

Valeria Añón*

⇒ El laberinto (neo)barroco. Erotismo y parodia en *Apariciones*, de Margo Glantz

Resumen: Este trabajo aborda la novela *Apariciones* de la escritora mexicana Margo Glantz, entendiéndola como una relectura de estrategias y tópicos barrocos. Parodia, ironía, metalepsis, fragmentación configuran un relato original y perturbador cuya singularidad radica en la perspectiva que subvierte una tradición y revisita el sentido del gozo femenino, en la sensualidad de la escritura.

Palabras clave: (Neo)barroco; Erotismo; Parodia; Margo Glantz; México; Siglo xx.

1. Introducción

A pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos evadimos enteramente del laberinto barroco. (Mariano Picón Salas)

“Entre nosotros el barroco fue un arte de la contra conquista. El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco” (Lezama Lima 2001: 81). Con estas sugerentes afirmaciones, Lezama Lima sienta las bases de lo que se comprende por Barroco americano e interviene en la disputa sobre las relaciones con el (neo)barroco al tiempo que parodia la dispersión teórica producida en los años cincuenta.¹ El Barroco en el Nuevo Mundo o “Barroco de Indias” –como lo llamara Mariano Picón Salas ([1944] 1994: 121)– fue entendido durante décadas como copia del Barroco español y signo de dominación colonial en toda América. Una relectura de dichos postulados, sobre todo a partir de mediados del siglo xx, cambió el eje de análisis cuando propuso concebirlo como verdadero principio de emancipación (Celorio 2001: 91). Así lo señala también Mabel Moraña, quien sostiene que, para pensar el Barroco hispanoamericano, es imprescindible atender a la dinámica sociocultural de la colonia ligada al surgi-

* Valeria Añón es licenciada en Letras, docente en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y becaria doctoral del CONICET. Enseña e investiga en el área de Literatura Latinoamericana.

¹ La utilización del término (neo)barroco, con esa grafía, implica una toma de posición respecto de la reappropriación barroca en la literatura latinoamericana. Por eso, con Irlemar Chiampi, en este artículo se entiende que “el (neo)barroco es continuidad de [la] tradición [barroca]. Sin ruptura, pero con la renovación de las experiencias anteriores; sin cortes, pero con la intensificación y expansión de las potencialidades experimentales del barroco ‘clásico’” (2000: 29).

miento de una “conciencia criolla” (1988: 237) y a una sociedad nueva, dependiente de España aunque distinta, más allá del Barroco como “cultura dirigida”, para decirlo en términos de Maravall.²

Según la tesis de Lezama Lima, si bien en España el Barroco fue concebido como el arte de la Contrarreforma y de la vigilancia por parte de la ortodoxia católica, el caso es distinto en América, donde éste adquiere carácter propio: mientras que el Barroco español se somete a las normas neoclásicas, el americano adquiere su mayor esplendor en el cruce con lo local, lo propio. El Barroco en América será el arte de la contra-conquista, signo de identidad diferenciada y de personalidad propia (Lezama 2001: 81-83).³

Esta perspectiva incluye una búsqueda estética: ciertos escritores latinoamericanos volvieron sobre el Barroco para gestar una nueva definición de su literatura. En su artículo “El barroco y el neo barroco”, Severo Sarduy establece la presencia de lo barroco en José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante, atendiendo a las características específicas que permitirían definirlo. Para Sarduy, la estética barroca se asocia al lujo entendido como excedente, es un arte “excrementicio”, “el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso” (1972: 167); es la exaltación del trabajo sin funcionalidad, “un desperdicio que no por azar es erótico” (1972: 170). Desperdicio, erotismo y deseo –inalcanzable e irrenunciable– que, para Sarduy, diferencia el “primer barroco colonial” del “barroco actual, el neobarroco” (1972: 183).

En la literatura latinoamericana del siglo XX fue configurándose una estética ligada a la apropiación de ciertas figuras, tópicos y temas barrocos, unida a la constitución de una

² En verdad, buena parte de la relectura crítica del Barroco retoma y reconoce la influencia del crucial estudio de José Antonio Maravall sobre la “cultura del barroco” (1975), al tiempo que se inscribe en el marco de los debates por el Quinto Centenario del Descubrimiento (¿encuentro, conquista, colonización?) a partir de la década del ochenta del siglo pasado. La deuda con Maravall es grande porque su trabajo desautomatiza la mirada sobre el Barroco como estética, incluyéndolo en un contexto mayor y explicando buena parte de sus características por la peculiar relación entre cultura y sociedad. Lo cierto también es que, en la propuesta de Maravall y como sostiene Rodríguez de la Flor, “cultura *de o para* masas –‘cultura dirigida’– eran conceptos claves, y podían dar la impresión de que, en rigor, nada escapaba a sus efectos” (2002: 16). Por eso, las lecturas críticas sobre el Barroco hispanoamericano tienden a retomar tradiciones como las de Picón Salas ([1944] 1994), revalorizando el carácter ambivalente de la vida de Corte en la América hispánica. En esta línea interesa destacar la aproximación de Alfredo Roggiano, quien se refiere a cierto “revisionismo hispanoamericano” (1994: 3) que, evitando la perspectiva del trasplante entre España y América –todavía presente en las afirmaciones de Picón Salas, por ejemplo– define al Barroco hispanoamericano en relación con los “elementos nativos”, como arte de “contrabando”, de “trasgresión de la vigilancia oficial”, “apuntando al establecimiento de una sociedad criolla que ha de tener también su expresión criolla en la lengua, las artes plásticas, la literatura, la música” ([1944] 1994: 7). Y es en esta concepción de la trasgresión, de cierta autonomía frente al discurso del poder, que Barroco y Neobarroco suelen encontrarse, en las diversas caracterizaciones críticas. Por supuesto, siempre teniendo en cuenta las dificultades de trasladar, más allá de su contexto específico, las características barrocas, tal como advierten Mabel Moraña (1988 y 1998) y John Beverly (1993).

³ Alejo Carpentier (1967) extiende la caracterización cuando sostiene que nuestro arte siempre ha sido barroco, presente incluso en la misma naturaleza americana. A partir de esta visión del mundo americano, Carpentier hace uso del término en su dimensión metafórica y le da una utilidad laxa –que ha sido criticada por ciertos especialistas, como Mabel Moraña (1988 y 1998), por ejemplo–. Carpentier sostiene que el barroco puede ser entendido a manera de sinónimo en relación con lo que ha llamado “lo real maravilloso americano”. Para un análisis pormenorizado de las tesis de Lezama Lima, véase Chiampi (1993 y 2000). Para una explicación exhaustiva de Alejo Carpentier en este sentido, véase especialmente Chiampi (2000) y Celorio (2001).

identidad propia, a partir de una mirada que fuerza y cuestiona la tradición, el canon, la idea misma de literatura. En este marco de crítica, revisión y aprovechamiento de materiales se inscribe la novela *Apariciones*, de la escritora mexicana Margo Glantz.⁴ Si bien hasta ahora Glantz no ha sido calificada como ‘neobarroca’, entiendo que es posible relacionarla con esta perspectiva, dadas las evidentes y subversivas lecturas que de tópicos y figuras barrocas realiza. Claro que esta operación no sólo se sostiene en el uso de herramientas formales sino, en especial, en el aprovechamiento del impulso crítico y creador neobarroco para horadar las nociones de linealidad y progresión del tiempo y de la trama, así como la mirada sobre el cuerpo y su relato.

Apariciones es una novela peculiar, que inicia su sinuosa trama a partir de la tortuosa relación de dos monjas ‘místicas’, la vida en un convento colonial y el vínculo con la escritora –que las convoca y las acecha–, entre otras historias. Logra conciliar el interés por la cultura y la literatura barrocas con una propuesta literaria y estética que excede con mucho la mera copia o el pastiche a-crítico para provocar una extraña inquietud, que sobrepasa la literalidad de ciertas estampas sexuales o la naturalidad de algunas escenas de autoflagelación que la novela incorpora. Entiendo que aquello que conmueve al lector radica en el uso de ciertas formas, recursos y tópicos barrocos –que Margo Glantz, estudiosa de Sor Juana, conoce sobradamente– para cuestionar la mirada sobre la escritura y el gozo femeninos. Ingresems, entonces, al “retrato de las desapariciones” (Glantz 2001: 27).

2. Escritura y sexualidad

“La escritura y la sexualidad se ejercen siempre en espacios privados y por ello mismo susceptibles de violación, espacios secretos, sí, espacios donde se corre un riesgo mortal” (Glantz 2001: 26). En *Apariciones*, escritura y sexualidad se presentan como instancias de privacidad y privación, entrelazadas ambas por ese “riesgo mortal” que motiva y da sentido a los actos y la escritura de los mismos. En estos espacios particulares, privados, oscuros (el escritorio, la celda, el convento, el dormitorio), el secreto ocupa un lugar central porque sujeta la búsqueda al deseo, la intimidad, lo inconfesable. *Apariciones* es un texto que pone en cuestión cánones sociales, culturales y literarios porque se propone leer las tradiciones y reconstruir una genealogía de mujeres doctas –a la manera de Sor Juana, en su “Respuesta a Sor Filotea”– pero también audaces, pasionales, malditas –como lo hace la monja jerónima en sus sonetos amorosos y filosóficos–.

A partir de esa afirmación –que anuda escritura y sexualidad, y que es también toma de posición y advertencia– *Apariciones* se exhibe como una novela extraña, atípica o incómoda, organizada en capítulos breves, titulados, diferenciados a partir de tipografías distintas y del uso de la redonda o la bastardilla. Dicha incomodidad es generada, en principio, por su esquiva trama, que incluye varias historias, nunca diferenciadas por completo. Por un lado, la escritora que gesta a sus personajes, los observa, dialoga con ellos y participa de sus placeres y dolores a través de una escritura de carnal densidad. Escritora que, en la novela, carece de nombre propio, motivo por el cual duda siempre

⁴ Publicada por primera vez en 1995, la novela tuvo varias ediciones y reediciones. Aquí trabajo con la última edición, publicada por Alfaguara en 2001.

respecto de los nombres de sus personajes, en un acto de creación que es asimismo reinvención de la primera persona que narra. Por otro, la filial y perversa ‘unión’ entre dos monjas, Sor Lugarda de la Encarnación y Sor Teresa Juana de Cristo –aunque las identidades de ambas nunca queden fijadas–. Además, el vínculo sexual de una pareja de amantes (sin nombre) y de una niña, quizá la hija de ella, que los acecha desde una posición “casi insoportable” (Glantz 2001: 53). Tal como señala Rocío Silva Santisteban “entre [estas historias] existen múltiples cajas de resonancia, *a la manera barroca*, imbricadas unas en otras, y separadas a veces solo por una diferencia de estilo o de tono” (2003: 180; el subrayado es mío).

Para Santisteban, el leitmotiv del texto es la pintura que, en uno de los primeros capítulos, los amantes ven en un museo. El lienzo presenta a una mujer montada a caballo con las piernas de costado, sobre la que se ha pintado la imagen de un hombre –presumiblemente, su esposo o amante– montando a la manera masculina, es decir, a horcajadas y con las piernas separadas. Una cuidadosa reparación ha ido develando el cuerpo femenino escondido bajo el masculino, la pintura tras la pintura, el rostro tras el rostro o tras la máscara, el cuerpo ajustado sobre otro cuerpo de una manera casi sexual. Según Santisteban, este cuadro palimpséstico funciona como metáfora de la literatura y de la forma en que se ha escrito la novela, al presentar una historia debajo de otra historia y una figura oculta tras otra figura (2003: 179):

Sé que lo sabes de memoria, sé que estás harta de que te lo repita, pero es bueno que lo oigas, es bueno recordar esa figura sustituida por otra, pintada encima de la joven, cuando su marido ordenó borrarla del retrato. Y sin embargo está allí, erguida, sonriente, con sus mejillas sonrosadas, sus ojos sin maquillar, su roja falda de amazona.

Ha sido rescatada por el restaurador, poco a poco, siglo a siglo, y su marido cabalga tras de ella en la misma pintura, en la versión original, ahora restaurada, exhibida en el museo, esa pintura que viste con tu amante, que te monta tirada en el suelo a cuatro patas (Glantz 2001: 48).

Este modo de narrar se vincula con ciertos tópicos barrocos como la teatralidad, el drama, la apariencia y la máscara: se duda del sujeto y de un ‘mundo al revés’ porque se sabe que todo es o puede ser artificio, ocultamiento que en realidad no es tal, ya que no habría una esencia a descubrir tras los ‘velos’. La pintura muestra y evoca imágenes superpuestas que refuerzan los tópicos del engaño de los sentidos y la máscara.⁵ Lo novedoso radica en que dichas asociaciones reenvían al lector al plano del sexo, el erotismo, el dolor en el gozo, y el secreto, narrados por un sujeto femenino y vividos por distintos personajes femeninos: la mujer-amante, la niña, las monjas o la escritora. Sugestivo y sugerente, el cuadro dispara diversas asociaciones en los personajes: la pareja de amantes y la niña miran el cuadro, y a partir de las sensaciones que éste provoca, se entremezclan con el discurso de la escritora, establecen un diálogo violento y directo que, en ubicua metalepsis, confunde los personajes y planos del relato. Dicha confusión cuestiona el lugar del escritor y su deseo, y exhibe cierta insuficiencia de la letra respecto del mundo narrado: “Esta mañana te veo entretenida leyendo, tan entretenida que ni adviertes que leo lo que lees, por encima de tu cabeza”, le dice la escritora a la mujer en

⁵ Con respecto a los tópicos barrocos, véase en especial Maravall (1975) y Rodríguez de la Flor (2002).

un pasaje titulado “Tus lecturas” (Glantz 2001: 42). “Dejo la pluma, dejo a Lugarda y a Teresa Juana exaltadas hablando con su Divino Esposo. Retiro las yemas del teclado, y veo a las monjas inmóviles, silenciosas, arrodilladas, rezando” (47); “extenuada, escribo la extenuación de sor Lugarda” (56); “Está encima de ti. Sólo veo su espalda, un fragmento de oscuridad donde seguramente está tu cara, y tus manos, crispadas, una acaricia su piel, y la otra, la derecha, se hunde filosa uña a uña sobre su carne” (75). Estas referencias, entre muchas otras, exhiben el entrecruzamiento de planos en una novela que acude a la provocación en tanto efecto de escritura.

Así, asistimos al develamiento de un leitmotiv cuyos diversos trazos son desenmascarados a través de un trabajo progresivo, minucioso, que permite a la vez reconstruir significados y escenas de estas parejas diversas. Ya que hay varias parejas en la novela: los amantes (un hombre y una mujer), observados a veces por la niña y para quienes la niña es, en efecto, un ser turbulento, inquisitivo, oscuro —a diferencia de lo que podría esperarse—; las monjas (¿hermanas de sangre, hermanas en la fe, madre e hija?) sobre cuyas identidades siempre se cierne un misterio, ya que la escritora misma no sabe cómo nombrarlas, por lo cual abre cada fragmento o referencia con una disquisición sobre los nombres, y sobre la imposibilidad de decirlas en forma suficiente. También se presentan otras parejas, periféricas en la trama pero centrales para el lector y para la escritora misma, debido a las evocaciones que suscitan. Me refiero, en especial, a los perros copulando que la escritora ve desde la ventana. La escena es la siguiente:

Vuelves a mirar, los ves en el patio, los perros están juntos, tirados en el suelo, sus pelambres confundidas, se mezclan, una, color castaño, la otra mucho más clara. Como de costumbre, el perro comienza a olfatear a la perra, a lamerla para luego montarla; se mueve encima de ella, quedan trabados largo rato; la desmonta y orina contra la pared. *Tú miras, como siempre, arrobada.*

[...] Recuerdas cuando él orina dentro de ti, gozas del mismo modo inconsciente y natural con que la perra goza. [...] *Atravesada* por él, *clavada* a él, anudado a tus entrañas (Glantz 2001: 43; el subrayado es mío).

A partir de la exhibición de lo sexual y lo impúdico, estas parejas confluyen en la puesta en escena de cierta inarmonía atribuible a un “deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo por el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia”, como señala Severo Sarduy respecto del deseo neobarroco (1972: 183). En *Apariciones*, esa “pantalla” cae gracias a la mirada impiadosa de la escritora, y el deseo se presenta en su desesperada sed, tiñendo tanto la búsqueda sexual como la escrituraria como la religiosa, hasta confundirlas en una misma insatisfacción. Por eso, refiriéndose a Sor Lugarda (y también a la mujer-amante, y a la niña, y a ella misma cuando escribe) la escritora apunta:

Es el deseo insaciable de encontrar respuesta a un dolor, el dolor que nace de la pérdida del cuerpo, de ese cuerpo divino, sagrado, amado y cotidiano, de ese cuerpo que se evade, de ese cuerpo que aparece y desaparece sin dar tregua, de ese cuerpo que nunca permanece, cuerpo sangrante a veces mudo, cuerpo martirizado a veces vociferante, pero siempre cuerpo de amor, espacio donde se juegan las más terribles obsesiones, los más grandes dolores y los más grandes riesgos (Glantz 2001: 69).

Su destrucción se gesta en la codicia de esa sed, toda tacto, asoladora (Glantz 2001: 99).

Escritura y placer del texto

Decidió que con su propia mano inscribiría en su cuerpo otras señas de identidad. He quedado exhausta, después de escribirla. (Margo Glantz, *Apariciones*)

La novela comienza con una referencia a la escritura y con una escena narrada en primera persona, en la que ‘decir’ y ‘escribir’ son parte del mismo gesto inaugural. “Empiezo diciendo: cuando escribo...”, ingresa la autora-personaje-protagonista –aunque el lector no está al tanto aún de estos roles– y enseguida se transmuta en “sor Lugarda de la Encarnación –¿o sor Juana Teresa de Cristo?–” (Glantz 2001: 17). Esta primera persona se perfila como un sujeto confuso, un *yo* que es *otro* y es múltiple; personaje sin nombre o cuyo posible nombre muta a lo largo de la novela, como cambian los nombres de las mujeres cuando profesan y se convierten en esposas de Cristo. Esa escena inicial condensa la clave de lectura de buena parte de la novela en la medida en que reúne, en apretada metonimia, los espacios, los personajes, las preguntas y los sujetos que se desplegarán luego. Así, se presenta la primera contraposición (y convivencia) entre el claustro y el mundo; la indefinición del nombre propio; el uso de la segunda persona, que interpela en forma perentoria a los personajes y, ante todo, el lector, forzándolo a identificarse con el personaje interrogado, requerido, deseado... Pasaje en el que abundan las referencias a la escritura y las alusiones metatextuales: “Detengo aquí mi relato, presta a retomarlo en un momento más propicio” (Glantz 2001: 17), que indican pausas, discontinuidades, preparaciones para la puesta en escena de la palabra escrita.

Este capítulo se construye a partir de usos tópicos y figuras centrales en la estética barroca, como el quiasmo, la *variatio* y la parodia. Ocurre que, ya desde las primeras líneas (Glantz 2001: 17), *Apariciones* instala una parodia –entendida como homenaje, recuperación y sutil modificación– del discurso de las monjas, místico y religioso –tema sobre el que volveremos hacia el final de este trabajo–. Las visiones místicas y las desapariciones que las monjas sufren o a las que asisten, trastocan todos los órdenes, desde el claustro hasta el ámbito aparentemente inaccesible del cuadro, pasando por la habitación de la pareja de amantes y el escritorio de quien narra la historia.

Novela mística y novela erótica (Santisteban 2003: 177), es en esta aparente indefinición donde radica uno de sus principales hallazgos, ya que misticismo y erotismo, como placer y dolor, cuerpo y humillación, escritura y sexualidad conforman pares evidentes o certeros, que indican no pocas de las pistas de lectura que la novela propone al lector avezado. En efecto, la novela juega en forma constante con el efecto de la oposición aparición-desaparición, par antitético al que las monjas se arrojan mutuamente, en una escalada de tormentos. Como se muestra en la primera escena, ya en la superficie del discurso de las monjas se presenta el deseo; deseo que es, al mismo tiempo, carnal y espiritual. “Sor Lugarda de la Encarnación –¿o sor Teresa Juana de Cristo?– interpela al padre en su afán de unirse a un esposo celestial” (Glantz 2001: 17); “Porque somos carnales, es preciso que nuestro deseo y nuestro amor comiencen por la carne” (Glantz 2001: 44). Para alcanzar este deseo, son suficientes unos pocos elementos, en una *variatio* barroca que define buena parte de la estructura de la novela: las flagelaciones, los cuerpos a medias desnudos, el huevo recién empollado que, en algunos conventos, las monjas pasan suavemente sobre sus ojos “hasta que el calor templado del huevo se enfría del todo” (Glantz 2001: 41). Estos elementos convocan las visiones: las visiones místicas de las monjas,

las visiones sensuales de la escritura. Por eso, la escritora copia el gesto referido y pasa sobre sus ojos un huevo recién incubado, ya que, dice, “sé bien que las visiones reaparecerán, en su pura y luminosa transparencia ante mis ojos. El huevo es un antídoto contra las desapariciones” (2001: 42).

Definido por la consistencia variable de la visión y la aparición, el acto de escribir se revela como rito y zona de reflexión. La escritura se modifica a medida que el texto transcurre, transformación perceptible en cierto ajuste de los nombres de las monjas hacia las últimas páginas, como si la escritora exhibiera paso por paso las dudas, las preguntas, las pausas, los misterios y la cotidianidad del trazo sobre el papel. Asimismo, la escritura presenta distintas manifestaciones: es espacio de gozo (“gozo cuando escribo”, 2001: 29); es inspiración e iluminación casi divinas (“Escribir es un encantamiento. Sobre todo cuando tengo la revelación, cuando sé cómo nombrarla”, 2001: 19; “Espero un nuevo momento de inspiración, ¿o sería mejor llamarlo una visión?”, 2001: 32); es orden y obediencia de una voz de imperativa autorreflexión (“Digo, me digo a mí misma: ¡Escribe! Y obedezco a mi mandato”, 2001: 22). En cada capítulo, se presenta siempre una escritura marcada, corpórea, “la escritura misma que parte del cuerpo, que es sexuado” (Jitrik 2003: 147). Por eso abundan escenas de escritura que son momentos de gozo y dolor, donde los personajes femeninos se condensan en la imagen de la escritora que asume las características de varias de ellas, poniendo en primer plano el cuerpo, sus vestidos, sus velos:

Mi falda es de terciopelo, su forro es sedoso, de color gris perla, las medias hacen juego, son rayadas, finamente; mis zapatos, especiales, sirven sólo para escribir, su tono es verde, un verde acerado, de fina piel; los tacones, medianos, de forma delicada y una ligera inclinación permite asentar bien los pies en el suelo, para escribir con comodidad y sin cansarse.

Me desnudo el torso. Antes de escribir suelo acariciar mis pezones, son rugosos, el tacto me excita, los retuerzo entre mis dedos, uno a uno, alternativamente, quiero que se pongan rojos, erectos, brillantes, calientes.

Paso la yema sobre la areola, mis yemas se contagian y con esa exaltación me preparo. Ya coloco los dedos sobre el teclado.

“¡Escribe!”, me repito, cuando advierto que he dejado de escribir, demasiado preocupada por el ritual con que dispongo la escritura... (Glantz 2001: 26).

Como un poema barroco que respetara las concepciones más tradicionales sobre el cuerpo (aquellas que diferencian lo alto y lo bajo, lo racional y lo pasional), como la poesía misma de Sor Juana, el fragmento anterior que describe los preparativos para el ‘rito’ de la escritura presenta dos partes que se corresponden con estas dos zonas del “cuerpo de delito”: “El erotismo exige siempre un cuerpo para manifestarse y quizá ese cuerpo sea siempre un cuerpo de delito. Léase bien, no me refiero a un cuerpo del delito sino a un cuerpo de delito. Todo cuerpo es bien concreto aunque el delito no lo sea y el erotismo lo señala aunque en realidad lo trascienda” (Glantz 2001: 10).⁶ Entonces, el primer

⁶ En una entrevista realizada por Lourdes Rangel, Margo Glantz se refiere a Sor Juana y a *Primero Sueño*: “La dialéctica de lo alto y de lo bajo –cabeza y pies– aparece en toda su obra y en *Primero Sueño*, su poema fundamental, la pirámide, cuya punta se pierde en el Cielo, es la que ocupa el lugar de la cabeza o el faro que en el mar “cristalino portento”, se convierte en asilo para los navegantes. Los enormes des-

párrafo citado presenta una descripción general de aquello que cubre la parte ‘baja’ del cuerpo femenino; descripción que presta atención especial al tacto y a los colores (“sedoso”, “aterciopelado”, “gris perla”, “verde acerado”) y da cuenta de la minuciosidad con que se la ha preparado. Estas telas y velos que ocultan el cuerpo femenino participan sin embargo de un erotismo connotado por las referencias a las ropas delicadas, sutiles y tersas. El lenguaje sugerente se ve interrumpido en el segundo párrafo, donde ingresa la literalidad del deseo concentrado en los pezones de la escritora y ‘motivo’ para las mujeres de la novela en general; senos y pezones como marca de la feminidad, del placer de la caricia y de la autoflagelación (Glantz 2001: 97). Este “cuerpo de delito” trastoca las categorías de lo alto y lo bajo, puesto que cambia los significados de este par al ponerlo en relación, en un eje paradigmático, con el erotismo, el misticismo y la sexualidad. Lo que une a estas tres mujeres es el gozo: de la escritura, del cuerpo, ése que la escritora transmite a través de las yemas de sus dedos apoyadas en el teclado; gozo que emana del secreto, del dolor, de la humillación. Los usos del cuerpo femenino están marcados por la escritura del erotismo, escandidos por ella al tiempo que inaccesibles. En su prólogo a *Lo imposible* de Georges Bataille, Margo Glantz señala que:

El erotismo es un cuerpo que se escamotea a la materialidad aunque parta de ella, o mejor, es un cuerpo que se recrea o un cuerpo sobre el que se construye la poesía. Es por ello algo concreto, algo tangible, pero a la vez es un cuerpo inexistente en su concreción para detentarse en la concreción de la palabra. Cuerpo-texto que destruye el cuerpo-carne pero que se monta en él para transformarlo, para sustituirlo. Por ello es delito, es más, es perverso (1989: 12).

La novela prioriza las diferentes representaciones del cuerpo como personaje y protagonista. Hay ciertas formas privilegiadas de su ‘aparición’ en el texto: las yemas de los dedos, los pechos, los pies, en escenas de flagelaciones; el cuerpo y la culpa, la lujuria. Cuerpos cubiertos por anillos, zapatos, medias, faldas, camisas. Vestidos que caen para escribir, para amar, para flagelarse o para ser amado, escrito, flagelado. Cuerpos que se preparan para gozar con el propio dolor y placer y con la visión del dolor y el placer ajenos. Esto se subraya por la permanente referencia al acto de mirar, observar, espiar –preocupación fundamental de la estética barroca clásica y de la neobarroca, luego–. *Apariciones* acentúa este sentido ya desde el título puesto que juega con la posibilidad de presencias y desapariciones místico-eróticas y elige como leitmotiv una pintura, cuya naturaleza está dada por la ausencia y la reaparición de una imagen, sobrepuesta a otra.

Ahora bien, este peculiar erotismo se evidencia en especial en las escenas que narran los arrebatos místicos de las monjas (Lugarda y Juana) y la relación tortuosa que entre ellas se establece. A propósito de Sor Juana, Margo Glantz ha estudiado profusamente la vida de las monjas en la colonia mexicana (Glantz 1994 y 1999); las descripciones que presenta la novela se apoyan en sus estudios sobre la experiencia de las místicas, cuyo dolor –sublimación del placer prohibido– determina la búsqueda de una unión con el

plazamientos a que la constriñe ese vertiginoso movimiento –de pronto se está a los pies de alguien o, de repente, se sube a las alturas– le exigen emplear en su gran poema metáforas aéreas y de personajes fijados en la mitología por su capacidad de vuelo, Faetón o Ícaro. El vuelo que emprenden quienes quieren alcanzar la altura forma parte también de un discurso religioso, ascético o místico, la interlocución con Dios” (Rangel 2000: 2).

“divino amor” (Glantz 2001: 97), solo posible en la muerte. Con respecto a la experiencia mística, Fernando Benítez señala que: “Monjas, frailes y clérigos se apropiaron con el flagelo del orgasmo que les estaba prohibido. [...] Hay algo en el orgasmo que pertenece a la violencia, al dolor y a una muerte que engendra vida. Quien tiene vedado el coito encuentra el orgasmo por el camino atroz de la carnicería, sin experimentar remordimiento alguno, pues el deseo es sabio y poderoso y sabe escribir derecho con líneas torcidas” (1985: 63). La escritora-personaje opera con estas concepciones para aproximarse a la lógica interna de estas prácticas. Así, lo perturbador de estas escenas (en las que una hermana flagela a la otra o en las que se va narrando paso a paso las torturas que Lugarda –¿o es Juana?– se autoinflige) es la perspectiva desde la que se las narra: una perspectiva paródica, con todas las implicancias que este término tiene en la literatura latinoamericana contemporánea: homenaje, relectura, recuperación, ironía (Glantz 2001: 76, 79, 96).

3. Figuras, juego e ingenio barroco

Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe ya que no está “apaciblemente” cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (Severo Sarduy)

En tanto poéticas, Barroco y Neobarroco han centrado sus juegos verbales en el uso refinado de figuras retóricas variadas y en el forzamiento de la sintaxis y de los desplazamientos sintagmáticos y paradigmáticos. En este uso puede reconocerse cierta tensión constitutiva de la escritura, que se inserta en una tradición para retorcerla, sin que esta relectura implique un quiebre definitivo. El Neobarroco, entendido como lectura contemporánea que de ciertos tópicos y formas barrocas presenta la literatura latinoamericana del siglo xx, recupera dichas formas, llevándolas a un punto de quiebre, para provocar extrañas asociaciones significantes.

Metalepsis, extrañamiento y ruptura

Me miras como interrogándome:

–Por esa razón, continúo, te golpea con las palmas abiertas sobre los flancos, para que obedezcas, te muevas, alces la cara, cierres los ojos, abras la boca y quedes exhausta, detenida en una mueca dolorosa.

–¿Gozaste?

No me contestas, te vuelves hacia él y le preguntas:

–¿Has gozado? (Margo Glantz, *Apariciones*)

Lo que facilita el extrañamiento del lector de *Apariciones*, al tiempo que amplifica las evocaciones paradigmáticas, es la metalepsis, figura que propone un juego entre el ser y el parecer, entre el secreto y la mentira, la apariencia y lo real, cuyo efecto de sentido depende de la referencialización, particularmente confusa en este caso. Para Genette, la metalepsis es un salto de mundo que “produce un efecto de extrañeza, sea burlón o sea fantástico [...]. Todos estos juegos manifiestan, por la intensidad de sus efectos, la importancia del límite que se ingenian en franquear, despreciando la verosimilitud, y que es

precisamente la de la narración (o de la representación) misma: frontera móvil pero sagrada entre dos mundos: aquel en que se cuenta y aquel que se cuenta” (2002: 145). En *Apariciones*, estos ‘saltos de mundo’ están subrayados por una serie de marcos que limitan algunas de las escenas centrales: el marco de la ventana a través del cual la escritora mira la calle, los perros, el mundo; el marco del cuadro que muestra la figura masculina y devela, poco a poco, una figura femenina. Relato que ya desde el título hace referencia a las apariciones y desapariciones que subyacen en planos diversos de la escritura y de la realidad textual, esta novela despliega una constante *mise en abyme*; permite el juego intertextual e intratextual, la proliferación –de objetos, de textos, de referencias–, el exceso vital y literario, la reiteración y la variación. Dicho exceso construye, también, una mirada paródica que, en consonancia barroca, asume la tradición y la trastoca.

Aunque la propia Margo Glantz ha relacionado la fragmentación formal evidente en *Apariciones* (y habitual en sus textos) con una mirada y una forma de escritura femeninas, se entiende aquí que esta característica puede vincularse asimismo con los modos barrocos de escritura. Figuras como el hipébaton, la bimetración, el quiasmo –típicas del Barroco y presentes en la novela desde el primer párrafo– producen y explicitan cortes o quiebres que dificultan la reconstrucción de la conexión entre sujeto, objeto y acción. Como los textos de Lezama Lima, *Apariciones* es, más que una novela, una serie de imágenes consecutivas o yuxtapuestas, que mutan su significado en esta relación de cercanía o contigüidad textual. Imágenes que, escandidas por títulos y juegos tipográficos, consiguen mantener un tono, una semejanza sintagmática entre una “estampa” y otra, como las pinturas etruscas y pompeyanas (2001: 90) o como las estampas japonesas que mira la amante:

Mientras lo esperas acostada en la cama te gusta mirar estampas. Una japonesa, en este momento. Los personajes desnudos adoptan una posición inverosímil, una de las posiciones favoritas del amor. Ella tiene los senos pequeños y el pezón delicado, su vello púbico, desmelonado, forma un halo alrededor de su vagina, cuyos labios abiertos dejan ver la rosada carne. Empuña el pene del hombre, enorme, negro, bien delineado, amenazante; en contraste los rostros guardan una serena compostura. Él lleva en la mano un objeto pequeño y puntiagudo.

Están a punto de acoplarse, sus caras inexpresivas se coronan con el mismo peinado implacable, atravesado por largos alfileres y en el cabello, estrictamente trabajado, no es posible detectar una sola hebra suelta.

¿Gozas mucho mirándolos? (Glantz 2001: 86).

Si bien se presentan reiteraciones en el orden de los significantes, lo cierto es que la densa sintaxis, abundante en figuras retóricas y juegos con el orden (reordenado) de la lengua escrita (hipébaton, quiasmos, retruécans) complejiza el sentido de las escenas narradas. Por otra parte, esta contigüidad entre disímiles perspectivas favorece una serie de asociaciones extrañas y a veces obscenas; recurso que posibilita la identificación monja/escritora/amante, evocando un múltiple ser femenino que, sin embargo, no pierde la unidad.⁷ Dicha fragmentación vincula aún más *Apariciones* con la estética neobarroca, en la que, según Irlema Chiampi en su lectura de Lezama Lima, el sujeto y la temporalidad se encuentran amenazados:

⁷ Para una completa explicación del funcionamiento barroco de la multiplicidad y la unidad, evidente de manera especial en los juegos de espejos y de reflejos, véase Rousset (1972).

En los relatos es evidente que una cierta ordenación –y, por lo tanto, cierta orientación temporal de la historia– entra en crisis en las obras (este concepto ni siquiera se les aplica ya) neobarrocas, que se ofrecen a la lectura como agrupaciones de fragmentos, si no inconexos, sí fuertemente destituidos de desarrollo. [...] En estos textos, difíciles de resumir, no se perciben avances o retrocesos; de ahí la impresión de confusión, de caos, de desorientación y aún de indecisión. Correlato de ese quiebre del “buen” sentido del movimiento histórico –orientado hacia delante y cuyos retornos son en principio anomalías que deben ser reinsertadas en el curso de la historia– es el quiebre de la categoría de sujeto (2000: 30-31).

Apariciones, cuyo sujeto femenino siempre está puesto en duda, confundido entre distintas instancias, planos, personajes innominados o de difícil nominación, da sobrada cuenta de dicha preocupación. Compuesta por una serie de “trozos textuales, rearmados entre ellos, con conexiones sutiles o desconexiones tipográficas” (Santisteban 2003: 181), cada uno de estos breves fragmentos recibe un tratamiento disímil. Mientras que, a nivel visual, lo primero que se identifica es la diferencia tipográfica, en cada capítulo los fragmentos dirigidos a la mujer-amante suelen presentar un diálogo entre la escritora y su personaje, donde se usa una primera persona que interpela a la mujer de manera perentoria. Es la voz autoritaria de la escritora pero también es el cuestionamiento de dicha voz: la escritora debería saber *antes* y, sin embargo, no sabe, está atada a lo que la mujer-amante le narre, a que le cuente si ha gozado, por qué ha gozado (frente al cuadro, en la ópera, durante el sexo). Por otra parte, varios fragmentos en los que se relata la ‘pasión’ de las monjas están introducidos por una primera persona espectadora, expectante. Se trata de la escritora que entra al claustro y ve a las monjas; llega incluso hasta lugares ‘secretos’ como la celda, aunque no dialoga con ellas:

Cuando reinicio la escritura, suelo ver a sor Lugarda de la Encarnación extenuada, inmóvil sobre la cama, abrazando un crucifijo, semejante en su abandono a otras mujeres, las monjas que se disolvieron por amor a Dios [y la mujer-amante luego de haber gozado con el hombre, en la novela]; su deseo es tan grande que languidecen y durante largos períodos están inmóviles, incapaces de hacer el menor movimiento o de levantarse de la cama (tan grande es su pasión y tan profunda la contemplación) (Glantz 2001: 80).

Si bien Santisteban sostiene que Glantz encuentra placer en la fragmentación y en la dispersión temática, dado que escribe sobre Sor Juana, y sobre los cabellos, los zapatos, la ropa, los anillos, el arte, la música y muchos otros temas, en su obra crítica y literaria (2003: 178), Jean Franco entiende que “en vez de lamentar la fragmentación del cuerpo como un síntoma pre-apocalíptico, Margo celebra la dispersión, porque multiplica las posibilidades metafóricas y añade nuevas y a veces inesperadas regiones a las consabidas zonas erógenas” (2003: 165). En esta segunda línea, creo que esta fragmentación puede deberse en igual medida a un interés por el mundo, a un ansia de conocer y saber, semejante al deseo que plantea Sor Juana en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1952: 444-454).

Organizada en breves pasajes, la novela sigue la lógica de las visiones y sus desapariciones; la de la intensa búsqueda de unión permanente con el objeto amado y deseado, búsqueda ligada al placer y a la pulsión de muerte, implícita en el deseo de la permanente contemplación. De hecho, así termina *Apariciones*, con la muerte-transfiguración-comunión de sor Lugarda: “Y de repente ella, sor Lugarda, aparece montada sobre la estatua, con los pies y las manos clavadas a la Cruz, quedando toda ella estampada en

Cristo y Cristo retratado en ella. Lugarda oculta con su cuerpo la imagen del Señor: la divina cabeza aparece reclinada sobre la de la monja, coronada ella también de espinas” (Glantz 2001: 126). Por lo demás, en varias escenas donde se establece un diálogo entre la escritora y la mujer-amante, la primera repite una plegaria referida al amor sexual: “Siempre querías estar muriendo de ese mal” (2001: 49; 89). No hay, entonces, un sentido histórico ligado a la noción moderna, progresiva y lineal del relato, sino una temporalidad definida a partir del gozo y la contemplación, y a su imprescindible contracara: el dolor, la búsqueda, esa “pena sabrosa” (Glantz 2001: 48).

Parodia: del Barroco al Neobarroco

El puro simulacro formal que las citas neobarrocas promueven, exalta su propia facticidad para poner al descubierto el fracaso, el engaño, la convención de los códigos parodiados. (Severo Sarduy)

Concebida como estrategia narrativa, la parodia es central en el Barroco y en la relectura neobarroca, y ocupa un lugar privilegiado en *Apariciones*, constituyéndola incluso desde los paratextos. Siguiendo a Genette (2002), entendemos que toda parodia se sostiene en la relación intertextual legible a partir de un vínculo peculiar entre enunciador y enunciatario, vínculo que es su condición de posibilidad. La parodia implica una apuesta a la decodificación del sentido, implícito en la semejanza y en la diferencia entre los textos, al tiempo que subraya el efecto de lectura, incluso la posibilidad creadora del lector mismo. Entonces, si bien toda parodia implica un discurso previo, conocido y reconocible, lo presenta en su transformación, que puede ser sutil o brutal, planteando una hipótesis sobre la recepción, y cierto cuestionamiento del concepto de propiedad (Piglia 2000: 73-74).

Empero, es sabido que la parodia no implica necesariamente una burla sino, sobre todo, una crítica que permite recuperar y asumir la tradición (Hutcheon 2000), actitud que prevalece en la literatura latinoamericana a partir de la década del sesenta (Sarduy [1974] 1987). Por eso es fundamental recuperar las dos acepciones del término, tal como lo señala Linda Hutcheon: la parodia como contraste, por un lado, y la parodia como reiteración y distancia crítica que, aunque subraya la diferencia, no implica, necesariamente, la ridiculización (2000: 6). Es en este sentido que la definición de la parodia es paradójica, ya que presupone la norma y la trasgresión –contraste muy barroco, por otra parte–. Pero, además –y esto es bien interesante– Hutcheon indica que la parodia busca, al mismo tiempo, la seducción cómplice y la agresividad, dirigidas, aunque no en forma exclusiva, hacia el lector. En *Apariciones*, esto funciona modificando el pacto que la parodia propone. La escritora-personaje es la primera en exhibirse, en exponerse. Quizás en esta exhibición de la primera persona se juega, de un modo similar, la seducción y la complicidad del lector, un efecto de lectura que comulga con la desenfadada escritura.⁸ Con esta herramienta, *Apariciones* celebra a las monjas místicas al tiempo que las escar-

⁸ De hecho, Santisteban subraya el gesto de exhibición pública –y el riesgo– que la edición de *Apariciones* tiene para la autora, puesto que coincide con su ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua (2003: 178).

nece, al ponerlas en paralelo con las situaciones de pecaminoso goce de la pareja de amantes y de la escritora.

Asimismo, en el contexto latinoamericano y desde el Neobarroco, la parodia puede ser leída como la recuperación de una historia propia. En *Apariciones* la recuperación es doble: en tanto escritura latinoamericana que recupera un Barroco criollo, y en tanto escritura femenina que erige su propia genealogía de mujeres doctas o escandalizadoras; genealogía que abarca desde Juana Inés de la Cruz (127), Catarina de Siena (127), Teresa de Jesús (76), la Virgen María (100) hasta las historias ‘sacrílegas’ de Eva (36), Pasifae (29), Ariadna (99-100) y Lillith (42; 58; 67; 90), sumadas a las mujeres anónimas y obscenas de las pinturas pompeyanas (90) y las estampas japonesas (86). Por eso es importante destacar que el libro se cierra con un agradecimiento extenso a escritores y escritoras disímiles en cuanto a estilos, biografías y estéticas. Entre muchos otros (son más de veinte) Margo Glantz nombra a Pier Paolo Pasolini, Georges Bataille, Tanizaki, Sigüenza y Góngora, Marguerite Duras y Catarina de San Juan, para luego aclarar: “autores de quienes, a veces, he utilizado textos de manera literal” (2001: 127). El lector, que ha concluido la novela, descubre entonces que, tras la preciosa y refinada escritura, tras las sinestesias, las referencias sensoriales y las asociaciones intertextuales se encuentra una delicada filigrana que ha conseguido enhebrar la voz narradora con otras voces al punto de que es imposible (e inútil) discriminarlas. El entrecruzamiento de tópicos culturales (pintura, música, escultura), típicamente barroco, incluye en este caso, como elemento novedoso, las estampas paganas, las referencias eróticas y las escenas sexuales explícitas, reforzando la constitución de un sentido nuevo. Estas voces, entramadas, constituyen una nueva voz narrativa, que oculta el homenaje al tiempo que lo pone en evidencia en el agradecimiento final.⁹

Parafraseando a Robert Jammes e invirtiendo sus afirmaciones respecto de la parodia de Góngora sobre un romance de Lope, Sarduy retoma la centralidad de esta figura en la definición de la literatura latinoamericana contemporánea, y afirma: “solo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor” (1972: 175; el subrayado es del original). *Apariciones* exaspera la construcción del texto como filigrana, y hace del cifrado y el descifrado, de las interrelaciones entre estampas o cuadros en el texto mismo y entre otros textos, su propia condición de posibilidad. A propósito de esta estrategia, en un reportaje realizado con motivo de la publicación de su última novela, *El rastro*, Margo Glantz señaló que:

[Cuando escribía *El rastro* me preguntaba] ¿cómo plantear mi reflexión sobre todas estas cosas, sobre la confluencia de discursos muy dispares; cómo hacer de todo eso un texto narrativo? Había incluido trozos completos de un ensayo sobre sor Juana y luego los fui limpiando de rebabas, hasta convertir esos fragmentos en narrativa y quitar la erudición. Trabajé y traba-

⁹ A este tipo de recursos, típicamente neobarrocos, Severo Sarduy los ha denominado “intratextuales”, para diferenciarlos de aquellos conocidos como “intertextuales” (citas o alusiones explícitas). Son intratextuales los textos que “no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos –citas y reminiscencias–, sino que, intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje –de tatuaje– en que consiste toda escritura, participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación” (Sarduy 1972: 178).

jé, como escultor. Porque tenía que hacer que Juan, mi personaje, lo dijera, ese era el otro problema. Cómo mantener la densidad sin sustituirla por pedantería. Cómo conseguir algo que se desborde y que al mismo tiempo sea prueba de control. Cómo meter en una novela lo que más amas, lo que adoras en la vida, lo que te ha hecho. Cómo ser un trapecista sin red (Beltrán 2001: 127).

El escritor como trapecista sin red: quizá ésta sea la metáfora adecuada para *Apariciones*. Una novela que juega con los recursos y motivos barrocos para reescribirlos y releerlos desde la actualidad; que lleva las posibilidades del decir sensual y sexual hasta el límite de lo decible y legible; que se reapropia de la retórica, la tradición literaria y artística para producir un texto bello y perturbador... Con sutileza e inteligencia, la autora nos presenta un relato que escapa a las definiciones porque siempre encuentra una extraña “fosforescencia blanca” (Glantz 2001: 37) que atesora un “cuerpo enjuto” (83) como “antídoto contra las desapariciones” (42).

Bibliografía

- Beltrán, Rosa (2001): “Tras el rastro de Margo. Entrevista a Margo Glantz”. En: *La Jornada Semanal*, México, D. F., 434 (29 de junio).
- Benítez, Fernando (1985): *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España*. México, D. F.: Era.
- Beverly, John (1993): “Poesía cortesana y festiva: literatura de homenaje”. En: Pizarro, Ana (ed.): *América Latina. Palabra, literatura e cultura*, Vol. I. Campinas: Unicamp, pp. 265-275.
- Carpentier, Alejo (1967): “Problemática de la actual novela latinoamericana”. En: *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, pp. 5-41.
- Celorio, Gonzalo (2001): “Del barroco al neobarroco”. En: *Ensayo de contraconquista*. México, D. F.: Tusquets, pp. 75-108.
- Chiampi, Irleamar (2000): “Prólogo”. En: Lezama Lima, José: *La expresión americana*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-47.
- (1993): *Barroco y modernidad*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, Jean (2003): “Cuerpos en pedazos”. En: Manzoni, Celina (comp.): *Margo Glantz y la Crítica*. México, D. F.: UNAM, pp. 165-166.
- Genette, Gerard ([1972] 2002): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Glantz, Margo (1989): “Prólogo”. En: Bataille, Georges: *Lo imposible*. Barcelona: Tusquets.
- (1994): *Borriones y borradores*. México, D. F.: Ediciones del Equilibrista.
- (1999): *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México, D. F.: Conaculta.
- (2001): *Apariciones*. México, D. F.: Alfaguara.
- Hutcheon, Linda ([1985] 2000): *Theory of Parody*. Chicago: University of Illinois Press.
- Jitrik, Noé ([1991] 2003): “Castillos en la tierra: obra visible de Margo Glantz (diálogo entre Margo Glantz y Noé Jitrik)”. En: Manzoni, Celina (comp.): *Margo Glantz y la crítica*. México, D. F.: UNAM, pp. 141-154.
- Lezama Lima, José ([1957] 2001): “La curiosidad barroca”. En: *La expresión americana*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 79-106.
- Manzoni, Celina (comp.) (2003): *Margo Glantz y la Crítica*. México, D. F.: UNAM.
- Maravall, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- Moraña, Mabel (1988): “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIV, 28, pp. 229-251.
- (1998): *Viaje al silencio*. México, D. F.: UNAM.

- Picón Salas, Mariano ([1944] 1994): "El Barroco de Indias". En: *De la conquista a la independencia*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 121-146.
- Piglia, Ricardo ([1986] 2000): "Parodia y propiedad". En: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 71-76.
- Rangel, Lourdes (2000): "Extraordinaria la vigencia del pensamiento de Sor Juana. Entrevista a Margo Glantz". En: <<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/240500/sorjuana.html>>, (26.05.2000).
- Rodríguez de la Flor (2002): *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico, 1580-1680*. Madrid: Cátedra.
- Roggiano, Alfredo (1994): "Para una teoría de un Barroco hispanoamericano". En: Moraña, Mabel (ed.): *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover: Ediciones del Norte, pp. 1-15.
- Rousset, Jean (1972): *Circe y el pavo real*. Barcelona: Seix Barral.
- Santisteban, Rocío Silva (2003): "La mística de relatar cosas sucias". En: Manzoni, Celina (comp.): *Margo Glantz y la Crítica*. México, D. F.: UNAM, pp. 177-185.
- Sarduy, Severo (1972): "El barroco y el neobarroco". En: Fernández Moreno, César (org.): *América Latina en su literatura*. México, D. F.: Siglo XXI, pp. 167-184.
- ([1974] 1987): "Barroco". En: *Ensayos generales sobre el barroco*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 147-228.
- Sor Juana Inés de la Cruz (1952): "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz". En: *Obras completas III*. Edición de A. Méndez Plancarte. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 440-659.