de origen y legitimar la “originalidad” de esa nueva novelística. Construida sobre la base de ese corpus cultural, “expresaba” y aseguraba una comunidad de conciencia, tradición y lenguaje» (1996: 192).

lencia material y simbólica de la colonización europea y las subsecuentes instancias modernizadoras. El problema es cómo se hace cargo el artista latinoamericano, desde su circunstancialidad periférica y dependiente, de esa violencia fundacional, y cómo se vincula simbólicamente a los vestigios de la primera etapa de colonialidad americana, y a los efectos de las subsiguientes. Y cómo puede entenderse la *retombée* barroca que continúa apelando a la espectacularidad de la sobresaturación estética para configurar la utopía de una emancipación definitiva, desde los espacios materiales y simbólicos que fueron ocupados por el antiguo Imperio.

Las interpretaciones del Barroco y de sus formas más actuales es, entonces, la historia de sus reapropiaciones y redimensionamientos estéticos e ideológicos, a partir de los cuales la cita de Carpentier toma un sentido mucho más programático y complejo del que probablemente animara al escritor cubano en el momento de sus reflexiones. Quizá es justamente esa perpetuación y ese reciclamiento de la forma barroca la pauta de un diálogo persistente de las culturas postcoloniales latinoamericanas ya no sólo con la «modernidad perversa» impuesta desde la conquista, sino también con la modernidad heterogénea, periférica e hibridizada de la América Latina moderna y contemporánea, en sus distintas instancias de desenvolvimiento histórico. Y quizá es justamente desde el residuo de la colonización y desde la posterior realidad de «colonialidad supérstite» de que hablaba Mariátegui que pueden llegar a abarcarse a cabalidad las implicancias del proceso de absorción e implementación del Barroco en América, y de sus sucesivas modulaciones. En este sentido, Bolívar Echeverría indica que el modelo barroco expone, aun en sus formas más actuales, «una dramaticidad originaria» (1994: 25): de ahí su carácter transgresor, su constante vigencia simbólico-ideológica y su funcionalidad dentro de tan diversos contextos culturales. De ahí también —en mi opinión— la necesidad de historizar sus actualizaciones, sin caer en la tentación de relevar la reincidencia barroca como mecánica supervivencia de lo remoto, sino más bien entendiéndola como un *retorno de lo reprimido*, es decir, como el resurgimiento obsesivo de una problemática suprimida, invisibilizada o marginalizada por las narrativas y las prácticas de la modernidad.

Más allá, entonces, de las instancias fundacionales que corresponderían a la primera etapa del proceso occidentalizador, y a partir de las revisiones críticas más actuales sobre los legados del iluminismo y la modernidad,

adquiere nueva vigencia la pregunta acerca de las razones que permitirían explicar la persistencia de la codificación barroca en América, y el sentido cultural e ideológico de este dispositivo cultural que reaparece en contextos e instancias tan diversos del desarrollo cultural de América Latina.

¿HACIA UNA BARROQUIZACIÓN SIN FRONTERAS?

Es obvio que el fenómeno de las reapariciones del Barroco ha rebasado los territorios geoculturales que identificamos como las matrices primarias de esta estética en el mundo hispánico, llegando a configurar lo que, para muchos, constituye un proceso expansivo de «barroquización sin fronteras». En su estudio titulado «La curiosidad barroca», José Lezama Lima reconoce que en el siglo XX, superada ya la apolínea moderación neoclásica que rechaza el exceso decorativista del Barroco europeo como una forma superficial y degenerativa, la estética barroca se reinstala en América en un impulso que abarca, en distintos registros, los imaginarios de la «alta» cultura occidental:

[...] se amplió tanto la extensión de sus dominios, que [el Barroco] abarcaba los ejercicios loyolistas, la pintura de Rembrandt y el Greco, las fiestas de Rubens y el ascetismo de Felipe de Champagne, la fuga bachtiana, un barroco frío y un barroco brillante, la matemática de Leibniz, la ética de Spinoza, y hasta algún crítico excediéndose en la generalización afirmaba que la tierra era clásica y el mar barroco. Vemos que aquí sus dominios llegan al máximo de su arrogancia, ya que los barrocos galerones hispanos recorren un mar teñido por una tinta igualmente barroca (1977: 302).⁸

En un sentido igualmente radical, Adolfo Castañón ve en el Barroco —«palabra cabalística y como de ensalmo y encantamiento»— un síntoma

⁸ Sin embargo, aunque Lezama Lima parece ironizar esa extensión barroca, será justamente esta nota la que guiará su afirmación de que el Barroco «no es un estilo degenerescente [*sic*], sino plenario, que en España y América representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaría, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias» (1988: 229).

estilístico que alcanza manifestaciones muy diversas y aparentemente distantes tanto desde el punto de vista histórico como en cuanto a las modalidades de expresión cultural que esas formas evocan:

[E]n el árbol de Navidad del barroco encontramos suspendidas la Contrarreforma y los sonetos, la poesía metafísica inglesa (inspirada directamente en el sermón hispánico y portugués, según hace ver José Ángel Valente), la poesía desengañada y fría de un Quevedo, pero también la letrilla mordaz y salaz de Góngora y sus imitadores como el brasileño Gregorio de Matos, la pintura flamenca y los artistas del claroscuro, la máquina de guerra jesuita y los claustros, el hedonismo y el masoquismo, la monarquía autoritaria y la semilla de los imperios de papel que hoy llamamos burocracia (1999: 1644-1645).

Serge Gruzinski ha hablado, a su vez, del «planeta barroco», cuyo amplísimo espectro englobaría, en un mismo gesto significativo —ya «salido de madre», fuera de sus fronteras naturales— lo grotesco y lo sublime, la centralidad originaria y sus formulaciones periféricas, los protocolos del Humanismo y las hibridaciones que atraviesan los procesos de transculturación. Gruzinski ubica el fenómeno barroco dentro del amplio marco de las «transculturaciones mundiales» que, para el caso de América, se inician con el «descubrimiento». El nomadismo artístico, ligado a las expansiones imperiales de los siglos XVI y XVII forma parte de los procesos transculturadores que están en los albores de esta temprana etapa de globalización. «Este orden premoderno, que nos ha hecho olvidar el triunfo de los Estados-nación, es el origen del planeta barroco, de sus paradojas y ambigüedades» (Gruzinski 2000b: 116). Lo híbrido y lo mestizo, que se instalan como intervenciones en la modernidad eurocéntrica, crean «la aparición de un lenguaje planetario» (Gruzinski 2000a: 40) que las reapariciones del Barroco reafirman y reformulan a través de las épocas.

En esta misma dirección, la crítica ha persistido en la operación de identificar las líneas de expansión del Barroco que, superando los modelos canónicos, se extienden transgresivamente a través de las más diversas mediaciones, creando una serie interminable de flujos e intercambios interculturales e intermediáticos.⁹ La formulación barroca alcanza

⁹ Al estudiar la genealogía del Barroco americano y sus vinculaciones con la modernidad y la postmodernidad, Rincón se extiende hasta las manifestaciones de un Neoba-

así, en vertientes culturales muy diversas que convergen en el mercado global de la cultura, la proliferación visual de Peter Greenaway y el pasiche compositivo de Cindy Sherman, recorre las ritualidades de la liturgia y los desbordes de la fiesta, avanza a través de la exuberancia representacional que llega a saturar los espacios públicos y se aloja en los vericuetos decorativos que configuran la cotidianeidad urbana y la intimidad burguesa. Como barrocos han sido catalogados los escenarios pesadamente epocales y densos de Luchino Visconti y el lenguaje churrigueresco –el horror al silencio– de Cantinflas, la extravagancia hollywoodense, el realismo mágico, el *kitsch* –que Calinescu reconociera como una de las cinco caras de la modernidad– y la «industria edénica» (Monsiváis) donde tapices y artefactos folclóricos ofrecen al consumidor de «lo popular» la recarga de lo disímil como expresión excedida de lo que en la cultura es, en última instancia, diferencial e incommunicable. Finalmente, en los escenarios de la postmodernidad, la gestualidad barroca se reinserta en la virtualidad del ciberespacio, que satura con la obscenidad de la sobrerrepresentación y la extrema disponibilidad de mensajes, las temporalidades múltiples que la modernidad había ordenado en un transcurso histórico teleológico, lineal y progresivo, y que ahora se desplazan y rearticulan interminablemente en la carnavalización comunicativa.

Mi indagación se aparta, sin embargo, del mero registro de la dispersión epifenoménica de la codificación barroca en la diversidad de las culturas. En una dirección diversa a la que propone este trabajo, estudios como los de Omar Calabrese, por ejemplo, ilustrando las interpretaciones arriba mencionadas, han abundado sobre el amplio campo de evidencias formales y compositivas que permitirían entender el Neobarroco como un «signo de los tiempos». En *L'età neobarocca* (1987) Calabrese alude al Neobarroco como una «estética de la repetición» que caracterizaría el «gusto contemporáneo» ligando objetos y fenómenos que van «desde las ciencias naturales hasta la comunicación de masas, de los productos de arte a los hábitos cotidianos» (1992: xi). El Neobarroco cubriría así un amplio espectro que abarcaría desde la teoría del

roco *virtual* presente en la conformación del «hipermercado global de signos estéticos y culturales» (1996 157).

caos y la de la catástrofe hasta las experiencias del consumo y las elaboraciones filosóficas de nuestro tiempo. Todos los campos del conocimiento y los fenómenos culturales estarían unidos, así, por un *motivo* recurrente que les daría un *aire de familia* apoyado en los rasgos comunes de inestabilidad, polidimensionalidad y cambio (ibíd.: xii). Calabrese llama Neobarroco a esa *forma* sustancial que sustenta, de modo subyacente, la disparidad representacional de la cultura y que funciona como un principio de «organización abstracta de fenómenos, gobernando el sistema interno de sus relaciones» (ibíd.: xiii).¹⁰ El sugerente estudio de Calabrese descarta, de manera radical, la historicidad y contingencia de toda producción cultural, para afincarse en una perspectiva transcultural y transmidiática que aproxima fenómenos y campos de conocimiento asimilables sólo a partir de su comportamiento semiótico y de su contemporaneidad. Es como si el advenimiento de la postmodernidad hubiera resultado en la reaparición espontánea de reactivaciones formales y conceptuales que, por alguna razón nunca explicada, resultan particularmente preferentes y eficaces en la tarea de capturar y representar el espíritu de la época. Calabrese se distancia explícitamente de toda posible historificación del (neo)barroco, indicando que la adopción del término es convencional, una «etiqueta» que permite cualificar el análisis diferenciando los fenómenos analizados de los rasgos que han sido adjudicados, más ampliamente, a la postmodernidad, y a partir de los cuales puede captarse una «actitud» o comportamiento específico de ciertas áreas de la cultura, entendida ésta como totalidad orgánica. Aclara, en este sentido, que «no se trata de que se esté registrando una vuelta al barroco» (ibíd.: xii), sino de una *recurrencia* –una *relapse* o *retombée* en el sentido usado por Sarduy, que Calabrese rescata (ibíd.: 11)–.¹¹ Se

¹⁰ Se adjudica el uso del término «Neobarroco» a Gustavo Guerrero, que lo utiliza en sus estudios sobre la obra de Severo Sarduy (1987).

¹¹ En un acápito en forma de poema al comienzo de *Barroco* (1974), la palabra *retombée* aparece «definida» de la siguiente manera: «*retombée*: causalidad acrónica, isomorfía no contigua o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe» (Sarduy 1999: II, 1196). Sarduy indica luego, en 1987: «Llamé *retombée*, a falta de un término mejor en castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no suceder en el tiempo, sino coexistir; la “consecuencia” incluso, puede preceder a la “causa”; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también una similitud o un parecido

refiere, entonces, más que a un *estilo* o a una forma de *sensibilidad*, a un *comportamiento cultural* que interconecta, en contextos diversos, textualidades heterogéneas y variadas, de la ciencia hasta el arte. La estrategia interpretativa de Calabrese, sólo posible a partir de la suma abstracción y universalización de los que identifica como rasgos inherentes de la estética barroca (que caracteriza como un «espíritu de época»), no se propone problematizar la valencia ideológica de esas operaciones reactualizadoras, que se limita a registrar e interpretar sincrónicamente.

Mi intención aquí es más bien plantear la necesidad de encontrar sentido a la reincidencia barroca, de cara a los procesos que marcaron la occidentalización americana a partir de la primera modernidad, que en el «Nuevo Mundo» se asocia con el proceso de consolidación virreinal y la cristalización de formas de conciencia social *diferenciadas* en el sector criollo. Está claro que el caso del Barroco desafía, en este sentido, las estrategias críticas que asocian determinadas formas de sensibilidad colectiva y simbolización artística con los condicionantes de un momento histórico-político específico. La diseminación del código barroco nos enfrenta, más bien, al desafío de interpretar la reaparición transhistórica de paradigmas representacionales que conectan con matrices culturales e ideológicas fundacionales de la conciencia histórica. En este sentido, la historia del Barroco implica una serie inacabada de *relatos estéticos*, una sucesión siempre renovada de *narrativas simbólicas* y *alegorizantes* que recorren la historia cultural de América Latina con una reincidencia obsesiva. Desde ese repertorio formalizado y al mismo tiempo desbordante de temáticas y recursos formales, estos *relatos* interrogan –interpelan– a las distintas etapas del desarrollo continental a partir de preguntas que apuntan a la relación entre sujeto, poder y representación, acerca de la agencia *posible* que corresponde al sujeto neocolonial en el contexto de los proyectos modernizadores, y acerca de las posibilidades de articulación de espacios utópicos y emancipatorios en los diversos contextos marcados por el conflicto político-social, las fragmentaciones

en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra también tomada en el sentido teatral del término– del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia» (ibíd.: 1370).

de la esfera pública, y las crisis representacionales que esas condiciones traen aparejadas.¹²

A partir de una revisión crítica del estado de la cuestión barroca, este trabajo intenta, pues, proveer algunas bases que permitan entender las proliferantes diseminaciones del código barroco, su ubicuidad estético-ideológica, sus constantes redimensionamientos mediáticos. En efecto, ¿a qué parámetros de evaluación estético-ideológica acudir en el esfuerzo por entender el arte atormentado –la «lepra creadora»– de Aleijadinho o el sincretismo artístico del mulato Juan Correa o del indio Kondorí, citados en general como ejemplos de apropiaciones subalternas de la estética barroca? ¿Cómo dar cuenta, desde los horizontes culturales y teóricos postcoloniales y en el caso específico de América Latina, de las reapariciones de esa estética de origen imperial que toma nuevos bríos en el contexto de la Revolución Cubana, se reafirma en los escenarios de las postdictaduras del Cono Sur, y se reinstala en el escenario fragmentado de la postmodernidad, con todas las variantes formales e ideológicas que quieran anotarse? ¿Qué sentido asignar a las reinscripciones de ese arte particular de la escritura y de la imagen en proyectos tan disímiles como los de Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Luis Rafael Sánchez, Néstor Perlongher, Marossa di Giorgio y Pedro Lemebel? ¿Cómo leer las incontables gravitaciones de la crítica hacia el paradigma barroco, como la que inspira el sugerente –y erróneo– comentario del marxista gramsciano José Carlos Mariátegui sobre Martín Adán, a quien el Amauta califica, con intención claramente elogiosa, de «barroco, culterano, gongorino», alguien que, según el pensador peruano, en su ruta hacia el soneto, se habría encontrado solamente su ruina, el *anti-soneto*, «como Colón en vez de las Indias encontró en su viaje la América» (Mariátegui 1987: 76)?¹³ O ¿cómo interpretar a Osvaldo Lamborg-

¹² Según Rincón, «en la condición paradójica de las sociedades latinoamericanas dentro de la historia de la descolonización y del puesto del Barroco en algunas de sus culturas, el desciframiento de éste y la cuestión de la relación mimesis-alteridad tiende a situarse hoy más bien y a orientarse [*sic*] en el sentido de la nueva crítica cultural transdisciplinaria y su historización de las cuestiones de la identidad» (1996: 190).

¹³ En su prólogo a la antología de Martín Adán titulada *El más hermoso crepúsculo del mundo* Jorge Aguilar Mora recoge esa opinión de Mariátegui y reconoce el carácter estratégico de la misma en el contexto de las tensiones por las que atravesaban las vanguardias, así como el afán del autor de los *7 ensayos de interpretación de la realidad perua-*

hini, peronista y lacaniano, que «embarroca o embarra» (Perlongher 1996: 27) el espacio preservado de las letras argentinas al reterritorializar en él una estética arcaica, remota y disonante? ¿Cómo adentrarse, finalmente, en las estéticas actuales que transfieren a las artes visuales de una postmodernidad globalizada técnicas que exploraran ya artistas americanos desde el siglo XVII, y que ahora se recuperan para canalizar los contenidos, por ejemplo, de una latinidad «anómala», *in-between*, en Estados Unidos, como representación de una postidentidad descentrada, transnacionalizada –fuera de contexto, *fuera de lugar*– que se reterritorializa como simulacro y pastiche en el espacio simbólico y alegorizante del Ultrabarroco?

Obviamente, la heterogeneidad de estos productos culturales requiere un concepto flexible y reactualizado de arte y de cultura. En este sentido, vale la pena recordar que desde los trabajos de Carpentier, la concepción del Barroco como utópica convergencia de lo heteróclito tiene como primer efecto la relativización del centralismo humanístico y europeo, y la reivindicación de América como un núcleo *otro* del mundo occidental, generador de significados e incorporador de la *diferencia*. Un núcleo, entonces, desde el que se emiten formas expresivas que revelan epistemologías alternativas a las dominantes, que han sobrevivido los avatares modernizadores desde la conquista. Un segundo efecto de esta concepción del Barroco como espacio de articulación de lo disímil habría sido la redefinición del concepto de arte y de las nociones de originalidad y trascendencia estética que se le asocian tradicionalmente. Toda producción es, en el Neobarroco, *reproducción*, y todo producto de arte, artefacto. Sarduy reconoció, en su definición de *lo barroco*, que, en el horizonte de esta estética, autor y obra se refuncionalizan. En el proceso de desaturación del arte la *copia* (que ha sido vista como uno

na por exaltar el carácter paródico del «Itinerario de poesía» escrito por Adán y publicado en el número 17 de la revista *Amauta*. Con razón señala Aguilar Mora que el «gesto» de Mariátegui era más una voluntad de intervenir en el «juego» literario del momento que un juicio acertado sobre el conjunto poético de Martín Adán, que entregaba en su «itinerario» un producto no barroco sino modernista y hasta reminiscente del romanticismo, y que habría que esperar hasta la publicación de «Romance del verano inculto» para ver un despliegue real del gongorismo poético en Adán. Es significativo, sin embargo, que Mariátegui apelara a esta caracterización para exaltar el valor de la obra el autor de *La casa de cartón* y promoverlo desde las páginas de su prestigiosa revista.

de los procedimientos característicos de la formación de imaginarios neocoloniales) no es inferior al original sino que se sitúa en un espacio epistemológico propio y autosustentado.¹⁴ El (Neo)barroco no es, en ese sentido, un arte *creativo*, sino un *arte de la cita*. Reciclamiento, pastiche, fragmentariedad y simulacro intervienen en el territorio de la memoria histórica y cultural, y lo reactivan en combinatorias a la vez evocativas y paródicas. El Neobarroco impulsa, así, la expansión del concepto de arte, hasta hacerlo abarcar desde las texturas y monumentos de la naturaleza hasta las esculturas móviles de Alexander Calder y los *ready-made* de Marcel Duchamp, como advirtiera Carlos Rincón en sus estudios de la genealogía de lo real maravilloso. El arte prehispánico y el orientalismo, la artesanía popular y la «alta» cultura burguesa, los elementos ecológicos y los legados de las culturas «étnicas», no se organizan en el Neobarroco a partir de la *estética del choque* propia del surrealismo, sino a través de procesos de articulación que exploran las condiciones de posibilidad para una reivindicación de lo disímil, donde los elementos se interrelacionen en productiva e inédita simultaneidad. Esta nueva función del producto estético que advierte sagazmente la «sensibilidad dialéctica» de Carpentier (Rincón 1977: 128) permite vislumbrar, desde otra perspectiva, las relaciones entre cultura dominante y cultura dominada o, si se quiere, con terminología más actual, entre hegemonía y subalternidad, y comprender la producción y recepción del arte como un tenso proceso de redescubrimiento y reapropiación de los imaginarios que coexisten conflictivamente en la modernidad heterogénea de América Latina.

MODERNIDAD, NEGATIVIDAD Y LA «MÁQUINA DE SUBJETIVACIÓN» BARROCA

Frente al desafío que presenta la reincidencia barroca –entendida ésta ya como persistencia representacional ya como recurrencia interpretativa– se ha propuesto con frecuencia la idea del desgaste semántico del término *barroco*, reservando para éste los contenidos «puros» apegados a la historicidad postrenacentista, y reduciendo sus transformaciones

¹⁴ Ver, al respecto, como ejemplo de estos debates, Schwarz (1992).

posteriores a la categoría de un recurso estético arcaizante, lúdico y banal. En otros casos, el Barroco se asocia con las ideas de amaneramiento decadente, agotamiento expresivo y crisis representacional. Jorge Luis Borges, por ejemplo, indica: «Yo diría que el barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades, y que linda con su propia caricatura [...] yo diría que barroca es la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios» (1954: 9). El Barroco –o mejor, aquí, el barroquismo– es la expresión del límite: una expresividad situada frente al abismo de la irrepresentabilidad, un lenguaje que mira hacia el silencio.

En todo caso, es obvio que la expansión histórico-cultural del Barroco y su capacidad de reformulación estético-ideológica han constituido, a lo largo de los siglos, un fenómeno que ha puesto a prueba –y, a veces, superado– las estrategias interpretativas tradicionales, que exploran las correspondencias –puntuales o mediadas– entre determinados períodos históricos y sus formas estéticas. Es justamente ese rebasamiento el que ha hecho a la crítica gravitar de manera hacia los imaginarios imperiales del siglo XVII, sugiriendo que las nuevas versiones de esa estética sólo pueden entenderse como vaciamiento del significado histórico de los modelos originales. El Neobarroco constituiría así un gesto anacrónico, manierista y paródico, traumáticamente fijado en el origen transcultural de sociedades dominadas por los imaginarios europeos.

A mi juicio, las reincidencias del Barroco requerirían más bien un análisis que sin deshistorificar los procesos de producción simbólica ni sacrificar sus grados y formas de materialidad socio-cultural, permita comprender el diálogo que entabla la estética barroca ya no con momentos histórico-políticos específicos dentro de los procesos de consolidación del poder político y cultural a nivel continental, sino más bien –como indicaba antes– con matrices culturales e ideológicas más amplias que atraviesan los distintos períodos. Me refiero particularmente a las que se corresponden con los conceptos de modernidad y colonialidad, a partir de los cuales puede realizarse un estudio diacrónico exhaustivo de la historia cultural de América Latina.¹⁵

¹⁵ En efecto, ya desde la implantación de la llamada «cultura del Barroco» en el siglo XVII, la problemática del poder colonial y, más adelante, lo que Aníbal Quijano ha llamado «la colonialidad del poder» –que se registra, en diversas modalidades, todo a lo

Al mismo tiempo, al traer a colación el concepto de *negatividad* relacionado con los procesos de modernización y con estéticas que, como la del Barroco/Neobarroco, se asocian a sus diversas etapas de desarrollo, me refiero no sólo a los efectos de inhibición y cancelación de imaginarios subalternos que resultan de las prácticas transculturadoras registradas desde la conquista, sino también a la idea del negativo fotográfico, que revela de manera preliminar y afantasmada el objeto de representación.¹⁶ Respecto al primer punto, el mismo Maravall señala aspectos de negatividad en múltiples aspectos del Barroco peninsular, sobre todo en lo que tiene que ver con el desarrollo de formas de vida urbanas y masificadas, o sea en lo que atañe principalmente a las ciudades como núcleos generadores y divulgadores de modernidad. Alude, por ejemplo, a las formas de anonimato urbano y masivo y a la pérdida de libertad individual –a la correlativa adquisición, por ejemplo, de formas de «libertad negativa o de exención de controles» (1981: 257– que conducen a experiencias de violencia y de melancolía en el siglo XVII. En las colonias, serían innumerables los ejemplos de «libertad negativa» y, más ampliamente, de devastación cultural, que derivan de la experiencia colonizadora. Respecto a lo segundo, en América las apropiaciones o cooptaciones del Barroco brindan la posibilidad de redimensionamiento de los modelos hegemónicos de representación y reconocimiento social, proveyendo una instancia productiva que revela *en negativo* los imaginarios

largo del proceso modernizador y se distingue, epistemológicamente, del fenómeno histórico del colonialismo– sugieren la necesidad de integrar estos paradigmas de estructuración socio-política en América Latina básicos (modernidad, colonialidad) a la interpretación de formas culturales e ideológicas. En este caso, las mismas pueden ser utilizadas como matriz desde la que pensar en la estética (neo)barroca, en la que se combinan los residuos de la monumentalidad imperial y la subversión de esos mismos cánones, en las que podríamos llamar áreas de influencia del hispanismo peninsular. Para el concepto de «colonialidad del poder» y su diferenciación con respecto al concepto de «colonialismo», ver varios de los artículos de Quijano citados en este libro en los que elabora ese concepto.

¹⁶ La idea de *negatividad* aquí utilizada no es ajena, por cierto, al concepto popularizado por Adorno en *Negative Dialectics* (1973), sobre todo en la medida en que el término articula nociones que permiten acercarse a una comprensión de fenómenos socio-culturales de carácter postnacional o multinacional, y en tanto propone la posibilidad anti-utópica de pensar la modernidad como una instancia no de superación sino de reconciliación de contradicciones sociales.

periféricos y sus formas específicas de aprehensión subjetiva de la realidad social.

Mi sugerencia aquí es que el Barroco canaliza a través de la cualidad beligerante, rupturista y reivindicativa de su actualización americana —que yo analizara en mis estudios sobre el Barroco de Indias— formas de disyunción y disrupción de la conciencia moderna. En este sentido, creo que la cualidad arcaizante que canaliza el Neobarroco funciona como un interruptor eficaz de los discursos reguladores e «incompletamente» emancipatorios —si queremos adoptar aquí, provisionalmente, una perspectiva habermasiana— que acompañan las reinserciones de América Latina en la modernidad globalizada. Interrupción, pero también interpelación desde el alegoricismo discursivo —lingüístico y visual—, operarán así como recursos desnaturalizantes de mensajes seriados que la modernidad administra dentro del plan homogeneizante y centralizador que se implanta a partir del llamado período «de estabilización virreinal», se reformula con el pensamiento iluminista durante la formación y consolidación de culturas nacionales, y atraviesa, con diversas torsiones, las distintas etapas de modernización continental.

Esta interpretación obligaría a una exploración crítica de la aplicabilidad que tendrían hoy en día, para el caso de América Latina, posiciones socio-históricas que en su momento canonizaron eficazmente al Barroco hispánico como paradigma estético-ideológico hegemónico —como modelo *orgánico*— del absolutismo monárquico español en su momento de expansión imperial en el siglo XVII, y que conducen a perpetuar una interpretación historicista —y difusamente dependentista— de las manifestaciones neobarrocas en el contexto postcolonial (o neocolonial) de una América Latina «emancipada». Valga recordar aquí que el mismo José Antonio Maravall, el más alto exponente de esa dirección crítica —quien quizá para preservar la pureza de su conceptualización centralista nunca incorporó en sus estudios de «la cultura del Barroco» sus manifestaciones coloniales— reconoce la capacidad incorporante del paradigma barroco. En su opinión, el Barroco se comporta como una ideología hegemónica, con la capacidad de celebrar el poder establecido tanto como de integrar sus «afueras» y canalizar, de distintas maneras, las resistencias que generaba en «los de abajo». Según indica Maravall al analizar el sentido eminentemente urbano (y, a su manera, modernizador) de «la cultura del Barroco», en el siglo XVII español,

los poderosos habitan [en la ciudad] y desde ella promueven el desarrollo de una cultura barroca en defensa de sus intereses; los de abajo se incorporan al medio urbano, los unos porque favorece sus posibilidades de protesta [...], los otros porque es allí donde los resortes culturales del Barroco les presentan vías de integración (1981: 267).

Será justamente esa capacidad incorporante —que Maravall registra aunque no potencia como forma posible de *agencia* contracultural— la que permitirá la apropiación heterodoxa del código barroco en las colonias y la que catalizará, a través de las grietas del dogma y por las fisuras de su exhibicionismo monumentalizante, la cooptación del modelo canónico en el mundo colonial.

En su carácter jánico, el barroco americano efectúa justamente el *performance* que es correlativo a la compleja red de negociaciones que se producen en América entre hegemonía y subalternidad, entre culturas autóctonas y tradiciones europeas, entre mimesis y mímica, entre poder y deseo, explorando —y explotando— la *productividad negativa* del código dominante desde las perspectivas de estratificada subalternización a que es sometido el sujeto colonial. Y será interesante notar cómo las reparaciones del Barroco después de la colonia volverán obsesivamente sobre esa *negatividad* que está en las bases mismas de la identidad criolla, representando las contradicciones que acompañan el surgimiento de las sociedades americanas desde sus orígenes. Es justamente a partir de esa conflictividad inherente a la dominación colonial y neocolonial —que el (Neo)barroco incansablemente representa— que el sujeto americano se articula a las sucesivas instancias modernizadoras que se han ido imponiendo, con reiterada alternancia de promesa y desencanto, todo a lo largo de la historia cultural de América Latina.

En el afán por encontrar sentido a la insistente reaparición del código imperial en los contextos político-sociales de la modernidad, los intentos americanos por interpretar la reincidencia barroca han esencializado el fenómeno o lo han romantizado a través de lecturas icónicas e individualizantes. Sin embargo, estas lecturas han podido descubrir en la radicalidad sincrética de los modelos estudiados una respuesta creativa a la pulsión homogeneizantemente occidentalista que caracterizara la historia neocolonial del continente. Veamos algunos hitos de esa elaboración.

En sus estudios sobre el Barroco americano, principalmente en *La expresión americana* (1957), José Lezama Lima reflexiona sobre el tema de la identidad continental a partir de la poética de Góngora –que incorporará a su propia obra creativa–, o sea persiguiendo las huellas de la tradición hispánica y sus reverberaciones transatlánticas. Toma como base la experiencia de apropiación del código barroco por parte del letrado criollo, quien a través del dominio de las tecnologías de la representación barroca, logra una inserción participativa en la cultura del dominador. Lezama propone la imagen del «americano señor barroco» como paradigma de las instancias transculturadoras que suceden y contrarrestan a su manera el «tumulto de la conquista» (1977: 230). Para Lezama, el «triunfo de la ciudad» es, como para Maravall, el fenómeno político-social que brinda las condiciones de posibilidad para la instalación de un «orden» simbólico, que el cubano asimila con la capacidad americana de superar a través de la cultura la irracionalidad de la depredación colonialista. Para Lezama, los protagonistas –o habría que decir, quizá, los *agonistas*– de ese orden son, en un extremo, el letrado o artista criollo que se apropia de los instrumentos del que provee la cultura metropolitana y los subvierte al convertirlos en tecnologías identitarias que le permiten representar, con el lenguaje del colonizador, el *accidentalismo* americano (Sor Juana, Sigüenza y Góngora, Domínguez Camargo). En el otro extremo, y en un impulso de romantización culturalista, Lezama vuelve los ojos hacia el «plutonismo» americano que funde los fragmentos *orgánicos* de los repertorios europeos en el producto nuevo, híbrido, anómalo y metamorfoseado, del barroco mestizo.¹⁷ El indio Kondori representa, para Lezama, la vertiente «hispanoincaica». En un ejercicio de sincretismo quechua-español, Kondori instala en las fachadas de las iglesias de Potosí sus hieráticas figuras de princesas incaicas que colonizan el archivo visual del Barroco peninsular y misionero. En el Brasil, la «lepra creadora» del afrobrasileño Aleijadinho ilustra a su vez la síntesis «hispano-negroide» (Lezama Lima 1977: 245) con las esculturas y altares que pueblan sigilosamente –durante la noche mítica en la que el espíritu creador triunfa sobre el cuerpo carcomido por la enfermedad y la margina-

¹⁷ «Lezama wields the Baroque as an already original anxiety of creation and innovation – Lezama's Baroque is a romantic Baroque, a Baroque endowed with the fundamental features of German Romanticism» (González Echevarría 1993: 218).

ción colonialista– la ciudad de Ouro Prêto y sus alrededores. El Barroco americano es así, según Lezama, un repositorio en el que se alojan las fuerzas vivas de un espíritu cultural inexpugnable. A partir de éste, las apelaciones a la estética barroca llegan a constituir un espacio-tiempo alternativo, un «puro recomenzar» (ibíd.: 232), una forma «plenaria» que aunque parte de la negatividad originaria no es una modalidad «degenerativa» sino una combinatoria eficaz en la que se conjugan *tensión* y *plutonismo* –expresión de conflictos de poder, lucha epistémica pero, para Lezama, también síntesis que logra unificar, a través del fuego creativo, los fragmentos dispersos (ibíd.: 229)–. En su lectura del origen de la conciencia americana, Lezama releva la saturación *signica* como un fenómeno de fusión que sobrepasa las fuentes primigenias (indígenas, africanas o peninsulares) para proponer en su lugar una síntesis que es mucho más que la suma de sus partes. Sin embargo, en este ejercicio, en el que Lezama descubre, por un lado, una teleología –«un impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo» (ibíd.: 231)– y, por otro, «el afán tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación» (ibíd.: 235), el escritor cubano se asoma sólo marginalmente a la conflictividad *política* de esas operaciones, a las estructuras político-económicas y a las matrices culturales a través de las cuales se ejerce la dominación material y simbólica del mundo americano. Deja de lado, entonces, la *agencia* de los sujetos colonizados que representan diversos grados de marginalidad (criolla, indo o afroamericana) y que son capaces, cada uno desde su específico *locus* socio-cultural y epistemológico, de llevar a cabo la apropiación y el redimensionamiento de los modelos recibidos como parte de la dinámica transculturadora.

En todo caso, para Lezama Lima, la «contraconquista» del barroco americano –que retoma la idea de Weisbach del «barroco como arte de la Contrarreforma»– consiste en revertir la negatividad constitutiva del Barroco de Estado a que se refiriera Maravall. Pero, lo que es más importante, Lezama Lima advierte en las reapariciones del Barroco renovados impulsos que dialogan con la gran narrativa occidentalista justamente a partir de la pulsión arcaizante, transhistórica y disruptiva.¹⁸

¹⁸ Según Irlemar Chiampi, «Lezama libera el Barroco del flujo de la historia continua, para producir un “salto” hacia lo incomplete e inacabado de esa estética, revelán-

El (Neo)barroco se propone entonces, paradójicamente, ya no sólo como un impulso mimético sino como la estética de la (des)integración: una forma expresiva que es, a un tiempo, esencialmente aglutinante e hibridizada, un arte que explora, en la misma operación de evocar los orígenes del anexionismo imperial, el drama de la incorporación colonialista y las posibilidades de desagregación y divergencia –de destotalización y de fragmentación– de los modelos que evocan un poder absoluto y una verdad dogmática.

Alejo Carpentier emprendería, por su parte, una búsqueda similar y al mismo tiempo diferenciada de la que Lezama Lima llevó a cabo en *La expresión americana* y en su propia obra creativa, particularmente en *Paradiso* (1966). El «barroco ontológico» y telurista de Carpentier (Moulin-Civil 1999: 1650, n. 5) persiste, por las huellas de Eugenio D'Ors, en el intento de reivindicar un comienzo sin origen, una continuidad que más allá de las catástrofes de la colonización, permitiera leer la historia continental como historia universal o, mejor, como la historia de múltiples universos convergentes, ciertamente transnacionales y voluntarístamente transhistóricos:

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasando por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente [...]. No temamos, pues, al barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo ctónico, metida en el increíble concierto angélico de cierta capilla (blanco, oro, vegetación, revesados, contrapuntos inauditos, derrota de lo pitagórico) que puede verse en Puebla de México o de un desconcertante, enigmático árbol de la vida, florecido de imágenes y de símbolos, de Oaxaca. No temamos al barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismo tardíos, barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas (Carpentier 1966: 32-33).

En *Concierto barroco* (1974), obra inspirada en la ópera de Antonio Vivaldi titulada *Moctezuma*, estrenada en Venecia en 1733, el autor de

donos cómo ese fragmento metahistórico se constituye en una “forma” que nos sitúa en la modernidad por la disonancia» (1993: 140; énfasis mío).

El recurso del método (también de 1974), pone en práctica esos principios teóricos, creando en la escena espectacular del lenguaje una alianza imposible donde música y fonética, literatura e historia, modernidad y premodernidad se conjugan vertiginosamente. El texto sincroniza y yuxtapone los tiempos y los espacios culturales de América y Europa, para exhibir los productos de la modernidad burguesa saturada de mercancías y de melancolía. El *Moctezuma* operático de Vivaldi supera incluso la dimensión del mito, y es ya sólo una máscara anacrónica y fuera de lugar que el Barroco convoca para explorar los cruces entre lo culto y lo popular, lo moderno y lo prehispánico, enfatizando una utópica unidad de lo heteróclito que fundamenta el americanismo a ultranza del escritor cubano. *Concierto barroco* propone una combinatoria armónica de elementos disímiles, una «pluriversalidad» (por oposición a «universalidad») que permite integrar tiempos, espacios y formas culturales –epistemologías– para fundar una utopía latinoamericana que se resume en las palabras que el autor pone en la boca del Amo, al final de la obra: «el futuro es fabuloso».

De modo aún más complejo, en Severo Sarduy la carnavalización neobarroca deviene simulacro, travestismo, performatividad afirmativa de la *diferencia*. Constituye, a la vez, un proceso que transforma la negatividad de lo que falta –la carencia, el deseo, la anormalidad– en impulso originario, en el *locus* de la supresión/represión inicial, que puede ser llenado hiperbólicamente de sentido, saturado de signos.¹⁹ En su concepción lingüístico-cosmológica del Barroco como *big bang* –la explosión a partir de la cual se crea, desde el vacío anterior, un universo nuevo– se recupera la imagen de la elipse: círculo deformado con dos centros, uno de los cuales aparece desplazado, desafiando la perfección que sugiere la idea de circularidad, de mundo organizado en torno a un núcleo único que capitaliza la producción de energía creadora y de significados. La imagen podría evocar la de la cultura imperial que se proyecta, en imperfecta duplicidad, en las periferias de ultramar, o sea, interpretarse como una reflexión alegórica –barroca– sobre aquello que se origina en América a partir del vaciamiento inicial: movimiento de

¹⁹ «Lack and excess are the interchangeable inversion and reversal of Sarduy's metaphoric system» (González Echevarría 1993: 220).

expansión y réplica, mimesis y mímica, que inscribe de manera irregular –diferencial– los imaginarios dominantes en la imaginación del dominado. De esta manera, la palabra y la imagen barroca ocultan y al mismo tiempo llaman la atención sobre el silencio que las precede. El blanco de la página desafía y encuadra al signo escriturario que la ocupa. El objeto barroco esconde y ratifica al sujeto que crea. La explosión del signo da origen a un nuevo nucleamiento que atiborra el espacio y el tiempo de sentidos. El Barroco es un «foco proliferante» de expansión infinita que –metafóricamente– nombra lo que carecía de denominación y califica lo incalificable. El *sentido* barroco es traslaticio, catacrético, transicional, espúreo, anamórfico.

Pero en la teorización y en la práctica escrituraria de Sarduy la materialidad del lenguaje barroco alcanza a la materialidad travestida del cuerpo y de sus vestiduras. En las metamorfosis de sus personajes y en el eterno retorno de sus peripecias fusionadas y fragmentarias, el sujeto se desterritorializa (pierde sus «territorios existenciales» [Guattari 1991: 20], su identidad de género, su raigambre cultural originaria) articulando inéditas *posiciones de sujeto* –que podríamos llamar postidentitarias– en un pastiche que se lee como un exilio definitivo del sujeto respecto a las certezas de la modernidad. «Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante» (Perlongher 1996: 20). En *Cobra* (1972), el simulacro pierde para siempre su contacto con el original. El cuerpo es torturado, violentado, convertido en una evocación excedida e insuficiente de una forma «original» perdida para siempre. *Maitreya* (1978) y *Colibrí* (1988) también abundan en la deformidad y el exceso. Los cuerpos monstruosos, tatuados, torturados, son cuerpos en constante metamorfosis, vanamente sacrificiales y afantasmados (son, en este sentido, al mismo tiempo, como la perla barroca, excesivos y residuales). Tanto la obra ensayística como la narrativa de Sarduy –«suma erótica», como la califica Castañón (1999: 1647)–, son un esfuerzo organizado para contrarrestar el *universalismo* eurocéntrico con una visión *pluriversal* ya que «el cuerpo del universo exige una lectura integral pero sensible e intelectualmente fiel a su poliformismo esencial» (ibíd.: 1647). Heterogeneidad y pluralidad se articulan en un proceso constante de reescritura, de grafía donde la palabra se autointerroga y reformula constantemente, dispersando y multiplicando el sentido, cancelando toda forma posible de consenso y fijeza de los sig-

nificados. El Neobarroco ya no encierra, como la copia/original del siglo XVII una «verdad soterrada» (Picón Salas 1982: 123), sino que teatraliza su incertidumbre y desidentidad; la palabra no es símbolo ni da lugar a una estrategia metafórica, de traslación de significados: es solamente signo, pulsión, sonido. ¿Qué mayor descreimiento que éste podría haberse orquestado con respecto a la supuesta transparencia y comunicabilidad del lenguaje como instrumento racional y estructurante de la experiencia social en la modernidad liberal y dependiente de América Latina? ¿Qué mayor disidencia con respecto al proyecto de un lenguaje «nuevo» (para un «hombre nuevo») que pudiera socializar y regular el tráfico de significados en la alternativa socialista cubana? ¿Qué intento más puntual podría haberse efectuado, desde las trincheras de la literatura, para reivindicar la *diferencia* en el mundo categorizado de una modernidad excluyente, que existe perpetuando la colonialidad originaria, apoyada en binarismos reductivos (sujeto/objeto, femenino/masculino, privado/público, poder/deseo)?

Con un apoyo lacaniano y «cosmológico», el Barroco de Sarduy aboga por postidentidades plurales y polifónicas, pero éstas existen fuera de la historia y más allá de la especificidad de la cultura, es decir, más allá de toda referencialidad y de todo proyecto social organizado. Como concluye González Echevarría, finalmente, en la elaboración sarduyana «Cuba is a text» (1993: 237). La modernidad opera, entonces, como una explosión inicial, primordial, que al exponer su negatividad deja un espacio abierto e infinito para la manifestación de subjetividades que existen «en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva» (Guattari 1996: 20). El Barroco se refuncionaliza, entonces, como una «máquina de subjetivación» que contrarresta la «máquina de guerra» de la modernidad postcolonial: la subjetividad es plurívoca y está compuesta de múltiples estratos que abarcan y rebasan el lenguaje, proponiendo «agenciamientos colectivos», *ritornellos*, «pequeños ritmos sociales» que existen dispersos en *lo social* –en el *cuerpo* social– en lugar de instalarse, institucionalizados, en el espacio regulado y estructurado de *la sociedad* (Guattari 1991: 9).

El tema de la crisis de la subjetividad moderna atraviesa, de una manera u otra, todas las reflexiones sobre el Neobarroco. Esta estética es interpretada, entonces, como una propuesta de carácter *utópico* no programático, donde la saturación del signo apuntaría a una reconstitu-

ción de matrices generadoras de significado que puedan ser capaces de auspiciar formas inéditas de percepción de *lo social y lo político*. Tratando de definir las «condiciones de una cartografía deseante» –del tipo de las que podrían esbozarse a partir de las poéticas neobarrocas–, Néstor Perlongher alude a los fenómenos postidentitarios que rebasan los límites de la modernidad, viéndolos como «agrupamientos dionisíacos [que existen] en las tinieblas lujuriosas de las urbes» (1994: 14), y que hacen pensar en los escenarios y anécdotas que presenta, por ejemplo, la escritura cronística de Pedro Lemebel. Según Perlongher, esos movimientos de minorías –vinculados a conflictos de raza, clase, sexualidad, etc.– constituyen fenómenos que habría que interpretar «desde el punto de vista de la mutación de la existencia colectiva [ya que] estarían indicando, lanzando, experimentando modos alternativos, disidentes, ‘contraculturales’ de subjetivación» (ibíd.: 15).

El Neobarroco diagnostica la crisis de los procesos modernos de subjetivación y el agotamiento de sus correlativas políticas identitarias y, en el mismo movimiento, propone una expansión proliferante de la *diferencia* (aunque se corra el riesgo, como advirtiera Jameson hace tiempo, de que ésta se convierta en la nueva *identidad* postmoderna). Como «cartografía deseante» la estética (neo)barroca no ataca la estructura profunda del orden social ni los modelos epistemológicos que lo legitiman, pero sí descompone la lógica moderna, desarticula sus principios. La poética neobarroca subvierte, no revoluciona. Está atravesada, como vimos, por un principio utópico, donde las simultaneidades de tiempos culturales abre un espacio lleno de potencialidades y confluencias. Como el deseo que la guía, la poética neobarroca no puede ser prescriptiva, ni puede proponerse agotar en la acumulación signica las posibilidades infinitas del diseño global de la modernidad. Se propone, sin embargo, mostrar intersecciones, superposiciones, reminiscencias, a partir de la presencia afantasmada de mercancías simbólicas que circulan libremente en el mercado plural de las culturas (se propondría, como Sarduy sugiere, como una forma estetizada de *diagnóstico*). En este sentido, esa poética sólo «ha de ser un mapa de los efectos de superficie (no siendo la profundidad [...] más que un pliegue y una arruga de la superficie)» (Perlongher 1994: 14). El signo neobarroco no *representa*, entonces, en el sentido de *volver a presentar*, sino en el sentido de *teatralizar*, de convertir el mundo en espectáculo, en escenografía: sociedad y política –tal

como las define la modernidad– pierden espesor y materialidad, y en su lugar irrumpe la opacidad del signo lingüístico y visual, la proliferación del significante, que llama la atención sobre sí mismo como horizonte último de (auto)reconocimiento social. El Neobarroco instala, así, la disidencia, la *diferencia*, el pliegue, saturando el vacío para visibilizarlo.

DIFERENCIA, RUINA Y LA «DESARTIFICACIÓN» NEOBARROCA

Atendiendo a esa cualidad contracultural del Barroco americano, Irlema Chiampi propone que «[s]i el Barroco es la estética de los efectos de la Contrarreforma, el Neobarroco lo es [de] la contramodernidad» (1993: 144-145). Para él,

[L]os desastres y la *incompletud* de [l] modelo modernizador [implementado a través de la reforma religiosa, la revolución industrial, la revolución democrático-burguesa y la difusión de la ética individualista] [...] se ha revelado sobre todo en su incapacidad para integrar lo «no occidental» (indios, mestizos, negros, proletariado urbano, inmigrantes rurales, etc.) a un proyecto nacional de democracia consensual. No es casual, pues, que sea justamente el Barroco –preiluminista, premoderno, preburgués, prehegeliano– la estética reapropiada desde esta periferia, que sólo recogió las sobras de la modernización, para revertir el canon historicista de lo moderno [...]. Este contenido ideológico –motivación cultural específica e insoslayable– torna precario todo intento de reducir el Neobarroco a un manierismo «retro» y reaccionario –un reflejo de la lógica del capitalismo tardío, conforme sugiere Jameson al mentar el modismo de los «neo» en el arte postmoderno–. Tampoco cabe diluirlo en la «atmósfera general», en el aire del tiempo, como un principio abstracto de los fenómenos [Calabrese], y menos aún tomarlo como la salvación de una modernidad crepuscular, tras la supuesta «muerte de las vanguardias» mediante la «impureza generalizada» con que las culturas que relegaron al Barroco al ostracismo, con su buen gusto clasicista, desean renovar la experimentación y la invención (ibíd.: 145-146).

Si la modernidad puede caracterizarse como un modelo que funciona a partir de concreciones identitarias «duras» (sujeto nacional, ciudadanía, disciplinamiento, progreso, roles sexuales, ordenación institucional, etc.), que descartan, regulan o relegan la existencia del Otro, la

intervención barroca o neobarroca introduciría estrategias de alterización y distanciamiento en los imaginarios modernizadores, proponiendo desde la opacidad de lenguajes y recursos representacionales, contenidos *anómalos* (en el sentido etimológico de *irregularidad*, es decir, de *anti-normatividad*) que invitan a un desmontaje –a un desciframiento– a nueva luz de la norma estética y de la normatividad comunicativa.

Propongo así, en atención a todo lo anterior, pensar la recurrencia barroca a través de las nociones de *diferencia* y *ruina* que han sido con frecuencia asociadas a la interpretación del Barroco como estética moderna, y que merecerían ocupar el centro mismo de una deconstrucción estético-ideológica del paradigma barroco, sobre todo en sus formulaciones periféricas.

Entiendo *diferencia* no sólo como *cualificación de lo otro respecto de lo mismo* –de la alteridad respecto de la identidad– (o sea, no sólo como «variedad entre cosas de una misma especie») sino también, en el sentido matemático, como *residuo* o *resto* (Corominas 1987: 498). Vinculado con esta segunda acepción, el concepto de *ruina* remite también a lo diferencial: a lo que sobrevive y permanece en una existencia fantasmática, desplazada, fuera de tiempo y de lugar. *Ruina*, entonces, en el sentido benjaminiano en el que se combinan la ilusión de perdurabilidad y la noción de deterioro –ruina, en su acepción etimológica primaria de «derrumbe, desmoronamiento» y también en la que reconoce lo primitivo como «ruinoso, echado a perder» (ibíd.: 516; mi énfasis)–.²⁰ Para Benjamin, la modernidad es, justamente, una experiencia de la pérdida y el desmoronamiento, la vivencia del duelo que reconoce que no existe en el mundo post-sagrado un lugar para las antiguas monumentalidades, que sólo pueden existir afantasmadas, como vestigio melancólico, como reliquia que evoca la completitud desde la pérdida.²¹ El arte, entonces, pierde –(ar)ruina– su valor de culto y deseculariza su trascendencia:

²⁰ Sobre la obsesión del Barroco con las ideas de transitoriedad y decadencia, y su elaboración benjaminiana, ver Buci-Glucksmann (1984).

²¹ Recordar, sin embargo, que la pérdida, en Benjamin, no es pura negatividad sino también *producción* (en el sentido económico, pero también teatral). Un encuentro del ser con lo que yace oculto y espera para manifestarse, una instancia a partir de la cual se accede a una plenitud *otra*: «Contemplada desde el lado de la muerte, la vida consiste en la producción del cadáver» (Benjamin 1990: 214).

toma conciencia de su cualidad efímera –de su transitoriedad– y ritualiza, en el contexto de la modernidad, nuevas formas de presencia espectral. Alienada del «aquí y ahora» que le conferirían a la obra de arte su legitimidad y funcionalidad «orgánica», el arte –para utilizar aquí una expresión de Adorno– se «desartifica», se vuelve artefacto, operador simbólico, simulacro.²²

En este sentido, la codificación barroca se constituiría ya no sólo como reproductibilidad alegorizante de los conflictos que marcan la inserción de la modernidad en la era postaurática, sino asimismo como máquina resignificante de la alteridad cultural, epistémica y social, y como *performance* –conjunto de comportamientos coreografiados y alegóricos– de subjetividades fronterizas. En algún sentido, la recuperación barroquista renovaría entonces en las modernidades posiluministas el impulso simbólico de la contraconquista de que hablaba Lezama Lima, encontrando en la saturación formal un modo de canalizar los elementos nunca del todo absorbidos por las narrativas del occidentalismo. Barroco y Neobarroco se proponen así como sistemas de codificación que mediante la articulación de distintas y en muchos casos divergentes temporalidades, culturas y medios representacionales, concretan –materializan– la hibridez constitutiva de la subjetividad colonial y (neo)(post) colonial, insertando esa anomalía productiva, *barrueca*, de lo americano, en el abigarramiento sígnico del lenguaje o la imagen. Es en ese sentido que Carpentier indicaba que «toda simbiosis, todo mestizaje, engendra barroquismo» y que en una interpretación ya no culturalista sino materialista Bolívar Echeverría habla del *ethos barroco* como de un *modo* específico –un comportamiento social, una semiótica– que permite «interiorizar al capitalismo en la espontaneidad de la vida cotidiana», haciendo de esta estética un principio constructor que no acepta ni se suma al «hecho capitalista», sino que «lo mantiene siempre como inaceptable y ajeno» (2000: 20). Así, el barroco, como primera impronta del *ethos* moderno, surge y se refuncionaliza «en la tendencia de la civilización moderna a revitalizar una y otra vez el código de la tradición occidental europea después de cada oleada destructiva proveniente del desarrollo capitalista» (ibíd.: 21). Según Echeverría, «es barroca la

²² Sigo en esta elaboración el trabajo de Buci-Glucksmann sobre Benjamin. Ver sobre todo el capítulo 4 de *La raison baroque* (1984), «The Aesthetics of Transcience».

manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo» (ibíd.). De este modo, aunque el *ethos* barroco constituye, desde estas posiciones, una «estrategia de resistencia radical» no es, sin embargo, *revolucionario*. En palabras de Echeverría,

La actualidad de lo barroco no está, sin duda, en la capacidad de inspirar una alternativa radical de orden político a la modernidad capitalista que se debate actualmente en una crisis profunda; ella reside en cambio en la fuerza con que manifiesta, en el plano profundo de la vida cultural, la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa (2000: 15).

El *tipo* específico de radicalidad barroca se concentra en el nivel de los imaginarios, proveyendo no un ataque frontal a los fundamentos económicos, políticos y sociales del sistema moderno, sino un *exposé* performativo –teatralizado, carnavalesado– de sus andamiajes discursivos y representacionales, una parodia de su lenguaje y su gestualidad. Según Sarduy:

Ser barroco hoy significa amenazar, juzgar, parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación (cit. por Echeverría 2000: 16).

La noción del *ethos* barroco como forma de representación alternativa de la subjetividad moderna es retomada y reforzada desde la perspectiva sociológica. Boaventura de Souza Santos asocia estrechamente el *ethos* barroco con las que reconoce como las dos crisis centrales de la modernidad: «la crisis de la práctica y del pensamiento de la regulación social» y «la crisis de la práctica y del pensamiento» emancipatorio (1994: 313). Según el sociólogo portugués, la modernidad ha conducido a la convergencia de estas dos formas *críticas*, que él explica de la siguiente manera:

Por ejemplo, la soberanía del Estado nacional fundamental para la modernidad después de 1648 –el derecho estatal, el fordismo, el estado de bienestar, la

familia heterosexual separada de la producción, el sistema educativo, la democracia representativa, la religión institucional, el canon literario, la identidad nacional, todo esto son formas de regulación social que hoy están en crisis—. Pero al mismo tiempo, y en eso reside la originalidad de la situación actual, hoy están igualmente fragilizadas, desacreditadas, debilitadas las formas de emancipación social que le correspondieron hasta ahora a esa modernidad: el socialismo, el comunismo, el cooperativismo, la socialdemocracia, los partidos obreros y el movimiento sindical, la democracia participativa, la cultura popular, la filosofía crítica, los modos de vida alternativos, etc. Mientras que antes, como señalaba, las dos crisis no coincidían, hoy coinciden y, por tanto, esta crisis doble nos muestra que hoy en día la crisis de regulación se alimenta de la crisis de emancipación (ibíd.: 314).

Si regulación social y emancipación social son, como indica de Souza Santos, los dos pilares del proyecto moderno, y deberían tener un desarrollo armónico, la crisis convergente de ambos ejes coloca a la sociedad actual en lo que este sociólogo llama una «transición paradigmática» similar, en algunos sentidos, a la que se produjo en el siglo XVII –en el siglo barroco– en el cual se dirimieron luchas epistemológicas (aristotélicas y galileanas, aristotélicas y newtonianas, por ejemplo, en el terreno de la ciencia) que condujeron a un cuestionamiento cada vez más profundo de las certezas que sostenían el mundo teocéntrico, monárquico y colonialista. El «desvío», la «dramatización» y la «hiperritualización» del barroco operarían como dispositivos a través de los cuales la subjetividad moderna prepararía el paso a la postmodernidad.²³

Pero hay más. De Souza Santos percibe en la cuestión del Barroco un diálogo conflictivo entre Sur y Norte, viendo en su estética no sólo una forma particular y gozosa de representación, sino una búsqueda transgresiva que refuncionaliza monumentalidades ideológicas, racionalidades y formas de autoridad y de autorización representacional, creando desde las periferias de los grandes sistemas y por la apropiación irreverente de sus códigos, un *modo de mirar* alternativo al dominante. Esa «locura del

²³ Cabe indicar que de Souza Santos distingue entre *ethos* barroco y postmodernidad: «lo barroco no es postmoderno: lo barroco es parte integrante de la modernidad, un desvío suyo, a mi juicio, una transgresión dentro de la modernidad. Es una centrifugación a partir de un centro, que puede ser más o menos débil, pero que existe y se hace presente. Lo postmoderno, por el contrario, en cualquiera de sus dos versiones, no tiene centro, es acéntrico, de ahí le viene su carácter “post”» (1994: 324).

ver» de la que habla Buci-Glucksmann constituye la realidad a nueva luz, subvirtiendo los mismos cánones que sirvieron para sistematizar la visión del mundo desde las plataformas de la modernidad. El *ethos* barroco funcionaría así como propuesta utópica orientada «hacia tradiciones suprimidas, hacia las experiencias subalternas, hacia la perspectiva de las víctimas y de los oprimidos, hacia los márgenes, hacia las periferias, hacia las fronteras, hacia el Sur del Norte, hacia las lenguas prohibidas, hacia la basura irreciclable de nuestro bienestar mercantil» (de Souza Santos 1994: 322). Los conceptos –el de barroco, en este caso– emigran y se relocalizan, temporal y espacialmente, desafiando *desde la ruina* –desde lo que queda, desde lo diferencial– los núcleos duros del origen histórico y de la subjetividad regulada, en una huida centrífuga de los centros de producción seriada de epistemologías, teorías y prácticas simbólicas hacia los horizontes utópicos de la liberación y el deseo.

Las culturas que emergen de los procesos colonizadores implementados a partir de «centros coloniales débiles» como lo fueron, en su momento, España y Portugal, existen, sobre todo, desde el comienzo, como *culturas de frontera* –jánicas, *in-between*– y se caracterizan por la fluidez, intercambios y contaminaciones entre diversos paradigmas culturales, proyectos sociales y modelos epistemológicos, o sea por la hibridez y sobrecarga de contenidos y formalizaciones representacionales que entran en colisión y se negocian en el plano de las prácticas sociales y los imaginarios culturales. El *ethos* barroco desteoriza la realidad para reutopizarla: pone en abismo los límites del proyecto colonizador y neocolonial, exhibe los procesos de apropiación y canibalización cultural en que se fundan las culturas nacionales, y desestabiliza la solidez de «epistemologías fuertes» trabajando desde lo residual y ruinoso –desde el vestigio, desde la diferencia, desde la pérdida y el duelo, desde el pastiche y el simulacro– en una dirección disyuntiva y disruptiva respecto a los principios y legados de la modernidad. Si el *epistemicidio* de que habla de Souza Santos marcó a fuego la historia colonial y postcolonial de América Latina, la *códigofagia* a la que se refiere Echeverría (o sea el proceso «a través de[l] cual el código de los dominadores se transforma a sí mismo en la asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido») ²⁴

²⁴ Echeverría aclara el proceso semiótico de *códigofagia* de la siguiente manera: «Las subcodificaciones o configuraciones singulares y concretas del código de lo humano no

abre otra dirección para el estudio de las formas de conciencia social y las prácticas culturales en el subcontinente y en sus imaginarios migrantes.

Sería justamente, entonces, esa matriz utópica la que sostendría y explicaría, según las propuestas del sociólogo portugués, la reincidencia del código barroco y su capacidad de refuncionalización, de cara a las contradicciones del capitalismo y a las exclusiones de la modernidad, ya que «si es verdad, como decía Hegel, que la paciencia de los conceptos es grande, obviamente la paciencia de la utopía es infinita» (1994: 331).

ULTRABARROCO Y GLOBALIZACIÓN

Desde este panorama, la recuperada noción de *Ultrabarroco* viene a marcar una nueva torsión en la historia de las reparaciones del código en América Latina. Utilizada para designar formas extremas del estilo Barroco, «Rococó» o «Churrigueresco» en el contexto primordialmente europeo y luego, principalmente, en el México del siglo XVIII, la noción de *Ultrabarroco* califica fenómenos sincréticos de sobresaturación ornamental evocativos del barroco áureo, sobre todo en el arte religioso. En *Divine Excess: Mexican Ultra-Baroque* (1995) Ichiro Ono indica:

Permeado por la sensibilidad nativa de América al tiempo que absorbiendo otras influencias del mundo transatlántico que llegaban a México, el estilo barroco evolucionó y comenzó a saturar la arquitectura con tanta ornamentación que podríamos describirlo como una «fobia al vacío» [*gap-phobia*]. Es el «Ultrabarroco», que significa, en otras palabras, el Barroco del Barroco (83).

Algunos historiadores del arte latinoamericano han preferido, en ocasiones, más bien denominaciones que subrayen el carácter hibridizado y *diferencial* de las formas americanas, que penetran con su peculiaridad cultural el imaginario y los protocolos representacionales del dominador en una especie de «contraconquista» visual. Así, por ejemplo,

parecen tener otra manera de coexistir entre sí que no sea la de devorarse las unas a las otras; la del golpear destructivamente en el centro de simbolización constitutivo de la que tienen enfrente y apropiarse e integrar en sí, sometiéndose a sí mismas a una alteración esencial, los restos aún vivos que quedan de ella después» (1994: 32).

Teresa Gisbert y José de Mesa, refiriéndose al Barroco andino, optan por una nominación que rescate el carácter multicultural y sincrético de esta forma de arte:

Creemos que la arquitectura barroca desarrollada en América se independiza de los moldes europeos a principios del siglo XVIII [...]. Las palabras 'Ultrabarroco' y 'churrigueresco' son insuficientes porque indican formas extremas del barroco europeo, pero no concepciones diferentes. Por esta razón hemos usado el término 'mestizo' que [...] es el más propio para denominar a una *arquitectura estructuralmente europea, elaborada bajo la sensibilidad indígena* (1985: 255; mi énfasis).

Sin embargo, lo que aquí me interesa destacar es la reapropiación del término en contextos actuales en los que éste aparece repotenciado por su inserción dentro de contextos *otros*, vinculados a formas de hibridación cultural relacionadas con los contextos de la postmodernidad, o sea, con el horizonte marcado por el descaecimiento de las certezas epistemológicas que se articulaban en torno a los conceptos de nación, identidad, ciudadanía, consenso, progreso y subjetividad que guiaron las formalizaciones de la modernidad desde la Independencia hasta la década de los años ochenta, en el siglo XX. Sin caer en una diseminación radical de los procesos de «barroquización» contemporánea ni en la idealización que atribuiría esta nueva recurrencia del Barroco a un renovado «espíritu de época», el Ultrabarroco ha sido caracterizado en estos contextos no ya como una forma de expresión que se atiene a definidos rasgos formales o temáticos, sino como una *disposición* a partir de la cual es posible representar (exponer, hacer inteligibles) los procesos de transculturación e hibridación que caracterizan a la cultura actual.

Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor, curadores de la exposición itinerante titulada *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art*, y editores del correspondiente catálogo, describen el concepto de la siguiente manera:

Nuestro planteamiento sugiere que el barroco es un modelo para comprender y analizar procesos de transculturación e hibridez acentuados e impulsados por la globalización. Dada esta aproximación, proponemos que el barroco, en toda su recepción conflictiva y su reinterpretación, *es más importante hoy como actitud que como estilo*, y fundamentalmente interdisci-

plinario [*sic*], trascendiendo la arquitectura, la música y las artes visuales, los campos a los que fue confinado tradicionalmente. La denominación "Ultrabarroco" es en sí un híbrido consciente (e intencionalmente juguetón) [...] y sugiere una cultura visual contemporánea, postmoderna y exuberante, con relaciones inextricables a un período histórico, un estilo y una narrativa. Dialoga con la idea del escritor cubano Alejo Carpentier sobre un «Barroco de nuevo mundo», donde *el barroco europeo se topó con formas indígenas que también eran barrocas*. La mezcla con formas indígenas produjo un barroco más intenso, «un barroco a la enésima potencia: un Ultrabarroco» (2000: 3; mi énfasis).

En su introducción a *Ultra Barroco*, Elizabeth Armstrong caracteriza las extensiones transhistóricas y las reterritorializaciones del Barroco como estética postnacional: no sólo, ya, como la codificación estética que se traslada de sociedades europeas a territorios coloniales —como sucediera, en otros registros, con las prácticas desterritorializadas del cristianismo, el mercantilismo o la trata de esclavos—, sino también como un producto que en sus modulaciones modernas y postmodernas, aparece ya definitivamente emancipado de sus especificidades históricas. En este sentido Armstrong habla, al referirse a la torsión final del Ultrabarroco, como de un arte postlatinoamericano, que más allá de las limitaciones impuestas por fronteras nacionales e identidades políticas, se inserta en los escenarios más actuales combinando impulsos locales y globales:

Queremos enfatizar nuestro interés en el arte de América Latina que se caracteriza por un enfoque postmoderno de la producción cultural, que ya no viene determinada por fronteras geográficas ni identidades políticas. Nutrida de otras posiciones críticas que suponen una revisión de teorías y prácticas sociales y culturales (que están ligadas a designaciones específicas como «post-feminista» o «post-Chicano»), esta nomenclatura provocativa refleja la producción de un discurso que designa expresiones artísticas dirigidas por impulsos locales y también globales, fundamentado en especificidades históricas pero tratando de trascenderlas (Armstrong 2000: 5).

La economía alegórica del Neobarroco convoca en su expresividad exacerbada la política de la cita y la experiencia de la fragmentación, dando por resultado productos que en su fuerte sincretismo proveen «la clave para la interpretación de la hibridez en la cultura visual» y la com-

prensión de los productos culturales que revelan el mestizaje sistémico de América Latina (Zamudio-Taylor 2000: 141).

Para Gruzinski, la adopción del Barroco se vincula a la mundialización de mercados culturales, y es un efecto de los procesos colonizadores. Pero lo importante no es registrar ese efecto como resultado *necesario* de la historia europea, sino percibir el significado de las hibridaciones culturales como canalizaciones contra-occidentalistas a través de las cuales se expresan nuevas formas de sensibilidad, y nuevas agencias. La preferencia por «las formas exóticas y novedosas, un gusto por lo insólito, lo original y lo sorprendente» (Gruzinski 2000b: 117) no sólo caracteriza al Barroco como producto estético-ideológico *orgánico* de la Monarquía absoluta española y como una de las matrices más prominentes de la hegemonía cultural del occidentalismo (racionalista, burgués y cristiano), sino que abre el dique por el que se filtran, en los imaginarios dominantes, subjetividades subalternas pero en constante estado de resistencia y diferenciación. A no dudarlo, las negociaciones entre estas nuevas formas de *agencia* cultural y el mercado general de los bienes simbólicos constituyen un universo complejo y frecuentemente contradictorio de marchas y contramarchas históricas y sociales. Como el mismo Gruzinski reconoce, la evaluación actual de la obra de artistas americanos, como el mulato mexicano Juan Correa (c. 1645/1650-1716) o el escultor afro-brasileño Aleijadinho (1738-1814), productores de grandes creaciones de Barroco eclesiástico, obliga a entender sus obras como una forma de sometimiento al poder de la Iglesia y, en general, a las fuerzas colonizadoras que devastaron las culturas prehispánicas (Gruzinski 2000b). Sin embargo, es en el proceso y en las proyecciones de esas apropiaciones subalternas que debe buscarse el sentido cultural último de las dinámicas transculturadoras. En efecto, «[c]ada vez que el paganismo europeo permitía al artista indígena introducir elementos del panteón amerindio a la mitología y las escenas alegóricas que servían como vehículos al barroco, abría los espacios para el rescate de la memoria indígena» (ibíd.: 120). En ese sentido, la historia que narra la producción barroca americana no es sólo la de la colonización y la transculturación, sino también la de interacciones recíprocas que dan lugar a la expresión de otras epistemologías que fuerzan su entrada en el sólido sistema simbólico de la dominación colonialista, hibridizando su unicidad dogmática.

Evocativo y presentista, el Ultrabarroco sería justamente la inflexión más actual de una semántica que se revela contra el ordenamiento racional de contenidos artísticos, el equilibrio representacional y el disciplinamiento hermenéutico. La estrategia es, con frecuencia, la recuperación, descentramiento y recontextualización de elementos que remiten a fracturas epistemológicas asociadas a la crisis de la modernidad y al advenimiento de formas de subjetivación cultural afectadas por las transformaciones masmediáticas y por la desaturización y relocalizaciones del discurso humanístico. Si el código barroco se define por su nomadismo y su constante refuncionalización estético-ideológica, o sea por su constante arraigo en nuevos territorios existenciales, el Ultrabarroco constituiría el enclave simbólico de nuestro tiempo y nuestra circunstancia, donde las fronteras entre las dos Américas se diluyen en procesos de intercambio y reformulación identitaria. Al mismo tiempo, el Ultrabarroco pretende evidenciar –representar– el hecho de que esta porosidad de fronteras no invalida sino que incluso acentúa y tiende a naturalizar, ya no la existencia de *diferencias* culturales sino la de *desigualdades* sociales que siguen imponiéndose, de Norte a Sur, en el contexto de la postmodernidad neoliberal.

En este contexto de territorialidades fluidas, reforzamiento de hegemonías y resignificaciones culturales, el Ultrabarroco explora nuevamente el límite de la codificación estética y de la representabilidad de subjetividades –de postidentidades– transnacionalizadas saturando el espacio de la globalidad en un gesto irreverente de contraconquista de los imaginarios consagrados. Zamudio-Taylor considera que esta nueva refuncionalización del Barroco «ofrece hoy, en la era de la globalización, la clave para la interpretación de la hibridez en la cultura visual» (2000: 141) al ejercerse como una intervención de los protocolos (post)modernizadores, que viene desarrollándose desde la colonia:

El legado del colonialismo ibérico forzó a las emergentes naciones latinoamericanas, particularmente a Brasil, Cuba y México, a negociar condiciones de modernidad nutridas por las culturas manierista y barroca, que tradujeron, transformaron y circularon a las metrópolis europeas. En este sentido, el barroco problematizó la negociación de la modernidad en América Latina y ofreció un conducto desde el cual sus valores en pugna y su lenguaje se filtraron y derramaron a la posmodernidad (ibíd.).

En los escenarios actuales, el Ultrabarroco teatraliza el debilitamiento de los que fueran, durante la plena vigencia de la modernidad, los contenidos «duros» de la identidad individual y colectiva: la territorialidad asignada a las culturas nacionales, la noción de consumo como principio democratizador y como forma privilegiada de realización personal e integración social, la apuesta a la transparencia del lenguaje como vehículo de consenso político y social, el afán pedagógico del arte y la concepción de la obra como producto acabado, armónico y total. Sin ritualismo, en la era post-sagrada, el arte ultrabarroco reivindica la materialidad y reproductibilidad de la obra, ejerce y extrema el *arte de la cita* (los contenidos *fuera de lugar*, la minimización de la memoria contextual), y expone la fragmentación y la impureza de los significantes culturales como uno de los principios de la representabilidad postidentitaria. La poética del Ultrabarroco mantiene, sin embargo, una memoria histórica que se advierte en la recurrencia de elementos que remiten a la violencia originaria, vinculando las referencias al colonialismo con la exhibición casi obscena de cuerpos desmembrados o de espacios agobiantes, saturados por la mercancía. En otros casos, el arte ultrabarroco crea escenarios (instalaciones) efímeros y melodramáticos —en su propia manera, melancólicos— que sin la monumentalidad de los grandes catafalcos o arcos triunfales de la primera modernidad barroca, y sin el afán monumentalizador y museístico de las siguientes, operan a partir de percepciones puntuales capaces de expresar performativamente aspectos fragmentarios de la subjetividad individual y colectiva. Minimiza al sujeto autorial pero enfatiza la posicionalidad de la mirada como principio organizador de la experiencia y del (auto)reconocimiento, en los términos definidos por Lacan: «El barroco es la regulación del alma por la visión [*scopie*] corporal» (1972-1973: 105). Es como si desde la globalización y la postmodernidad la irreverente mercancía simbólica del Ultrabarroco interrogara retóricamente tradiciones y legados, analizando el saldo del progreso desde las instancias salvajes del capitalismo tardío, saturando el espacio transnacional con una *gap-ophobia* que revela el horror al silencio que ha seguido a la muerte de los *grandes relatos*, y ofreciendo en su lugar microhistorias en las que se ha renunciado a la totalización filosófica y a la epicidad revolucionaria. El Ultrabarroco teatraliza así, a su manera, en tiempos de globalización, triunfalismo neoliberal y reformulación de hegemonías, la conciencia de estar pisan-

do un límite epistemológico —civilizatorio— y representacional. Su utopía no consiste en la capacidad o en el deseo de articular propuestas concretas, sino en creer, todavía, en la eficacia de la deconstrucción y la desublimación por el arte. La historia no es circular ni progresiva. La historia es residual, es *diferencia* y ruina: es un pliegue que vuelve sobre sí, es repliegue y despliegue, es *retombée*.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Leonardo (1985): *Barroco de Indias y otros ensayos*. La Habana: Casa de las Américas.
- ADÁN, Martín (1992): *El más bermoso crepúsculo del mundo. Antología*. Estudio y selección de Jorge Aguilar Mora. México: Fondo de Cultura Económica.
- ADORNO, Rolena (1987): «La ciudad letrada y los discursos coloniales», en *Hispanamérica*, XVI, 48, diciembre, 3-24.
- (2002): «La invención de Guamán Poma: reflexiones del fin del milenio». en William Mejías López (ed.), *Morada de la palabra. Homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, vol. I, 19-30.
- ADORNO, Theodor W. (1973): *Negative Dialectics*. New York: Seabury Press.
- AGAMBEN, Giorgio (1999): *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford: Stanford University Press.
- (2005): *State of Exception*. Chicago: University of Chicago Press.
- ALBÓ, Xavier (1995): «Our Identity Starting from Pluralism in the Base», en John Beverley y José Oviedo (eds.), *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press, 18-33.
- ALONSO, Carlos (1994): «Rama y sus retoños: Figuring the Nineteenth Century in Spanish America», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 28, 283-292.
- ALTHUSSER, Louis (1975): *Curso de filosofía para científicos*. Barcelona: Laia.
- AMIN, Samir (1989): *El eurocentrismo. Crítica de una ideología*. México: Siglo Veintiuno.
- ANANTHARAMAN, Muralikumar (2008): «Clash of Civilizations author Samuel Huntington dies», *Reuters*, 27 de diciembre; <<http://www.reuters.com/article/topNews/idUSTRE4BQ1RC20081227?feedType=RSS&feedName=topNews>>.
- ANDERSON, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- APPADURAI, Arjun (2000): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2006): *Fear of Small Numbers. Essay on the Geography of Anger*. Durham: Duke University Press.

- APPIAH, K. Anthony (1994): «Identity, Authenticity, Survival. Multicultural Societies and Social Reproduction», en Gutmann, Amy (ed.), *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 149-163.
- AREA, Lelia y Mabel MORANA (comps.) (1994): *La imaginación histórica en el siglo XIX*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- ARGUEDAS, José María (1966): *Dioses y hombres de Huarochiri. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila*. Edición bilingüe traducida al castellano por J. M. Arguedas. Lima: Museo Nacional de Historia/Instituto de Estudios Peruanos.
- (1969): «Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar», en *El Comercio*, 1 de junio, s/p.
- (1992): *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Ève-Marie Fell. Nanterre et al.: ALLCA XX (Colección Archivos).
- y Julio CORTÁZAR (1969): «Polémica entre dos escritores», en *Marcha*, 30 de mayo, 29-30.
- ARICÓ, José (1978): *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano*. México: Ediciones Pasado y Presente.
- (1980): *Marx y América Latina*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo de la Participación.
- ARMSTRONG, Elizabeth (2000): «Impure Beauty/Belleza impura», en Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor (eds.), *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art*. San Diego: Museum of Contemporary Art, 1-18.
- y Víctor ZAMUDIO-TAYLOR (2000): *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art*. San Diego: Museum of Contemporary Art.
- ARROYO REYES, Carlos (s/f): «La parábola mariáteguiana de Antonio Melis», <<http://web.presby.edu/lasaperu/arroyo3.htm>>.
- 3ADIQU, Alain (1994): «Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*», en Constantin V. Boundas y Dorothea Olkowski (eds.), *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York/London: Routledge, 51-69.
- 3ARTHES, Roland (1980): *S/Z*. México: Siglo XXI.
- 3ARRAGÁN, Rossana (s/f): «Así pensaba Zavaleta», <<http://www.voltairenet.org/article120424.html>>.
- 3ARRENECHEA, Ana María (1997): «Regionalismo y universalismo para José María Arguedas y Julio Cortázar: desplazamientos textuales y vitales, en el tiempo, en el espacio y en la escritura», en *Memorias de JALLA TUCUMÁN 1995*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, vol. I, 522-542.
- 3AUDRILLARD, Jean (1991): *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- 3AUMAN, Zygmunt (2004): *Identity. Conversations with Benedetto Vecchi*. Cambridge: Polity Press.

- BECK, Ulrich (1998): *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- BECKER, Marc (1993): *Mariátegui and Latin American Marxist Theory*. Athens, Ohio: Ohio University Center for International Studies.
- BEIGEL, Fernanda (2003): *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Buenos Aires: Biblos.
- (s/f): «Las identidades periféricas en el fuego cruzado del cosmopolitismo y el nacionalismo», <http://www.cubaliteraria.com/premio/contracorriente/PDF/2004/06_identidades>.
- BENJAMIN, Walter (1982): *Para una crítica de la violencia*. Puebla: La Nave de los Locos.
- (1988): «Thesis on the Philosophy of History», en *Illuminations. Essays and Reflections*. New York: Random House.
- (1990): *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- (1991): *El narrador*. Madrid: Taurus.
- (s/f): *Walter Benjamin 1892-1940. Tesis de filosofía de la historia*, <<http://homepage.mac.com/eeskenazi/benjamin.html>>.
- BENNINGTON, Geoffrey y Jacques DERRIDA (1994): *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra.
- BERGERO, Adriana y Jorge RUFFINELLI (eds.) (2000-2001): *Estudios literarios, estudios culturales*. Stanford, CA: Stanford University (Nuevo Texto Crítico, n° 25/28).
- BERNABÉ, Mónica (2001): «La poética del forastero en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*», en *Iberoamericana*, I, 2, 5-26.
- (2006): *Vidas de artistas. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora/Instituto de Estudios Peruanos.
- BESTEMAN, Catherine (ed.) (2002): *Violence. A Reader*. New York: New York University Press.
- BHABHA, Homi K. (1984): «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse», en *October*, 28, 125-133.
- (1990): «DissemiNation Time, Narrative, and the Margins of Modern Nation», en *Nation and Narration*. London/New York: Routledge, 291-322.
- (1994): *The Location of Culture*. London: Routledge.
- (1995a): «Translator translated» (entrevista a Homi Bhabha realizada por W. J. T. Mitchell), en *Art Forum*, 33, 7, marzo, 80-84; <<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/interview.html>>.
- (1995b): «Cultural Diversity and Cultural Differences», en Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*. New York/London: Routledge, 206-209.

- BIANCHI, Soledad (1996): *¿La insoportable levedad...? Imágenes y textos, post-dictadura y modernidad en Chile*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Sociales/Universidad Arcis (Documento de trabajo n° 21).
- BLANCO, Fernando A. (ed.) (2004): *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: LOM.
- y Juan GELPÍ (1997): «El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel», en *Nómada*, 3, 93-98.
- BLOCK, Anton (2000): «The Enigma of Senseless Violence», en Göran Aijmer y Jon Abbink (eds.), *Meanings of Violence. A Cross Cultural Perspective*. Oxford: Berg, 23-38.
- BLOOM, Harid (1994): *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace.
- BOLÍVAR, Simón (s/f [1815]): «Carta de Jamaica», <<http://www.ensayistas.org/antologia/XIXA/bolivar/>>.
- BORGES, Jorge Luis (1954): *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé.
- BRADING, David (1991): *The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots and the Liberal State, 1492-1867*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRENNAN, Timothy (1989): *Salman Rushdie and the Third World. Myths of the Nation*. London: Macmillan.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1984): *La raison baroque. De Baudelaire a Benjamin*. Paris: Galilée.
- (1993): «La manera o el nacimiento de la estética», en Francisco Jarauta y Christine Buci-Glucksmann (eds.), *Barroco y Neobarroco*. Madrid: Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, 23-31.
- BUENO-CHÁVEZ, Raúl (2000): «Sujeto heterogéneo y migrante. Constitución de una categoría de estudios culturales», en Friedhelm Schmidt-Welle (ed.), *Antonio Cornejo-Polar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: ILLI/University of Pittsburgh (Serie Críticas), 173-194.
- BURGA, Manuel (1988): «El Inca Garcilaso de la Vega: Exilio interior, ambigüedad y segunda utopía», en *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 271-309.
- BURKE, Edmund (1990): *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Adams Phillips (comp.). Oxford: Oxford University Press, 53-56.
- CALABRESE, Omar (1992): *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press.
- (1993): «Neobarroco», en Francisco Jarauta y Christine Buci-Glucksmann (eds.), *Barroco y Neobarroco*. Madrid: Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, 89-100.

- CALDERÓN, Fernando (1991): «Hegemonía y bloque social en Bolivia», en *Nueva Sociedad*, 115, septiembre-octubre, 157-163.
- CALINESCU, Matei (1987): *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- CAMAYD-FREIXAS, Eric (2002): «Enunciating Space, Locating Identity: Garcilaso de la Vega's *Comentarios reales de los Incas*», en Santa Arias y Mariselle Meléndez (eds.), *Mapping Colonial Spanish America. Places and Commonplaces of Identity, Culture, and Experience*. London: Bucknell University Press, 102-120.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis E. (2003): «Hacia una trama *localizada* del mercado: Crónica urbana y economía barrial en Pedro Lemebel», en Boris Muñoz y Silvia Spitta (eds.), *Más allá de la ciudad letrada. Crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: ILLI/University of Pittsburgh, 99-115.
- CARPENTIER, Alejo (1966): «Problemática de la actual novela latinoamericana», en *Tientos y diferencias*. La Habana: Casa de las Américas, 5-46.
- CASANOVA, Pascale (2001): *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- (2005): «Literature as World», en *New Left Review*, 31, 71-90.
- CASTAÑÓN, Adolfo (1999): «Severo Sarduy: Del Barroco, el ensayo y la iniciación», en Severo Sarduy, *Obra completa* (2 vols.). Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Natterre et al.: ALLCA XX (Colección Archivos), vol. II, 1644-1648.
- CASTRO ARENAS, Mario (1985): *Reconstrucción de Mariátegui*. Lima: Okura.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2007a): «Postmodern Reorganization of Coloniality and Post-Fordist Capitalism», en *Cultural Studies*, 21, 2, marzo, 428-448.
- (2007b): «La poscolonialidad explicada a los niños. Perspectivas latinoamericanas sobre modernidad, colonialidad y geopolíticas del conocimiento», en Carlos A. Jáuregui y Mabel Moraña (eds.), *Colonialidad y crítica en América Latina. Bases para un debate*. Puebla: Universidad de Puebla (Colección Pensamiento Latinoamericano), 43-83.
- CASTRO-KLARÉN, Sara (2003): «The Nation in Ruins: Archaeology and the Rise of the Nation», en Sara Castro-Klarén y John Charles Chasteen (eds.), *Beyond Imagined Communities. Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 161-195.
- (2007): «Trans-posiciones: la escritura en los Andes y las paradojas del debate postcolonial», en Carlos A. Jáuregui y Mabel Moraña (eds.), *Colonialidad y crítica en América Latina. Bases para un debate*. Puebla: Universidad de Puebla (Colección Pensamiento latinoamericano), 337-390.
- (2008): «Posting Letters: Writing in the Andes and the Paradoxes of the Postcolonial Debate», en Mabel Moraña, Enrique Dussel y Carlos A.

- Jáuregui (eds.), *Coloniality at Large. Latin American and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press, 130-157.
- CAVARERO, Adriana (2009): *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo (1991): «El Inca Garcilaso o la lealtad idiomática», en *Lexis*, 1.5, 2, 133-178.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2000): *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Eugenio (1983): «Poética y marxismo en Mariátegui», en *Hispanamérica*, 34/35, abril-agosto, 51-67.
- CHAVARRÍA, Jesús (1979): *José Carlos Mariátegui and the Rise of Modern Peru. 1890-1930*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- CHIAMPÌ, Irlemar (1993): «El neobarroco en América Latina y la visión pesimista de la historia», en Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann (eds.), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza Editorial/Goethe-Institut, 137-149.
- COELLO, Óscar (2008): «De Gómez Suárez de Figueroa al Inca Garcilaso: configuración del estatuto ficcional en *La Florida del Inca*», en *Boletín de la Académica Peruana de la Lengua*, 45, 97-113.
- COLLIER, Simon (1983): «Nationalism, Nationality and Supranationalism in the Writings of Simon Bolívar», en *Hispanic American Historical Review*, 63, 1, 37-64.
- CONCHA, Jaime (1996): «Critizando *Rayuela*», en Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Nanterre et al.: ALLCA XX (Colección Archivos), 735-750.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1982): *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- (1989a): *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- (1989b): «César Vallejo: la universalización de una experiencia nacional», en *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 3, 12, octubre-diciembre, 673-684.
- (1994a): *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- (1994b): «Mariátegui y su propuesta de una modernidad de raíz indígena», en *Anuario Mariáteguiano*, 5, 5, 58-63.
- (1996): «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, 176-177, julio-diciembre, 837-844.
- COROMINAS, Joan (1987): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

- CORTÁZAR, Julio (1963): *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1967): «Carta», en *Casa de las Américas*, 45, noviembre-diciembre, 5-12.
- (1969): «Julio Cortázar: un gran escritor y su soledad», en *Life en Español*, 7 de abril, 43-55.
- CREWE, Jonathan (1994): «Can Polemic be Ethical?», en Jane Gallop (ed.), *Polemic. Critical or Uncritical*. New York: Routledge, 135-152.
- D'ALLEMAND, Patricia (1993): «Hacia una crítica literaria latinoamericana: nacionalismo y cultura en el discurso de Beatriz Sarlo», en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, I, 2, julio-diciembre, 27-40.
- DE LA CAMPA, Román (1994): «Hibridez posmoderna y transculturación: políticas de montaje en torno a Latinoamérica», en *Hispanamérica*, 69, diciembre, 3-22.
- (1999): *América Latina y sus comunidades discursivas*. Caracas: CELARG/Universidad Andina Simón Bolívar.
- (1999): *Latinamericanism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2006): *Nuevas cartografías latinoamericanas*. La Habana: Letras Cubanas.
- DE CAMPOS, Haroldo (1998): «Barroco-ludisme deleuzien», en Éric Alliez (ed.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Paris: Institut Synthélabo, 545-553.
- DE SOUZA SANTOS, Boaventura (1994): «El Norte, el Sur, la utopía y el *ethos* barroco», en Bolívar Echeverría (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, «ethos» barroco*. México: UNAM/El Equilibrista, 311-332.
- DEGLI-ESPOSTI REINERT, Cristina (2001): «Neo-Baroque Imaging in Peter Greenaway's Cinema», en Paula Willoquet-Maricondi y Mary Alemany-Galway (eds.), *Peter Greenaway's Postmodern/Postructuralist Cinema*. Lanham/London: The Scarecrow Press, 51-78.
- DELEUZE, Gilles (1993): *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2002): *Diferencia y repetición*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- y Félix GUATTARI (1987): *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DERRIDA, Jacques (1998): *Aporías. Morir-esperarse (en) «los límites de la verdad»*. Buenos Aires: Paidós.
- DURAND, José (1976): *El Inca Garcilaso, clásico de América*. México: Sep-setentas.
- (1989): «Presencia de Garcilaso Inca en Túpac Amaru», en *Cuadernos Americanos*, 6, 18, 172-177.
- DUSSEL, Enrique (1985): *La producción teórica de Marx. Un comentario a los «Grundrisse»*. México: Siglo Veintiuno.
- (1990): *El último Marx (1863-1882) y la liberación latinoamericana. Un comentario a la tercera y cuarta redacción de «El Capital»*. México: Siglo Veintiuno.

- (1992): 1492. *El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad*. Bogotá: Antropos.
- (1995): «El marxismo de Mariátegui como 'filosofía de la revolución'», en David Sobrevilla Alcázar (ed.), *El marxismo de José Carlos Mariátegui. V Congreso Nacional de Filosofía*. Lima: Universidad de Lima/Empresa Editora Amauta S. A., 27-38.
- (1998a): «Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity», en Fredric Jameson y Masao Miyoshi (eds.), *The Cultures of Globalization*. Durham: Duke University Press, 3-31.
- (1998b): *Introducción a la Filosofía de la Liberación*. Bogotá: Nueva América.
- (s/fa): «Transmodernity and Interculturality. An Interpretation from the Perspective of Philosophy of Liberation», <<http://www.enriquedussel.org/txt/Transmodernity%20and%20Interculturality.pdf>>.
- (s/fb) «Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)», <<http://www.afyl.org/articulos.html>>.
- AKIN, Emily (2001): «Anthropology's Alternative Radical», en *The New York Times*, 21 de abril, <<http://crab.rutgers.edu/~goertzel/fictocriticism.htm>>.
- CHEVERRÍA, Bolívar (1981): «El problema de la nación (desde la "crítica de la economía política")», en *Cuadernos Políticos*, 29, 23-35.
- (comp.) (1994): *Modernidad, mestizaje cultural, «ethos» barroco*. México: UNAM/El Equilibrista.
- (1995): *Ilusiones de la modernidad*. México: UNAM/El Equilibrista.
- (1998): *Valor de uso y utopía*. México: Siglo Veintiuno.
- (2000): *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- DELMAN, Lee (1994): *Homographesis. Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York: Routledge.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1994): *Civil War*. London: Granta Books/Penguin Books.
- PPS, Brad (2000-2001): «The Melancholy of Literature; or The Discredit of Holding On», en Adriana Bergero y Jorge Ruffinelli (eds.), *Estudios literarios, estudios culturales*. Stanford, CA: Stanford University (Nuevo Texto Crítico, n° 25/28), 57-74.
- (2005): «La ética de la promiscuidad: reflexiones en torno a Néstor Perlongher», en *Iberoamericana*, V, 18, 145-162.
- SCÁRZAGA, Fabiola (2001): «Auge y caída de Sendero Luminoso», en *Bajo el Volcán: revista del Posgrado de Sociología*, 2, 3, 75-97.
- FERNÁNDEZ, Christian (2004): *Inca Garcilaso: Imaginación, memoria e identidad*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Osvaldo (1991): «Gramsci y Mariátegui frente a la ortodoxia», en *Nueva Sociedad*, 115, septiembre-octubre, 135-144.

- (1994): *Mariátegui o la experiencia del otro*. Lima: Amauta.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1975): *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas.
- FLORES GALINDO, Alberto (ed.) (1976): *Túpac Amaru II-1780: sociedad colonial y sublevaciones populares*. Lima: Retablo de Papel.
- (1980): *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern*. Lima: Desco.
- (1986): *Buscado un inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Horizonte.
- FOUCAULT, Michel (1981): *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo Veintiuno.
- FRANCO, Carlos (1991): «Exploraciones en "otra modernidad": de la migración a la plebe urbana», en *Imágenes de la sociedad peruana: la «otra» modernidad*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 57-77.
- FRANCO, Jean (1983): «La heterogeneidad peligrosa: Escritura y control social en vísperas de la independencia mexicana», en *Hispanamérica*, 34/35, 3-34.
- (1984): «Ángel Rama y la transculturación narrativa en América Latina», en *Sin nombre*, 14, 3, 68-73.
- (2002): *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press.
- FRANCO, Jorge (1999): *Rosario Tijeras*. Buenos Aires: Planeta.
- FUENTES, Carlos (1992): *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GAETE AVARIA, Jorge (1989): *Historia de un lenguaje infortunado. Mariátegui y el marxismo*. Caracas: CELARG.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- (2000-2001): «Los estudios culturales y las puertas giratorias», en Adriana Bergero y Jorge Ruffinelli (eds.), *Estudios literarios, estudios culturales*. Stanford, CA: Stanford University (Nuevo Texto Crítico, n° 25/28), 87-98.
- (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1985): *Comentarios reales*. Prólogo, edición y cronología de Aurelio Miró Quesada. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2 vols.
- GISBERT, Teresa y José de MESA (1985): *Arquitectura andina. 1530-1830. Historia y análisis*. La Paz: Embajada de España en Bolivia (Colección Arzans y Vela).
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1985): *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press.
- (1987): *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte.
- (1993): *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham/London: Duke University Press.

- (1998): *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke University Press.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1985): *Obras*. Edición de Luis Alberto Sánchez. Lima: COPÉ (PETROPERU).
- GRANDIN, Greg (2004): *The Last Colonial Massacre: Latin America in the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press.
- GRÜNER, Eduardo (1994): «Política(s) de la interpretación. Imaginación histórica y narrativa trágica (Marx, Nietzsche, Freud)», en Lelia Area y Mabel Moraña (comps.), *La imaginación histórica en el siglo XIX*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 18-38.
- (2007): *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- GUADARRAMA GONZÁLEZ, Pablo (1994): *América Latina: marxismo y posmodernidad*. Bogotá: Universidad INCCA de Colombia.
- GUIBAL, Francis (1995): *Vigencia de Mariátegui*. Lima: Empresa Editora Amauta.
- y Alfonso IBÁÑEZ (1987): *Mariátegui hoy*. Lima: Tarea.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro (190-1992): «Lectura y difusión de la obra del Inca Garcilaso en el virreinato peruano (siglos XVII-XVIII). El caso de los *Comentarios reales*», *Revista Histórica*, XXXVII, 103-120.
- GUTMANN, Amy (ed.) (1994): *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- GRUZINSKI, Serge (2000a): *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
- (2000b): «The Baroque Planet/El planeta barroco», en Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor (eds.), *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art*. San Diego: Museum of Contemporary Art, 111-126.
- GUATTARI, Félix (1991): «La producción de subjetividad del capitalismo mundial integrado», en *Revista de Crítica Cultural*, 4, noviembre, 5-10.
- (1996): *Caósmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- GUERRERO, Gustavo (1987): *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*. Barcelona: Edicions del Mall.
- GUIBAL, Francis y Alfonso IBÁÑEZ (1987): *Mariátegui hoy*. Lima: Tarea.
- HALL, Stuart (1993): «Culture, Community, Nation», en *Cultural Studies*, 3, 349-363.
- HANSEN, Beatrice (1998): *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. Berkeley: University of California Press.
- HEIDEGGER, Martin (1971): «Building, dwelling, thinking», en *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, 152-153.
- HERLINGHAUS, Hermann (ed.) (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- HERNÁNDEZ DE LEÓN PORTILLA, Ascensión (2001): «Nebrija y las lenguas compañeras del imperio», en *Spanish Literature. A Collection of Essays*. London: Garland Publishing Inc., 145-158.
- HOBSBAWM, Eric (1969): *Bandits*. New York: Delacorte Press.
- (1992): *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUNTINGTON, Samuel (1996): *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon and Schuster.
- (2004): *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*. New York: Simon & Schuster.
- HSU, Hua (2009): «The End of White America?», en *The Atlantic*, 303, 1 (número especial), enero-febrero, 46-55.
- IBÁÑEZ, Alfonso (1978): *Mariátegui: revolución y utopía*. Lima: Tarea.
- ILLOUZ, Eva (2007): *Cold Intimacies. The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- JAKFALVI-LEIVA, Susana (1984): *Traducción, escritura y violencia colonizadora: un estudio de la obra del Inca Garcilaso*. Syracuse: Maxwell School.
- JAMESON, Fredric (1986): «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism», en *Social Text*, 15, otoño, 65-88.
- (1991): *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- JARAUTA, Francisco y Christine BUCI-GLUCKSMANN (eds.) (1993): *Barroco y Neobarroco*. Madrid: Cuadernos del Círculo de Bellas Artes.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ (Sor) (1986): *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su Confesor. Autodefensa espiritual*. Ed. de Aureliano Tapia Méndez. Monterrey: Impresora Monterrey.
- KAPLAN, Robert (1994): «The Coming Anarchy», en *Atlantic Monthly*, 273, 2, febrero, 44-76.
- (2002): *Warrior Politics: Why Leadership Demands a Pagan Ethos*. New York: Random House, 2002.
- KEANE, John (1996): *Reflexiones sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- KOHAN, Martín (2002): *Dos veces Junio*. Buenos Aires: Sudamericana.
- KOHAN, Néstor (1998): *Marx en su (Tercer) Mundo. Hacia un socialismo no colonizado*. Buenos Aires: Biblos.
- (s/f): «El romanticismo, componente esencial del marxismo. Entrevista a Michael Löwy», en <<http://www.rebellion.org/izquierda/lowy230102.htm>>.
- KRANIAUSKAS, John (2003): «Mariátegui, Benjamin, Chaplin», Hermann Herlinghaus y Mabel Moraña (eds.), *Fronteras de la modernidad en América Latina*. Pittsburgh: ILLI/University of Pittsburgh (Serie Tres Ríos), 91-97.
- KRISTEVA, Julia (2006): *Poderes de la perversión*. México: Siglo Veintiuno.

- LACAN, Jacques (1989): «Del Barroco», en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.
- LACLAU, Ernesto (1979): *Politics and Ideology in Marxist Theory. Capitalism, Fascism, Populism*. Londres: Verso.
- (1986): *Política e ideología en la teoría marxista*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- (1996): *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.
- (2005): *On Populist Reason*. London: Verso.
- y Chantal MOUFFE (1985): *Hegemony and Socialist Strategy. Toward a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- LARSEN, Neil (1990): *Modernism and Hegemony. A Materialist Critique of Aesthetic Agencies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1998): «Cortázar and Postmodernity: New Interpretive Liabilities», en Carlos J. Alonso (ed.), *Julio Cortázar. New Readings*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 57-75.
- (2001): *Determinations. Essays on Theory, Narrative, and Nation in the Americas*. London/New York: Verso.
- LAZZARATO, Maurizio (2006): «From Biopower to Biopolitics», en *Tailoring Biotechnologies*, 2, 2, 11-20.
- LEENHARDT, Jacques (1994-1995): «Ángel Rama, une figure de la critique latinoaméricaine», en *Nuevo Texto Crítico*, VII, 14/15, julio-junio, 201-209.
- LEMABEL, Pedro (1986): *Incontables*. Santiago de Chile: Ergo Sum.
- (1995): *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- (1996): *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago de Chile: LOM.
- (1998): *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago de Chile: LOM.
- (2001): *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Planeta.
- (2003): *Zanjón de la Aguada*. Santiago de Chile: Planeta.
- LEZAMA LIMA, José (1977): *La expresión americana*, en *Obras completas*. Madrid: Aguilar, vol. II, 278-390.
- (1988): *Confluencias: Selección de ensayos*. Ed. de Abel Prieto. La Habana: Letras Cubanas.
- LIENHARD, Martín (1990): *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes (1988): *Icono y conquista. Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión.
- LÓPEZ SORIA, José Ignacio (1981): «La teoría en el movimiento revolucionario peruano», en *Sociedad y Política*, 11, 27-40.
- (2007): *Adiós a Mariátegui. Pensar el Perú en perspectiva postmoderna*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.
- LÖWY, Michael (1992): «La crítica marxista de la modernidad», en *Cuadernos del Sur*, 14, 113-122.

- (1993): «El marxismo romántico de José Carlos Mariátegui», en *Dialéctica. Revista de Filosofía y Teoría Social*, 3-4, octubre.
- (2007): *El marxismo en América Latina*. Santiago de Chile: LOM.
- LUDMER, Josefina (1999): *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil.
- (1983): «Tretas del débil», en Eliana Ortega (ed.), *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Huracán, 47-54.
- LYOTARD, Jean-Francois (1989): *La condición postmoderna*. Buenos Aires: REL.
- MALLON, Florencia (1995): *Peasant and Nation: The Making of Postcolonial Mexico and Peru*. Berkeley: University of California Press.
- MARAVALL, José Antonio (1981): *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- MARCUS, Laura y Lynda NEAD (eds.) (1998): *The Actuality of Walter Benjamin*. London: Lawrence & Wishart.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1928): «El Anti-soneto», en *Amauta*, III, 17, 76.
- (1979a): *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1979b): «Lo nacional y lo exótico», en *Peruanicemos al Perú*. Lima: Empresa Editora Amauta, 25-29.
- (1979c): «Nacionalismo e internacionalismo», en *El alma matinal*. Lima: Empresa Editora Amauta, 50-54.
- (1981): *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta.
- (1987): *Defensa del marxismo. Polémica revolucionaria*. Lima: Empresa Editora Amauta.
- (s/f): «Prólogo a *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel», <<http://www.marxists.org/espanol/mariateg/tempes.htm>>.
- MARTIN, Gerard (2000): «The 'Traditions of Violence' in Colombia. Material and Symbolic Aspects», en Göran Aijmer y Jon Abbink (eds.), *Meanings of Violence. A Cross Cultural Perspective*. Oxford: Berg, 161-191.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2000): «La ciudad: entre medios y miedos», en Susana Rotker (ed.), *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 29-35.
- MARX, Karl (2001): *Simón Bolívar*. Madrid: Sequitur.
- y Eric HOBBSBAWM (1989): *Formaciones económicas precapitalistas*. México: Siglo Veintiuno.
- MATOS MAR, José (1985): *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MASIELLO, Francine (1992): *Between Civilization and Barbarism. Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- MAZZOTTI, José Antonio (1996): *Coros mestizos del Inca Garcilaso. Resonancias andinas*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

- (1998): «Garcilaso y los orígenes del garcilacismo: el papel de los *Comentarios reales* en el desarrollo del imaginario nacional peruano», en *Fronteras. Revista del Centro de Investigaciones de Historia Colonial*, 3, 13-25.
- (1999): «The Lightning Bolt Yields to the Rainbow: Indigenous History and Colonial Semiosis in the *Royal Commentaries* of El Inca Garcilaso de la Vega», en Doris Summer (ed.), *The Places of History. Regionalism Revisited in Latin America*. Durham: Duke University Press, 66-80.
- (ed.) (2000a): *Agencias criollas. La ambigüedad «colonial» en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: ILLI/University of Pittsburgh (Serie Biblioteca de América).
- (2000b): «Mestizo Dreams: Transculturation and Heterogeneity in Inca Garcilaso de la Vega», en Robert Blair St. George (ed.), *Possible Pasts. Becoming Colonial in Early America*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 131-147.
- (2008): *Incan Insights. El Inca Garcilaso's Hints to Andean Readers*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- MEJIS, Antonio (1994): «José Carlos Mariátegui hacia el siglo XXI», prólogo a *Mariátegui total*. Lima: Biblioteca Amauta, 1-24.
- (1999): *Leyendo Mariátegui 1967-1998*. Lima: Biblioteca Amauta.
- MELVILLE, Herman (1851): *The Whale (Moby Dick)*. London: Richard Bentley, 3 vols.
- MIGNOLO, Walter (1989): «Afterword: From Colonial Discourse to Colonial Semiosis», en *Dispositio*, 14, 333-337.
- (1993): «Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?», en *Latin American Research Review*, 28, 120-131.
- (2000a): *Local Histories/ Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- (2000b): «La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad», en Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 55-85.
- (2007): «The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality, and the Grammar of De-coloniality», en *Cultural Studies*, 21, 2, marzo, 449-514.
- MOHANTY, Satya P. (1989): «Us and Them: On the Philosophical Bases of Political Criticism», en *Yale Journal of Criticism*, 2, primavera, 1-31.
- MOLLER OKIN, Susan (s/f): «Is Multiculturalism Bad for Women?», en <<http://www.bostonreview.net/BR22.5/okin.html>>.
- MORAÑA, Mabel (1984): *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica (1910-1940)*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures.
- (1994): *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover, NH: Ediciones del Norte.

- (1995a): «Escribir en el aire. Heterogeneidad y estudios culturales», en *Revista Iberoamericana*, 170/171, enero-junio, 279-288.
- (1995b): «De la ciudad letrada al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel Rama a la invención de América», en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte et al. (comps.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 41-51.
- (coord.) (1996): *Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas*. *Revista Iberoamericana*, 176-177 (número especial), julio-diciembre.
- (1997a): «Ideología de la transculturación», en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: ILLI/University of Pittsburgh (Serie Críticas), 137-146.
- (1997b): *Políticas de la escritura en América Latina. De la Colonia a la Modernidad*. Caracas: ExCultura, 153-163.
- (1998): *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM.
- (2002): *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: ILLI/University of Pittsburgh (Serie Tres Ríos).
- (2004): *Crítica impura*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (2005a): *Ideologies of Hispanism*. Nashville: Vanderbilt University Press (Hispanic Series).
- (2005b): «Baroque, Neobaroque, Ultrabaroque: Disruptive Readings of Modernity», en Nicholas Spadaccini y Luis Martín Estudillo (eds.), *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. Nashville: Vanderbilt University Press (*Hispanic Issues* 31), 241-281.
- (2006): «Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada», en Sergio Ramírez-Franco (ed.), *José María Arguedas. Hacia una poética migrante*. Pittsburgh: ILLI/University of Pittsburgh (Serie ACP), 103-118.
- Enrique DUSSEL y Carlos JÁUREGUI (eds.) (2008): *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press.
- MOREIRAS, Alberto (2000-2001): «Retirar la cultura», en Adriana Bergero y Jorge Ruffinelli (eds.), *Estudios literarios, estudios culturales*. Stanford, CA: Stanford University (Nuevo Texto Crítico, n° 25/28), 133-138.
- (2001): «The End of Magical Realism: José María Arguedas's Passionate Signifier», en *The Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, 184-207.
- MORETTI, Franco (1996): *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez*. London: Verso.
- (1999): *Atlas of the European Novel. 1800-1900*. London: Verso.
- (2000): «The Slaughterhouse of Literature», en *Modern Language Quarterly*, 61, 1, 207-227.

- (2004): «Conjunctures on World Literature», en Christopher Prendergast (ed.), *Debating World Literature*. London: Verso, 148-162 [publicado originalmente en *New Left Review*, 1 (2000), 54-68].
- MOUFFE, Chantal (1999): *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, populismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- (2005): *On the Political*. London: Routledge.
- MOULIÁN, Tomás (1998): *El consumo me consume*. Santiago de Chile: LOM.
- MOULIN-CIVIL, Françoise (1999): «Invención y epifanía del neobarroco: excesos, esbordamientos, reverberaciones», en Severo Sarduy, *Obra completa* (2 vols). Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Nanterre et al.: ALLCA XX (Colección Archivos), vol. II, 1649-1678.
- MOULTHROP, Stuart (1997): «No War Machine», en Joseph Tabbi y Michael Wutz (eds.), *Reading Matters: Narrative in the New Ecology of Media*. Ithaca: Cornell University Press, 269-292.
- NAIRN, Tom (1977): *The Break-up of Britain: Crisis and Neo-Nationalism*. London: NLB.
- NEBRIJA, Antonio de (1980 [1492]): *Gramática de la lengua castellana*. Edición de Antonio Quilis. Madrid: Ediciones Nacionales.
- NUGENT, José Guillermo (1992): *El laberinto de la choledad*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.
- D'DONNELL, Guillermo (1978): «Apuntes para una teoría del Estado», en *Revista Mexicana de Sociología*, 4, 1157-1199.
- D'GORMAN, Edmundo (1958): *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DNO, Ichiro (1995): *Divine Excess: Mexican Ultra-Baroque*. San Francisco: Chronicle Books.
- DRTEGA, Francisco A. (2003): «Trauma and Narrative in Early Modernity: Garcilaso's *Comentarios Reales* (1609-1616)», en *Modern Language Notes*, 118, 2, marzo (Hispanic Issue), 393-426.
- DSORIO, Nelson (1985): «Ángel Rama y el estudio comprensivo de la literatura hispanoamericana», en *Casa de las Américas*, 148, enero-febrero, 153-158.
- (1988a): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1988b): «Mariátegui y *Amauta* en el contexto de los años veinte», en *Nuevo Texto Crítico*, 1, 2, 315-327.
- PAGDEN, Anthony (1987): «Identity Formation in Spanish America», en Nicholas Canny y Anthony Pagden (eds.), *Colonial Identity in the Atlantic World, 1500-1800*. Princeton: Princeton University Press, 51-93.
- PAJUELO TEVES, Ramón (2002): «El lugar de la utopía. Aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder», en Daniel Mato (coord.), *Estudios y otras prác-*

- ticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO/CEAP/FACES/UCV, 225-234.
- PARIS, Robert et al. (1973): *El marxismo latinoamericano de Mariátegui*. Buenos Aires: Crisis.
- PASTOR, Beatriz (1983): *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. Hanover: Ediciones del Norte.
- (1999): *El jardín y el peregrino. El pensamiento utópico en América Latina (1492-1695)*. México: UNAM.
- PAZ, Octavio (1990): «Voluntad de forma», en *Esplendores de treinta siglos*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- PERLONGHER, Néstor (1994): «Los devenires minoritarios», en *Revista de Crítica Cultural*, 4, 13-18.
- (1996): «Prólogo», en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Selección y notas de Roberto Echavarrén, José Kozér y Jacobo Sefamí. México: Fondo de Cultura Económica, 19-30.
- (1997): *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- PERUS, Françoise (1976): *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. México: Siglo Veintiuno.
- (1982): *Historia y crítica literaria: el realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*. La Habana: Casa de las Américas.
- PICÓN SALAS, Mariano (1982): *De la conquista a la independencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PIGLIA, Ricardo (2005): *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama.
- POBLETE, Juan (2003): «La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en la obra de Pedro Lemebel», en Boris Muñoz y Silvia Spitta (eds.), *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: ILLI/University of Pittsburgh, 117-137.
- PODESTÁ, Guido (1998): «Abelardo Gamarra: la poética del forastero», en Mabel Moraña (ed.), *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh: ILLI/University of Pittsburgh (Serie Biblioteca de América), 139-148.
- PONCE, Aníbal (1975): «Humanismo burgués y humanismo proletario», en *Obras*. La Habana: Casa de las Américas, 231-358.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1955): *El Inca Garcilaso en Montilla*. Lima: Instituto de Historia/Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- PRATT, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge.
- PRENDERGAST, Christopher (ed.) (2004): *Debating World Literature*. London: Verso.
- PUPO-WALKER, Enrique (1982): *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*. Madrid: Porrúa-Turanzas.

- PUTNAM, Robert David (1995): «Bowling Alone: America's Declining Social Capital», en *Journal of Democracy*, 6, 1, enero, 65-78.
- (2000): *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster.
- (ed.) (2002): *Democracies in Flux: The Evolution of Social Capital in Contemporary Society*. New York: Oxford University Press.
- QUIJANO, Aníbal (1979): «José Carlos Mariátegui: Reencuentro y debate», prólogo a José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Notas y cronología de Elizabeth Garrels. Caracas: Biblioteca Ayacucho, ix-cxxix.
- (1980): *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul.
- (1981a): *Introducción a Mariátegui*. México: Era (Serie Popular Era).
- (1981b): *Reencuentro y debate. Una introducción a Mariátegui*. Lima: Mosca Azul.
- (1988): «La nueva heterogeneidad estructural de América Latina», en Heinz Sonntag et al., *Duda, certeza, crisis. La evolución de las ciencias sociales de América Latina*. Caracas: Unesco/Nueva Sociedad, 29-52.
- (1991): «Colonialidad y modernidad/racionalidad», en *Perú Indígena*, vol. 13, 29, 11-29.
- (1993): «Raza, etnia y nación en Mariátegui: cuestiones abiertas», en Roland Forgues (comp.), *Encuentro Internacional José Carlos Mariátegui y Europa, el otro lado del descubrimiento*. Lima: Empresa Editora Amauta, 166-187.
- (1995): «El marxismo en Mariátegui: Una propuesta de racionalidad alternativa», en David Sobrevilla Alcázar (ed.), *El marxismo de José Carlos Mariátegui. V Congreso Nacional de Filosofía*. Lima: Universidad de Lima/Empresa Editora Amauta, 39-47.
- (1997): «Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina», en *Anuario Mariateguiano*, 9, 113-121.
- (2000a): «Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America», en *Nepantla*, 1.3, 533-579.
- (2000b): «Colonialidad del poder y clasificación social», en *Journal of World-Systems Research*, VI, 2, verano-otoño, 342-286.
- (2000c): «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: FLACSO, 201-246.
- (2006a): «Estado-nación y "movimientos indígenas" en la región andina», en *Observatorio Social de América Latina*, año VII, n° 19, enero-abril, 15-24, <<http://clacso.org.ar/biblioteca@clacso.edu.ar>>.

- (2006b): «Don Quijote y los molinos de viento en América Latina», en *Revista Pasos*, 127, septiembre-octubre, <<http://www.oeiperu.org/documentos/ClavesQuijano.pdf>>.
- e Immanuel WALLERSTEIN (1992): «Americanity as a Concept, or the Americas in the Modern World-System», en *International Social Sciences Journal*, 134, 549-557.
- RABINOW, Paul (ed.) (1984): «An Interview with Michel Foucault», en *Foucault: A Reader*. New York: Pantheon.
- RADDITZ, Fritz J. (ed.) (1981): *The Marx-Engels Correspondence. The Personal Letters, 1844-1877. A Selection*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- RAMA, Ángel (1970): *Rubén Darío y el modernismo. (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- (1974): «El área cultural andina (Hispanismo, mestizaje e indigenismo)», en *Cuadernos Americanos*, vol. XCVII, 6, noviembre-diciembre, 136-173.
- (1975): *Rufino Blanco Fombona íntimo*. Caracas: Monte Ávila.
- (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- (1984): *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- (1985): *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1986): *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- (2001): *Diario 1974-1983*. Prólogo, edición y notas de Rosario Peyrou. Montevideo/Caracas: Trilce/La Nave Va.
- RAMOS, Jorge Abelardo (1973): *El marxismo de Indias*. Barcelona: Planeta.
- RAMOS, Julio (1989): *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RAPPAPORT, Joanne (2007): «Intelectuales públicos indígenas en América Latina: una aproximación comparativa», en Sergio R. Franco (coord.), *Literaturas y culturas de la zona andina. Número especial de Revista Iberoamericana*, vol. XXIII, n° 220, julio-septiembre, 615-630.
- REGUILLO, Rossana (2000): «La construcción social del miedo. Narrativas y prácticas urbanas», Susana Rotker (ed.), *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 185-201.
- RICHARD, Nelly (1993a): *Masculino/Femenino. Políticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Ed.
- (1993b): *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*. Santiago de Chile: Francisco Zegers.
- (1994): *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- (1996): «Cultural Alterity and Decentering», en Claudia Ferman (ed.), *The Postmodern In Latin And Latino American Cultural Narratives*. New York: Garland Publishing Inc. (Latin American Studies 3), 3-13.
- (1998): «Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo», en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (coords.), *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México/San Francisco: Miguel Ángel Porrúa/University of San Francisco (Filosofía de nuestra América), 245-270.
- (2003): «“...como una tiara de rubíes en la cabeza de un pato malandra...”». Una conversación con Pedro Lemebel», en *Revista de Crítica Cultural*, 26, junio, 50-54.
- RINCÓN, Carlos (1977): «La poética de lo real maravilloso americano», en *Alejo Carpentier*. La Habana: Valoración múltiple, 123-177.
- (1978): *El cambio en la noción de literatura*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- (1996): *Mapas y pliegues*. Bogotá: Colcultura.
- RIVA AGÜERO, José (1941): «Elogio del Inca Garcilaso», en *Comentarios reales de los Incas*. Lima: Librería e Imprenta Sanmarti y Cía.
- ROFFÉ, Reina (1985): «Ángel Rama. Más allá de la ciudad letrada», en *Espejo de escritores. Entrevistas con Borges, Cortázar, Fuentes et al.* Hanover: Ediciones del Norte, 197-221.
- RONCAGLIOLO, Santiago (2006): *Abril rojo*. Madrid: Santillana.
- ROSETO, Evelio (2007): *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets.
- ROTKER, Susana (2000): *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad.
- ROUQUIÉ, Alain (1989): *América Latina. Introducción al Extremo Occidente*. México: Siglo Veintiuno.
- ROWE, John Howland (1976): «El movimiento nacional inca del siglo XVIII», en Alberto Flores Galindo (comp.), *Túpac Amaru II-1780: sociedad colonial y sublevaciones populares*. Lima: Retablo de Papel, 13-66.
- RUFFINELLI, Jorge (1983): «Ángel Rama: La carrera del crítico de fondo», en *Escritura*, VIII, 15, enero-junio, 123-131.
- SAID, Edward (1978): *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- (1989): «Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors», en *Critical Inquiry*, 15, 2, 205-225.
- (2001): «The Clash of Ignorance», en *The Nation*, 4 de octubre, <<http://www.thenation.com/doc/20011022/said>>.
- SÁNCHEZ LIHÓN, Danilo (s/f): «Inca Garcilaso iniciador de la literatura infantil y juvenil de América», <http://www.librosperuanos.com/autores/garcilaso_de_la_vega.html>.

- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1987): «La situación de la filosofía en el mundo hispánico: el marxismo en América Latina», en *Arbor*, 128, 39-58.
- (1998): «El marxismo en América Latina», en *Filosofía, praxis y socialismo*. Buenos Aires: Tesis Once.
- (1999): *De Marx y el marxismo en América Latina*. México: Itaca.
- SANTIAGO, Silviano (1978): «O Entre-Lugar no Discurso Latino-Americano», en *Uma Literatura nos Trópicos. Ensaio sobre Dependência Cultural*. São Paulo: Perspectiva.
- (2001): *The Space In Between. Essays on Latin American Culture*. Durham: Duke University Press.
- SARDUY, Severo (1999): *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Nanterre et al.: ALLCA XX (Colección Archivos), 2 vols.
- SARLO, Beatriz (1995): *Borges: un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2002): «Violencia en las ciudades. Una reflexión sobre el caso argentino», en Mabel Moraña (ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: IILI/University of Pittsburgh (Serie Tres Ríos), 205-214.
- SCARRY, Elaine (1985): *The Body in the Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- SCHMIDT, Friedhelm (1994-1995): «¿Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturación?», en *Nuevo Texto Crítico*, VII, 14-15, julio-junio, 193-199.
- SCHWARZ, Roberto (1992): «Brazilian Culture: Nationalism by Elimination», en John Gledson (ed.), *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*. London: Verso.
- SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben (2002): *Transvestism, masculinity, and Latin American Literature*. New York: Palgrave.
- SMITH, Anna Marie (1998): *Laclau and Mouffe. The Radical Democratic Imaginary*. London: Routledge.
- SOBREVILLA ALCÁZAR, David (1995): *El marxismo de José Carlos Mariátegui. V Congreso Nacional de Filosofía*. Lima: Universidad de Lima/Empresa Editora Amauta.
- (2005): *El marxismo de Mariátegui y su aplicación a los 7 Ensayos*. Lima: Universidad de Lima/Fondo de Desarrollo Editorial.
- SOSNOWSKI, Saúl (1985): «Ángel Rama: un sendero en el bosque de palabras», prólogo a Ángel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, ix-xxiii.
- SPENGLER, Oswald (1982): *La decadencia de Occidente*. Madrid: Espasa-Calpe.

- SPITTA, Sylvia (1995): *Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America*. Houston: Rice University Press.
- SPIVAK, Gayatri (1989): «Who Claims Alterity?», en Barbara Kriger y Phil Mariani (eds.), *Remaking History*. Seattle: Bay Press (Discussions in Contemporary Culture, n° 4) 269-292.
- STOYKOV, Atanas (1983): *Mariátegui y la cultura latinoamericana*. Lima: Amauta.
- TAPIA, Luis (2002): *La producción del conocimiento local. Historia y política en la obra de René Zavaleta*. La Paz: Muela del Diablo.
- TAUSSIG, Michael (1987): *Shamanism, Colonialism and the Wild Man*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1989): «Terror as Usual: Walter Benjamin's Theory of History as a State of Siege», en *Social Text*, 23, 3-20.
- (1992): *The Nervous System*. New York: Routledge.
- (1993): *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.
- (1995): *Un gigante en convulsiones. El mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente*. Barcelona: Gedisa.
- (2002): «Culture of Terror – Space of Death. Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture», en Catherine Besteman (ed.), *Violence. A Reader*. New York: New York University Press, 211-243.
- (2003): «The Language of Flowers», en *Critical Inquiry*, 30, otoño, 98-131.
- TAYLOR, Charles (1994): «The Politics of Recognition», en *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*. Edición e introducción de Amy Gutmann. Princeton, NJ: Princeton University Press, 25-73.
- TERÁN, Óscar (1985): *Discutir Mariátegui*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *Mémoire du mal, tentation du bien: enquête sur le siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont.
- UNRUH, Vicky (1989): «Mariátegui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant-Gardes», en *Latin American Research Review*, 24, 3, 45-69.
- VALCÁRCCEL, Luis E. (1927): *Tempestad en los Andes*. Lima: Populibros Peruanos.
- VALLEJO, Fernando (1998): *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- VAN CREVELD, Martin (1991): *The Transformations of War*. New York: Free Press.
- VANDEN, Harry E. (1986): «The Making of a Latin Marxist: José Carlos Mariátegui's Intellectual Formation», en *Revista Interamericana de Bibliografía/ Interamerican Review of Bibliography*, 36, 5-28.
- VARALLANOS, José (1962): *El cholo y el Perú. Introducción al estudio sociológico de un hombre y un pueblo mestizos y su destino cultural*. Buenos Aires: Imprenta López.
- VARGAS LLOSA, Mario (1983): «La pasión y la crítica», en *El Comercio de Lima*, diciembre [reproducido en (1993): *El País Cultural*, n° 217, 31 de diciembre, <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/vargas_llosa/la_pasion_y_la_critica.htm>].
- (1996): *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel (2002): «Entrevista a Mirko Lauer», en *Ajos y Zafiros*, 3/4, 133-150.
- VENN, Couze (2000): *Occidentalism. Modernity and Subjectivity*. London: Sage.
- VIDAL, Hernán (1976): *Literatura hispano-americana e ideología liberal: surgimiento y crisis. (Una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom)*. Buenos Aires: Hispamérica.
- VON DER WALDE, Erna (2001): «La novela de sicarios y la violencia en Colombia», en *Iberoamericana*, 3, 27-40.
- WALLERSTEIN, Immanuel (1974): *The Modern World-System. I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York/London: Academic Press.
- (1980): *The Modern World-system. II: Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy: 1600-1750*. New York/London: Academic Press.
- (1989): *The Modern World-System. III: The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730s-1840s*. New York/London: Academic Press.
- WEBER, Max (1949): *The Methodology of the Social Sciences*. New York: Free Press.
- WEY-GÓMEZ, Nicolás (1991): «¿Dónde está Garcilaso? Las oscilaciones del sujeto colonial en la formación de un discurso transcultural», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 34, 7-32.
- YÚDICE, George (2002): *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- YOUNG, Robert (2001): «J. C. Mariátegui, Transculturation and Cultural Dependency», en *Postcolonialism. An Historical Introduction*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 193-203.
- ZAMUDIO-TAYLOR, Víctor (2000): «Ultra Baroque: Art, Mestizaje, Globalización/ Ultra Baroque: arte, mestizaje, globalización», en Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor (eds.), *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art*. San Diego: Museum of Contemporary Art, 141-160.
- ZAVALETA MERCADO, René (1986): *Lo nacional-popular en Bolivia*. México: Siglo Veintiuno.
- ŽIŽEK, Slavoj (1992): *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2007): *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur.
- (2008): *Violence*. New York: Picador.