

Barroco y modernidad: de Maravall a Lezama Lima

por Edgardo Dobry

RESUMEN

*En las décadas de 1960 y 1970 convergen varias de las líneas que, desde principios del siglo XX, habían centrado las discusiones en torno del Barroco. Tanto en Europa como en América, y desde diversas disciplinas —filología, ensayo literario, retórica, historia, filosofía, psicoanálisis— el Barroco es visto como un punto de partida de la cultura moderna. En 1975 José Antonio Maravall publica *La cultura del Barroco*, definida como un concepto histórico, en oposición a la teoría de los eones y las constantes desarrollada por Eugenio d'Ors. Para Maravall el Barroco vincula a España con el surgimiento de la modernidad. Años antes, el cubano José Lezama Lima ve en el Barroco el puente que establece la continuidad entre la cultura española y la americana, lanzándola hacia el futuro. Y en el París de la década de 1970, Severo Sarduy introduce el barroco y neobarroco entre los conceptos que circulan en el intenso intercambio intelectual del momento. Proponemos un abordaje de la cuestión en el cruce de esas líneas diversas.*

Palabras clave: Barroco - Maravall - Sarduy - Lezama Lima - Modernidad

ABSTRACT

*During the '60s and '70s, various lines of discussion around Baroque that had started at the beginning of the 20th century converge. Both in Europe and in America, and from different disciplines —philology, literary essay, rhetoric, history, philosophy, psychoanalysis— Baroque is seen as a starting point of modern culture. In 1975, José Antonio Maravall publishes *La cultura del Barroco* defined as a historical concept in opposition to the eons theory and constants developed by Eugenio d'Ors. According to Maravall, Baroque links Spain to the dawning of modernity. Some years before, Cuban José Lezama Lima sees Baroque as the bridge that establishes a continuity between Spanish culture and American culture, leading it towards the future. Finally, in the Parisian '70s, Severo Sarduy introduces the concepts of baroque and neobaroque in the intellectual debates of the time. Our approach of the matter stands at the crossroad of these varied perspectives.*

Keywords: Baroque - Maravall - Sarduy - Lezama Lima - Modernity

Habría que empezar a leer *La cultura del Barroco* de José Antonio Maravall desde el principio, desde el extremo principio: la página de créditos. No se trata de un mero juego paratextual: aunque es sabido que el libro resume muchos años de trabajo —el Barroco, como objeto de estudio, favorece la obsesión, como lo demuestra también el autor antípoda de Maravall, Eugeni d'Ors, quien se declaró “un hombre lentamente enamorado de una Categoría” (2002: 21)— *La cultura de Barroco* se publica en 1975: “1ª edición: enero de 1975”, reza el copyright (1986: 7). No es un año cualquiera; es, precisamente, el momento en que España, tras cuarenta años de aislamiento e inmovilidad —una dictadura es, entre otras cosas, una detención de la historia y del tiempo—, va a emprender definitivamente el viaje hacia la contemporaneidad, va a tratar de volver a la historia. Volver a la historia significaba, en primer lugar, reintegrarse a Europa, ser de nuevo parte de esa Europa de la que se había aislado y por la que, en cierto modo, había sido abandonada progresivamente desde finales de la Guerra Civil. Abandono no sólo político sino también intelectual y hasta académico: en la década de 1950 los más grandes críticos y filólogos alemanes todavía dedican capítulos de sus libros sobre literatura europea contemporánea a los poetas españoles de la generación del 27 —dicho sea de paso: la generación gongorina, la que reivindica el Barroco como momento cenital de la poesía española—: el vienés Spitzer (1961) estudia a Pedro Salinas, Ernst Curtius (1989) a Jorge Guillén, Hugo Friedrich (1999) a García Lorca y Jorge Guillén. Desde los años cincuenta la literatura española desaparece del mapa de las letras del siglo XX; si se mira a España ya no es para hablar de su actualidad sino para estudiar su período áureo, barroco.



Los estudios contemporáneos sobre el Barroco se inician en 1915, cuando Heinrich Wölfflin publica *Principios fundamentales de la historia del arte*, un tratado que será central en todos los debates que vendrán. Allí establece cinco parejas de conceptos que definirían la oposición clásico/barroco desde un punto de vista formal, no histórico: lineal/pictórico, plano/profundidad, forma cerrada/forma abierta, multiplicidad/unidad, claridad/falta de nitidez. Veinte años más tarde, Eugeni d'Ors, en *Lo Barroco* (1935), lleva al extremo la idea de Wölfflin al proponer que Clasicismo y Barroco son *eones* o categorías que se alternan continuamente a lo largo de la historia; para d'Ors, el eon Barroco —del que define veintidós manifestaciones— es recurrente en la historia del arte, y supone el polo dionisiaco, caótico, inconsciente y exuberante a la tendencia apolínea, racional y equilibrada de lo clásico. Opuesta a esta línea formalista están los autores que estudian el Barroco como fenómeno histórico, ceñido, en términos generales, al siglo XVII. En 1921, Werner Weisbach, en *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, vincula fuertemente el arte y la literatura barroca al movimiento político y cultural que sigue al Concilio de Trento (finalizado en 1563). Y en una conferencia dictada en 1943, el gran filólogo Leo Spitzer adhiere a esta línea, desarrollando la idea de que el Barroco español expresa “toda la profundidad concreta que hay en la carnalidad religiosa del catolicismo mediterráneo” (1980: 317). Spitzer ve el Barroco como la lucha irreducible entre cuerpo y espíritu, “como si la luz deslumbrante del sol de España exigiera a modo de complemento la negrura de la iglesia y la oscuridad del convento” (318). Esto significa que el Barroco aparta a España de la sensualidad renacentista propia de Italia y la tendencia a la abstracción racionalista característica de Francia:

La fórmula de Vossler es quizá la que mejor se ajusta a la realidad: “España ha conocido el Renacimiento, pero le ha dicho que no” (...) No se puede concebir el arte barroco sin el trascendentalismo medieval, ni sin la vida sensual del Renacimiento, sin danza macabra y sin bacanal (319-320).

En esta idea del Barroco como cristalización de una lucha de opuestos que no se resuelve Spitzer está cerca de d'Ors, quien afirma: “Siempre que encontramos reunidas en un solo gesto varias intenciones contradictorias, el resultado estilístico pertenece a la categoría del Barroco” (d'Ors 2002: 37).

Maravall se opone a Wölfflin y a d'Ors al tratar el Barroco como un concepto de época; pero también se distancia de Weisbach y de Spitzer al abordarlo como un movimiento que no caracteriza a España sino que abarca Europa. Sostiene, por un lado, que fue un fenómeno estético muy vinculado a las variables políticas, sociales, económicas —en definitiva, históricas— de su momento, de allí que la introducción del libro lleve este título contundente: “La cultura del Barroco como un concepto de época”:

Concretándonos, pues, a España, los años del reinado de Felipe III (1598-1621) comprenden el periodo de formación; los de Felipe IV (1621-1665), el de plenitud; y los de Carlos II, por los menos en sus dos primeras décadas, la fase final de decadencia y degeneración [...] Barroco es, pues, para nosotros, un concepto histórico (Maravall 1986: 24).

Por otro lado, como dijimos, uno de los ejes centrales de la tesis de Maravall es que el Barroco no fue una literatura y un arte genuina y esencialmente español, derivado de la Contrarreforma, sino que sus resonancias y alcances se extienden a toda Europa:

El lector del libro que aquí le presento comprenderá desde las primeras páginas que una de las bases en que nuestro sistema se apoya principalmente es la de que el Barroco español no es sino un fenómeno inscrito en la serie de las diversas manifestaciones del Barroco europeo, cada una de ellas diferente de las demás y todas ellas subsumibles bajo la única y general categoría histórica de “cultura del

Barroco (Maravall: 13-14).

Hay otra variable histórica que parece merece ser observada con detenimiento: el nuevo interés por el Barroco que, en aquellos años, se deja ver en ámbitos y disciplinas diversas. En 1957 José Lezama Lima había publicado *La expresión americana*, uno de cuyos capítulos, “La curiosidad barroca”, será el punto de partida de la reflexión sobre el Barroco que va a recorrer América Latina durante los siguientes quince o veinte años. Severo Sarduy, cubano residente en París, exegeta de Lezama e impulsor del neobarroco en la poesía latinoamericana de entonces, publica en 1972 el ensayo “El Barroco y el Neobarroco” (parte de este trabajo había parecido en la revista *Tel Quel* en 1966) en el volumen colectivo *América Latina en su literatura*; y en 1974, en Buenos Aires, *Barroco* (que, acaso no es anecdótico recordarlo, está dedicado a su amigo Roland Barthes, quien en 1965 había dictado un seminario sobre retórica clásica en la *École pratique des hautes études*), extenso y meditado estudio de la materia. En 1967, Barthes dedica a Sarduy un artículo publicado en *La Quinzaine Littéraire*, “La face baroque” (Severo Sarduy 1999: 1.729). En 1975, Éditions du Seuil publica en París el Seminario XX de Jacques Lacan, titulado *Encore*, que incluye el capítulo “Du Baroque”.¹ Un pasaje de este seminario es citado por Sarduy como acápite a uno de los tres breves capítulos en los que divide su ensayo sobre *Paradiso* de Lezama Lima, titulado “El heredero” (Lezama Lima 1988: 503). De modo que el barroco, como concepto estético o histórico, es materia que circula y que se alimenta de los intercambios en la más avanzada producción intelectual del momento. Sarduy articula, en París, la posición americana y la contemporánea producción europea. La imbricación es tal que, por un raro efecto de lectura, el propio Lezama nos parece hoy un proto-lacaniano, por ejemplo, cuando entona “Deseoso es que huye de su madre” —primer verso de “Llamado del deseoso”, primer poema de *Aventuras sigilosas*, libro publicado en 1945 (Lezama Lima 1992: 130).

Unos años más tarde, ya en los ochenta, Gilles Deleuze dedica un libro, *El pliegue*, al estudio de Leibniz y el Barroco. Deleuze es, también, un formalista: de los tres grandes filósofos del siglo XVII —Spinoza, Descartes y Leibniz— elige al más radicalmente racionalista, al más abstracto, y afirma que “el Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo” (Deleuze 1989: 11). El título del libro remite, además, al compositor contemporáneo Pierre Boulez, que compuso la pieza “Pli selon pli” a partir de la lectura de la obra de Mallarmé (desde “Don du poème”, poema de juventud, hasta *Un coup de dés*, su última obra): “El pliegue —dice Deleuze— es sin duda la noción más importante de Mallarmé, no sólo la noción, sino más bien la operación, el acto operatorio que lo convierte en un gran poeta barroco” (1989: 45). La mención a estos dos últimos títulos no es mero oportunismo: Lacan y Deleuze están, cada uno a su manera, vinculados al estructuralismo, y hay que recordar que Maravall, que subtitula su tratado como “Análisis de una estructura histórica”, abre su libro con una reflexión acerca de la noción de estructura y del paralelismo de sus estudios sobre el Barroco con los desarrollos de Claude Lévi-Strauss a partir de *Las estructuras elementales del parentesco* (1948). Es cierto, sin embargo, que ya Wölfflin, en *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, señalaba: “Toda obra de arte es una estructura, un organismo” (“Forma cerrada y forma abierta”, Wölfflin 2002: 141).

¹ Lacan se había referido ya al barroco en su Seminario XVII, dictado entre 1969 y 1970, en el que menciona *El Criticón* de Gracián como antecedente de *Robinson Crusoe*, en lo que sigue literalmente la posición de d’Ors (“medio siglo transcurre entre el falso Adán de Gracián y el falso Adán de De Foe” d’Ors 2002: 45) que, recordémoslo, fue durante muchos años más conocido en Francia que en España. Pero la posición de Lacan también resulta cercana a la de Maravall al poner el Barroco en el origen de “la visión del mundo que nos corresponde”. Dice Lacan: “He recomendado a alguien encantador que relea a Baltasar Gracián quien, como ustedes saben, era un jesuita que vivió en las postrimerías del siglo XVI [...] En suma, fue entonces cuando nació la visión del mundo que nos corresponde. Antes incluso de que la ciencia hubiera llegado a nuestro cenit la habían sentido llegar [...] el barroco que tanto nos va —y el arte moderno, sea figurativo o no, es lo mismo— haya empezado antes, o justo al mismo tiempo que pasos iniciales de la ciencia. *El criticón* es una especie de apólogo donde se encuentra ya incluida por ejemplo la intriga de *Robinson Crusoe*” (Lacan 1992: 198).

En fin, resta puntar que en 1984 aparece, póstumo, el libro del gran crítico marxista uruguayo Ángel Rama *La ciudad letrada*, un brillante estudio de la configuración de las sociedades latinoamericanas a partir de su desarrollo urbano desde la época colonial. Allí Rama denomina a las urbes de América Latina como “la ciudad Barroca”:

La primera aplicación sistemática del saber barroco, instrumentado por la monarquía absoluta (la Tiara y el trono reunidos) se hizo en el continente americano, ejercitando sus rígidos principios: abstracción, racionalización, sistematización, oponiéndose a particularidad, imaginación, invención local [...] Las ciudades fueron aplicaciones concretas de un marco general, la cultura barroca (Rama 1984: 24-25).

Palabras cercanas al mencionado estudio de Lezama Lima:

En la Plaza del Zócalo, de México, o en la catedral de La Habana, la relación con la plaza es orgánica y está hecha en función del nacimiento del cuadrado. Ambos, el templo y la plaza, nacieron en una súbita función, no de su realización, como los más importantes de Europa, a posteriori del templo, con objeto de domesticar la demasia del templo, que llegaba a aterrorizar al hombre (1969: 72).

Y también: “En su edificación [de la catedral de La Habana] se responde a la búsqueda loyoliana del centro de irradiación” (74). De 1974 es la novela del cubano Alejo Carpentier *Concierto barroco*; el año siguiente —el mismo del libro de Maravall—, Carpentier pronuncia en Caracas una conferencia que será centro de profusos debates, “Lo barroco y lo real-maravilloso”, donde sostiene que:

[...] el alarife español encontró en América una mano de obra india que de por sí añadió el barroquismo de sus materiales, de su invención, de los motivos zoológicos, vegetales, florales del Nuevo Mundo, al plateresco. De esa manera se llegó a lo apoteósico del barroco arquitectónico, que es el barroco americano (1981: 110).

Tenemos así un panorama de la compleja situación: mientras Maravall ve en el Barroco el arte de un momento histórico preciso y una categoría estética que vincula y sincroniza a España con el resto de las grandes culturas europeas, en Cuba, en Venezuela, en Buenos Aires se está reflexionando acerca del Barroco como el arte propiamente americano y se está formulando la doctrina de un neobarroco que será, sobre todo en poesía, el movimiento nuclear —y panamericano— hasta mediados de los ochenta. Y en París algunas de las principales figuras del momento están reflexionando acerca del barroco en su vínculo con la metafísica, la estética y el psicoanálisis.

A contracorriente de lo que, explícito o subyacente, es constante en esos discursos, Maravall dedica una buena parte de su libro a romper la vinculación entre el Barroco y el misticismo contrarreformista. “Decir Barroco español —apunta— equivale tanto como a decir Barroco europeo visto desde España” (1986: 47); y también:

Es frecuente —y así lo hace Hatzfeld— unir Barroco y misticismo y ambas cosas ligarlas al carácter y a la espiritualidad españolas. Pero observamos que el misticismo es en España una forma de religiosidad importada que procede en ella de Flandes y Alemania, para pasar después a Alemania y Francia [...] Ese misticismo español es un fenómeno muy limitado y corto en el tiempo, y en el siglo XVII no queda nada de él, cuando, inversamente, la floración de la mística francesa y sobre todo de la alemana son espléndidas [...] Los aspectos que caracterizan al misticismo, por lo menos tal como se dio en España —en Santa

Teresa, en san Juan de la Cruz— son francamente diferentes del Barroco; son más bien antibarrocas, sin que obste a ello el fondo común de filosofía escolástica que en uno y otro lado se halla. [...] La mente barroca conoce formas irracionales y exaltadas de creencias religiosas, políticas, físicas incluso, y la cultura barroca, en cierta medida, se desenvuelve para apoyar estos sentimientos. Directamente nada tiene que ver esto con el misticismo español; ni por español, porque es un fenómeno amplio y fuertemente dado en todas partes, ni por misticismo, cuyo fondo creencial está impregnado de esa corriente de racionalización que es la escolástica” (Maravall 1986: 43-45).

Aunque suscribe la tesis de que el Barroco es la expresión de una crisis económica, política y social —y dedica largas páginas del libro a demostrarla con datos y documentos—, descrea de que esa situación pueda ceñirse sólo a España: “La crisis del XVII no puede entenderse en España sin tener en cuenta el amplio marco europeo en que se desenvuelve” (Maravall 1975: 68-69). La manera en que Maravall aborda el Barroco, como un sistema de fuerzas que interactúan y en la que la producción artística no puede desvincularse de su contexto social, económico, político, guarda una visible relación con lo que, por esos mismos años, Pierre Bourdieu denominaba “campo intelectual” (Bourdieu 1967: 135). Para Maravall, el Barroco es menos un estilo artístico o poético que un estado de la cultura. Por eso no opone Barroco a clásico sino a feudal: el Barroco implica ya la edad moderna, en la que el hombre siente y cree que las instituciones que rigen su vida no son perpetuas ni inmóviles y que él puede arrogarse el poder de modificarlas e incluso de abolirlas:

A las consideraciones del Consejo Real a Felipe III (1 de febrero de 1619), hablándole de “el miserable estado en que se hallan sus vasallos”, a la severa advertencia que en el mismo documento se le hace de que “no es mucho que vivan descontentos, afligidos y desconsolados”, las cuales se repiten en docenas de escritos de particulares o de altos organismos, no ya a Felipe III, sino más aún a Felipe IV, se corresponde aquel momento de sincera ansiedad en este último [...] cuando confiesa conocer la penosa situación en que se apoya: “estando hoy a pique de perdernos todos”. El repertorio temático del Barroco corresponde a ese íntimo estado de conciencia (pensemos en lo que en el arte del XVII representan los temas de la fortuna, el acaso, la mudanza, la fugacidad, la caducidad, las ruinas, etc.) (Maravall 1986: 96).

El malestar barroco no sería, como tanto se ha dicho, la angustiada reacción ante la crisis económica y política a medida que avanza el siglo XVII, sino también la conciencia de un cambio en las reglas del juego que implican una mayor libertad individual:

En cierto modo, lo que el teólogo o el artista hacen responde a un planteamiento político, si no en cuanto a su contenido, sí estratégicamente. El mismo comportamiento individual se considera sometido a las categorías del comportamiento político (134).

También apela al célebre estudio de Max Weber *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* para señalar que pueden aplicarse parecidas ideas al “carácter pragmático del Barroco, al cual podría aproximarse lo que Weber llama ‘la adaptación utilitaria al mundo, obra del probabilismo jesuítico’, de la cual, en cambio, quedaría muy alejado el espíritu religioso y ético del capitalismo” (135). Maravall llega incluso a formular que el *kitsch* surge en el siglo XVII, bastante antes de la revolución industrial, con el primer auge de la cultura urbana y el progresivo reemplazo de los pequeños talleres de manufacturas por lo que llama “producción de corta repetición” (194). Afirma que Giorgione y Tiziano “trabajan ya para el mercado” y no para un mecenas, y que la imprenta abarató y popularizó el libro:

¿Contribuirá esto a aclarar, sobre una base de explicación histórico-social, por qué al estudiar el Barroco hemos de estudiar o por lo menos hemos de contar con la presencia del mal gusto, de lo feo, de la obra de bajo estilo? (...) Era sencillamente esto: que por una serie de razones sociales, surge el *kitsch*, y entonces hasta la obra de calidad superior ha de hacerse en coincidencia y en competencia con obras de esos otros niveles, en definitiva, de cultura para el vulgo” (187).

Cercano en esto al marxista Arnold Hauser, fuerza la determinación entre situación político-social y resultado estético. Pero no resulta muy convincente a la hora de defender un *kitsch* barroco comparable al *midcult* del XIX y al *masscult* del XX, tal como lo desarrollan los trabajos clásicos de Clement Greenberg (*Vanguardia y kitsch*) y de Dwight Macdonald (*Masscult and midcult*). La literatura barroca abunda en retruécanos que llevan al extremo sus propias leyes de composición sin que sea fácil deducir de ello que su objetivo fuese impresionar al vulgo.

Maravall no sólo contesta fuertemente a la idea de Eugeni d’Ors del Barroco como “eon” o constante en la historia del arte. Cuando d’Ors escribe que “como en el vino, vive Dionisios en la sangre” (2002: 75) la referencia evidente es Nietzsche y su idea de la tensión irresuelta entre lo apolíneo y lo dionisiaco en el arte griego. Maravall contesta que no hay tal convivencia, tal constante: el Barroco es una época, una cultura bien acotada en el tiempo. Y, además, marca el principio de la modernidad, de la moderna angustia del hombre frente a la consciencia de que las instituciones ya no lo someten ni lo amparan del todo. Frente a la idea del Barroco como una recaída en la oscuridad del convento y de la iglesia, cerrado sobre sí para resguardarse del avance reformista, Maravall propone el Barroco como el marco y la praxis de la libertad individual.

Por otra parte, todo el tratado de Maravall está volcado a negar tal deriva dionisiaca del arte barroco. El racionalismo y el pragmatismo son, en su visión, dos fuerzas anudadas y preponderantes: “La cultura barroca es un pragmatismo” (Maravall 1986, 140), es “una cultura cuyo desorden responde a un sentido, está regulado y gobernado” (141); “el prudencialismo táctico en los hombres del Barroco predomina” (142); “se trata [en referencia a los *Ejercicios* de Ignacio de Loyola] de encontrar la técnica con alto grado de racionalización operativa” (142) — y recordemos en este punto que Roland Barthes ve en San Ignacio la “invención de un lenguaje” de una enorme eficacia totalizadora en la relación entre el director de los ejercicios y el ejercitante (1997: 56); “el enfoque barroco de la técnica de la prudencia” (Maravall 1986: 143); “hemos hablado alguna vez del nexo entre racionalismo y Barroco” (143); “Hace tiempo se dijo que, por detrás del mundo que Calderón nos presenta, subyace un sistema legal cuyo esquema es semejante al de la ciencia” (144). Todo ello conduce a Maravall a formular la idea de que “el Barroco anticipa la primera concepción de un behaviourismo en cuanto que trata de alcanzar la posesión de una técnica de la conducta fundada en una intervención sobre los resortes psicológicos que la mueven” (145).

El cubano Lezama Lima toma de d’Ors la idea de un eon Barroco, que llegaría hasta José Martí y Leopoldo Lugones. Sin embargo, comparte con Maravall —a quien seguramente no había leído— la concepción de un Barroco racionalista e ilustrado: “Ese barroco nuestro, que situamos a finales del XVII y a lo largo del XVIII, se muestra firmemente amistoso de la Ilustración. En ocasiones, apoyándose en el cientificismo cartesiano lo antecede” (Lezama Lima 1969: 50). Lezama pone como ejemplo a Sor Juana Inés de la Cruz, “y el aprovechamiento que hace para *Primero Sueño* [1692], de la quinta parte del *Discurso del método* (...) Todo ello lleva su barroquismo a un afán de conocimiento universal, científico, que la acerca a la Ilustración” (51). Para Lezama, el verdadero eco de Góngora está en América, en el colombiano Hernando Domínguez Camargo:

El mismo frenesí, la misma intención desatada, el mismo desprecio por lo que los vulgares consideran mal gusto. “Lo que hay de embriagador en el mal gusto, nos

dice Baudelaire, es el placer aristocrático de desagradar” [...] en Hernández Camargo el gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos (53-54).

Cerremos, entonces, el arco: ¿en qué convergen Maravall y Lezama, el erudito español y el poeta cubano “en busca de una expresión”, cuando ven en el Barroco un arte de la modernidad, de la abstracción racionalista, de la apetencia científica? A la altura de 1975, cuando España asiste al fin de la dictadura franquista, Maravall reivindica el Barroco como aquello que entronca a España con Europa, en el eje de la contigüidad estilística y en la sincronía de las tendencias de pensamiento. Para Lezama, ese es el espíritu español que pasa a América: “Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista. Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte” (Lezama Lima 1969: 47). Hay continuidad, continuación, no ruptura: “Después del Renacimiento la historia de España pasó a América, y el barroco americano se alza con la primacía por encima de los trabajos arquitectónicos de José de Churriguera o Narciso Tomé” (71). Maravall ve en la modernidad del fenómeno barroco el antecedente de una cultura española no aislada, no cerrada en sí misma. Para Lezama Lima, ese mismo cariz racionalista e ilustrado del Barroco es el puente por el cual Europa pasa a América y, desde allí, renace hacia el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1997) [1971]. *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.
- BOURDIEU, Pierre (1967) [1966]. “Campo intelectual y proyecto creador”. AA.VV., *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI.
- CARPENTIER, Alejo (1981). *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México-Madrid-Bogotá, Siglo XXI.
- CURTIUS, Ernst Robert (1989) [1950]. *Ensayos críticos acerca de literatura europea*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- D’ORS, Eugeni (2002) [1935]. *Lo barroco*, Madrid, Tecnos.
- DELEUZE, Gilles (1989) [1988]. *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós.
- FRIEDRICH, Hugo (1999) [1956]. *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française.
- GRENNBERG, Clement (1989). “Avant-Garde and Kitsch”[1939], en *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press.
- GUERRERO, Gustavo (1987). *La estrategia neobarroca*, Barcelona, Llibres del Mall.
- LACAN, Jacques (1975) [1975]. *Aún, Seminario XX*, Buenos Aires, Paidós.
- LACAN, Jacques (1992) [1991]. *El reverso del psicoanálisis, Seminario XVII*, Buenos Aires, Paidós.
- LEZAMA LIMA, José (1969) [1957]. *La expresión americana*, Madrid, Alianza.
- LEZAMA LIMA, José (1992). *Poesía*, Emilio de Armas (ed.), Madrid, Cátedra.
- LEZAMA LIMA, José (1996). *Paradiso*, Cintio Vitier (ed.), Madrid, Colección Archivos.
- MACDONALD, Dwight (1962). *Masscult and Midcult. Against the American Grain*, New York, Random House.
- MARAVALL, José Antonio (1986) [1975]. *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- RAMA, Ángel, (1984). *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte.
- SARDUY, Severo (1972). “El Barroco y el Neobarroco”. César Fernández Moreno (ed.): *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 167-184.
- SARDUY, Severo (1974). *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SARDUY, Severo (1999). *Obra Completa*, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), Madrid, Colección Archivos.
- SPITZER, Leo (1961) [1955]. *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos.
- SPITZER, Leo (1980). *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica.
- WEISBACH, Werner (1942) [1921]. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe.
- WÖLFFLIN, Heinrich (2002) [1915]. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Barcelona, Óptima.