

PABLO DE CUBA SORIA

La poesía neobarroca o el remolino medusario



Edición: José Prats Sariol
© Logotipo de la editorial: Umberto Peña
© Imagen de cubierta: Detalle del altar de *Santa María
Tonantzintla* (Cholula, Puebla), Pablo de Cuba Soria
© Diseño de portada: Luis Carlos Ayarza

© Pablo de Cuba Soria, 2021
Sobre la presente edición: © Casa Vacía, 2021
Segunda edición: © Casa Vacía, 2024

www.editorialcasavacia.com

casavacia16@gmail.com

Richmond, Virginia

Impreso en USA

ISBN: 9798875739767

© Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones
que establece la ley, queda rigurosamente prohibida,
sin la autorización escrita del autor o de la editorial,
la reproducción total o parcial de esta obra por ningún medio,
ya sea electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias o
distribución en Internet.

*A mis mujeres y a mis hijos
—mis sostenes y fugas*

*Diversamente concentrada hoguera
unía la diamantina embriaguez de la criatura
revelada
con el conocimiento del libro, rotos los sellos,
donde cada cuerpo que nos ciñe forma
el remolino medusario
del unificado dios mutilado por la lejanía.*

JOSÉ LEZAMA LIMA

perla irregular, nódulo de barro

NÉSTOR PERLONGHER



PREFACIO

Este libro¹ estudia el fenómeno poético del “Neo-barroco latinoamericano”, a través de las obras de diez poetas, quienes, con la excepción de José Lezama Lima (Cuba, 1910–1976), empezaron a publicar sus poemarios a partir de la década de 1970. El análisis crítico de sus obras permitirá sugerir una teoría de la poesía neobarroca.²

En el capítulo I se trazan tres conexiones capitales para entender el Neobarroco. Una primera conexión

¹ La primera versión de este libro fue escrito entre 2012 y 2013, para mi tesis de doctorado en Hispanic Studies en la Texas A&M University, con el título *La usina del lenguaje. Teoría de la poesía neobarroca*, bajo la tutoría de Eduardo Espina.

² Creo necesario aclarar que las expresiones de la poesía neobarroca no son exclusivas de los diez poetas que se analizan en este libro. De hecho, se harán menciones a otros autores cuya obra y teorización sobre el Neobarroco son tan relevantes como la de los poetas estudiados. Asimismo, me he limitado al estudio de escritores nacidos hasta los primeros años de la década de 1960, ya que muchos poetas posteriores, a pesar de las filiciones estéticas con sus pares anteriores, pertenecerían a una suerte de post-neobarroco, material de estudio para otro libro.

será con el Barroco del Siglo de Oro, en busca de vínculos y rupturas estilísticas y temáticas entre el Barroco y el Neobarroco. La segunda conexión será con la tradición poética española-latinoamericana, la que transita del Modernismo a las Posvanguardias. Y la tercera, con los presupuestos teóricos y estéticos de la poesía moderna occidental, desde Edgar A. Poe a Paul Valéry y T. S. Eliot, pasando por la tradición francesa del siglo XIX (de Baudelaire a Mallarmé), hasta llegar a la poesía norteamericana del siglo XX, aquella que va de las vanguardias (Pound) a la Beat Generation.

Otro reto que surgirá en el capítulo I, y por extensión en los demás, será el de precisar si el Barroco (o “lo barroco”) corresponde a una noción epocal, referida a un momento específico de la cultura occidental, o si se trata de un concepto que responde a una idea atemporal, morfológica, que a través de la historia se manifiesta indistintamente (unas veces mostrándose de manera visible, otras actuando bajo las superficies, ocultándose) en tiempos y espacios múltiples e indistintos. Para responder a esta problemática nos auxiliaremos de las teorías y pensamientos de varias autoridades en el tema, desde los estudios estéticos de Heinrich Wölfflin en el siglo XIX hasta actualizaciones más recientes como las de Severo Sarduy, Gilles Deleuze y Omar Calabrese. Resolver la anterior disyuntiva nos llevará a repensar la idea de Calabrese de que nuestra época (nuestras sociedades) se sostiene en estructuras y ordenamientos barrocos. Los poemas de los escritores que se estudiarán, cuales virgilio, nos guiarán durante esta travesía.

El capítulo II es un estudio sobre las presencias de los espíritus barroco y moderno en la poesía y pensamiento de José Lezama Lima, con el propósito de analizar de qué manera el poeta de *Muerte de Narciso* (1937) significó un precedente, por lo que devino punto de fuga hacia el Neobarroco. Esa es la principal razón por la que creemos necesario incluir esta aproximación al escritor de *Paradiso*.

En los capítulos III, IV y V se estudian tres poetas propiamente neobarrocos —José Kozer (Cuba, 1940), Néstor Perlongher (Argentina, 1949–Brasil, 1992) y Eduardo Espina (Uruguay, 1954)—, quienes formaron parte del ya clásico *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, que en 1996 publicó el Fondo de Cultura Económica, y que aglutinó a varios de los más destacados exponentes de esa estética. De las obras de estos tres escritores haremos estudios *in extenso*, con el objetivo de delimitar cuáles son algunas constantes estilísticas y temáticas de la poesía neobarroca. Este deslinde nos llevará a tratar de señalar las particularidades de la estética neobarroca frente a otras propuestas literarias que se han desarrollado en las últimas décadas en Latinoamérica.

El capítulo VI está compuesto por otros acercamientos críticos a tres poetas (Marosa di Giorgio, Gerardo Deniz y Rolando Sánchez Mejías), para así ampliar el estudio de las resonancias neobarrocas en la poesía latinoamericana.

El capítulo VII es un estudio de tres poetas peruanos contemporáneos: José Morales Saravia, Roger Santiváñez y José Antonio Mazzotti. Autores que, si

bien no integran al canon central del neobarroco (de acuerdo con *Medusario*), nos permitirá dilucidar otros horizontes formales y epistemológicos que experimenta la actual poesía latinoamericana de fuerte impronta neobarroca. Estos poetas nos permitirán saber si sus propuestas extienden o desvían los límites impuestos por los neobarrocos de *Medusario*.

En el capítulo VIII o “Fin de partida”, toda vez analizadas —en mayor o menor medida, desde preceptos críticos y teóricos— las obras de estos diez poetas, se aventuran diez hipótesis de la poesía neobarroca, las cuales se desprenderán de las propias constantes formales y temáticas de los poemas y poéticas estudiados. Así, el objetivo es llevar a cabo un amplio y orgánico estudio del Neobarroco latinoamericano desde algunas de sus principales expresiones lírico-poéticas; o sea, pensar lo neobarroco desde el análisis de la escritura de algunos de sus poetas más representativos.

Para establecer un marco teórico-analítico, en un primer nivel se adopta un instrumental cercano al de los estudios de retórica y poética, con el objetivo de situar y mostrar el andamiaje lingüístico-retórico (entiéndase aquí elementos fonético-prosódicos, rítmicos, sintácticos y semánticos) en el que se sostienen los poemas; y en segundo nivel, una vez “fijadas” las constantes estilísticas y temáticas, es decir, una vez reveladas *forma* y *estructuras*, se exploran las ideas filosóficas, estéticas y políticas que se ocultan y/o actúan tras el andamiaje de los poemas. Toda poética contiene en mayor o menor medida (pero siempre están) todos los niveles antes mencionados. Visibilizar esos niveles, analizar cómo se

manifiestan mediante operatorias barrocas, para luego pensar cómo estos poemas se insertan y dialogan —a veces crítica, a veces testimonialmente— en las redes culturales de su época, será otro de los grandes retos de estas páginas.



I

Barroco, Modernidad, Neobarroco:
sierpes, faunos, medusas

LA LITERATURA, EL ESTILO, LA HISTORIA

Aunque se ha vuelto un lugar común, conviene recordarlo: la literatura es un acto instalado en el devenir. La acción de escribir resulta un evento inacabado, en continuo tránsito. Toda escritura artística es un proceso que devora al tiempo, ya que lo contiene y a la vez lo trasciende. Ese acontecer siempre haciéndose es lo que entendemos por *Tradición*. Cada escritor se debe a una tradición. Pero para poder aspirar a insertarse en ese parnaso de las obras que generaciones de hombres han vuelto y volverán a ellas debido a una rara fidelidad o a una hermosa complejidad —ya lo dijo Spinoza luego de demostrarlo en su *Ética* según el orden geométrico: “todo lo que es hermoso es tan difícil como raro” (262)—, todo artista debiera aportar algo diferente o inédito al decir y escribir de sus predecesores.

En su ensayo *La tradición y el talento individual*, T. S. Eliot señaló que “el buen poeta sabrá imponer su propia individualidad, incorporando su eslabón a la cadena literaria. Es más, el poeta tiene incluso la responsabilidad de desarrollar a lo largo de su carrera esa conciencia del pasado” (45), aunque con su irrupción “el orden existente debe alterarse, por muy ligeramente que sea; y así se reajustan las relaciones, las proporciones,

los valores de cada obra de arte respecto al todo” (45). ¿Cómo se logra, entonces, ese principio de asimilación pero a la vez de distinción de la Tradición?

En su libro *Contra Sainte-Beuve*, hay una frase de Marcel Proust en la que se conjugan lucidez y belleza, a propósito del hecho estético-literario: “Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera” (11). El gran escritor hace surgir sobre las estructuras de un idioma una nueva lengua. A los órdenes gramaticales y sintácticos del idioma en el que escribe los hace delirar, expulsando los lugares comunes y cadencias establecidas mediante el tratamiento arriesgado y deformante de las reglas lingüísticas.

Como se sabe, los escritores canónicos en la Historia de la literatura son aquellos que crean un estilo sin par, que en vez de conservar un lenguaje lo quiebran hasta los límites en los que se puede hablar del nacimiento de una gramática creativa, de una manera diferente de ver imágenes, de escuchar sonidos, una forma sorprendente de pensar y sentir el mundo. Sí, porque el arte y la literatura son producibles y perceptibles a través del ojo y el oído —el mirar y el oír—, y de la conjugación entre pensamiento (fuerza mental) y sentimiento (sensibilidad estética).

Si bien la literatura se corresponde con determinado momento histórico —con sus respectivas ideologías y costumbres— en el que se gesta toda obra, esta suele trascenderlo. Dante y Flaubert son autores indiscutibles no porque simplemente reflejaran la Florencia y el París de su época, sino por el *estilo* —idioma que entraña “un irrevocable adiós a la vida” (Flaubert: 213), ya

que modula una admirable realidad paralela— desde el que compusieron sus creaciones literarias, o, lo que es lo mismo, por la cadencia en que se engranan sus palabras y frases unas tras otras. Ya lo dijo Cyril Connolly: “Los críticos que ignoran el estilo están expuestos a englobar a buenos y malos escritores en apoyo de unas teorías preconcebidas” (45). Los grandes autores, a través de sus estilos, provocan el origen de esas “lenguas extranjeras” de las que habló Proust. Eso es la Historia de la literatura: la suma de unos cuantos estilos devenidos idiomas. Así, recordando en no pocos puntos el ideal de Baltasar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (1648), según el cual “la mayor sabiduría consiste en el arte de parecer” (63), para Susan Sontag:

Prácticamente todas las metáforas sobre el estilo acaban por situar la materia en lo interior, el estilo en lo exterior. Sería más acertado invertir la metáfora. La materia, el tema, está en el exterior; el estilo, en el interior. Como escribe Cocteau, «El estilo decorativo no ha existido nunca. El estilo es el alma y, por desgracia, en nosotros el alma asume la forma del cuerpo». Aun cuando pretendiéramos definir el estilo como «manera de nuestra expresión», ello no conduciría necesariamente a una oposición entre el estilo asumido y el «verdadero» ser propio. En realidad, semejante disyunción es extremadamente rara. En casi todos los casos, nuestra manera de expresarnos es nuestra manera de ser. La máscara es el rostro. (23)

En otro nivel, todo artista debe ser un profundo y hábil conocedor de su tradición —de aquella que va más

allá de las fronteras geográficas—, para poder intentar quebrar y expandir esa herencia que recibe. Axioma irrefutable sobre todo con la Modernidad, desde que Edgar Alan Poe desterró a las musas de la inspiración divina. Debe el artista saber cuándo un *estilo* precedente palidece, cuándo es el momento justo para arriesgar y hacer convulsionar ese idioma que se ha vuelto yermo, demasiado al uso. Entonces el escritor se encarama sobre la Tradición para proyectar la construcción de su propio estilo, sin que conlleve una negación de sus predecesores —acción por demás imposible: todo idioma tiene su lengua madre—, pero sí quebrándola, ramificándola por otros cauces. Cada vez que se da un quiebre en la Tradición, estamos ante un proceso sostenido en la asimilación y la ruptura, en la tensión y en la distensión. Roland Barthes sostuvo que:

Al escritor no le está dado elegir su escritura en una especie de arsenal intemporal de formas literarias. Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado: hay una Historia de Escritura; pero esa Historia es doble: en el momento en que la Historia general propone —o impone— una nueva problemática del lenguaje literario, la escritura permanece todavía llena del recuerdo de usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas. La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo (*El grado cero de la escritura*: 24 – 25).

La conciencia de estilo jamás está divorciada de la conciencia de época. Como de manera lúcida apuntó Miriam Pino, a propósito de la poesía neobarroca, “la preocupación por el lenguaje poético como dimensión central permite auscultar su base social”.¹ No obstante, esa comprensión epocal debe ser trascendida; de lo contrario, la obra de arte se ahogaría en las limitaciones históricas de su contexto.

En el “Preface” a su libro *Poets and Poems*, Harold Bloom señaló que “*I accept only three criteria for greatness in imaginative literature: aesthetic splendor, cognitive power, wisdom*” (XI). “Esplendor estético”, “poder cognitivo”, y “sabiduría”, son los tres picos del sombrero que, para Bloom, todo artista tiene que saber llevar si pretende acceder al reino del Canon. El “esplendor estético” corresponde a la vida de las formas meramente artísticas, aquello que hace del Arte una manifestación humana específica. El color, el ritmo, la prosodia, las dimensiones geométrico-espaciales en busca de un efecto visual, las manipulaciones temporales a través de técnicas narrativas, pertenecerían a esta categoría de lo estético. El “poder cognitivo” se asocia a la capacidad del artista de aprehender el conocimiento (sea artístico, filosófico, o científico) legado por la Tradición y por su propia experiencia como ser en un tiempo dado. Y la “sabiduría” es, de estas tres categorías, la que mayores cargas de futuridad y de memoria entraña, ya que se instala en el provenir

¹ De Miriam Pino: “*El cutis patrio* de Eduardo Espina: poética neobarroca y fábula de identidad nacional”, en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112008000100006&script=sci_arttext.

en tanto contiene el saber acumulado por un grupo, nación o cultura.

Las sucesivas escuelas teóricas del pasado siglo xx tendieron a privilegiar (a erigir como único valor o razón posible) a uno de los elementos que sostienen todo artefacto artístico. Las estructuras gramaticales y sintácticas, las energías sociales, las teorías de género, los discursos nacionalistas, los dictámenes institucionales, la psicología del autor, etc., fueron categorías discursivas de la teoría y la crítica que en no pocas ocasiones ocultaban o parcializaban lo que las obras de Arte son capaces de provocar: la compleja expresión de lo humano. Incluso, como señalaría el propio Bloom en el caso de Shakespeare y otros pocos genios, el gran Arte tiene la capacidad de inventarnos, de inventar justamente lo humano.

Los poetas cuyas obras han sido pensadas y clasificadas como poesía neobarroca latinoamericana, han sostenido su creación, ante todo, en una fuerte conciencia de estilo. Pero esta conciencia no ha implicado que los creadores le dieran la espalda a su época. Sus fuertes conciencias de estilo han entrañado un profundo y complejo saber de los móviles políticos e histórico-sociales de sus contextos de producción creadora. Ahora, eso sí: para la inmensa mayoría de ellos, en contraposición a los presupuestos de corte social, un poema era (es), sobre todas sus posibles funciones, expresión de sí mismo, materia autosuficiente, ente que por lógica se inserta en un momento histórico pero lo trasciende, porque pertenece al devenir artístico. Y este modo de pensar y hacer el poema y la obra de arte

en general, resulta heredero del pensamiento poético moderno francés, heredero a su vez del romanticismo alemán y de cierta zona del Barroco español del Siglo de Oro, sobre todo del Góngora de las *Soledades* y del Quevedo más lúdico. Sobre estas tres arterias fundamentales que nutren al Neobarroco,² principalmente del pensamiento poético moderno y del Barroco, iremos hablando y reflexionando a lo largo de estas páginas, en pos de trazar un árbol genealógico del Neobarroco.

BARROCO Y MODERNIDAD

La Modernidad histórica se manifiesta en un espíritu ante todo positivista, cultor del progreso, que tiende a expresarse en la linealidad de los eventos, en una causalidad muy bien ordenada, deudora de la semilla racionalista que Descartes sembró a partir de su “Cogito, ergo sum”. Yendo por otros cauces, a veces de un extraño paralelismo con lo histórico y otras veces distanciando de él, la Modernidad artística fue por los senderos del desencanto histórico y social, por lo que tiende a sostenerse en una ideología más bien reaccionaria. Rara vez (por no decir nunca) le rindió culto al progresismo; es más de una estirpe aristocrática venida a menos que de una democrática, descrece de todo ente y/o acontecimiento que no sea el hecho estético en sí

² A lo largo de este libro se escribirán “Neobarroco”, “Barroco”, “Modernidad”, con letra inicial mayúscula, del mismo modo en que por lo general lo hace la crítica norteamericana cuando escribe un término que refiere un período, movimiento, corriente artística-literaria, o estética de época. Asimismo, se respetará en las citas a los autores que usen estos términos/conceptos con minúsculas.

mismo. La poesía y el pensamiento poético modernos se insertan dentro de ese imaginario estético-artístico, con notables alcances políticos e ideológicos. Como ha señalado Eduardo Espina:

Al confirmar la condición de la poesía moderna en tanto espacio propicio para expresar lo que no puede expresarse de otra manera ni en otro lugar, ese núcleo de conocimiento inclasificable, el poeta pasó a ser la voz de la libertad mental absoluta, pero asimismo una voz exclusiva en el desierto, el gran anacoreta del lenguaje, pues al quedar destacada una expresividad ilimitada y dificultante de la efectividad de la razón, comenzó también el desdén del lectorado por aquella poesía interesada en ser sólo poesía, escritura que permite conocer de otra manera los materiales que todo el mundo conoce y que reconoce explícitamente que sus únicas obligaciones de comunicación y existencia son consigo misma. (Espina 2012: 13)

Antoine Compagnon sostiene que “los artistas modernos fueron aquellos modernos en dificultades con los tiempos modernos, el modernismo y la modernidad, o los modernos que lo fueron a regañadientes, modernos desarraigados e incluso modernos intempestivos” (12). Una cosa es la Modernidad³ como proyecto político,

³ En *Las cinco paradojas de la Modernidad*, Compagnon hace hincapié en la problemática que el término “Modernidad” entraña geográfica y conceptualmente: “Moderno, modernidad, modernismo: estas palabras no tienen el mismo significado en español, francés, inglés o alemán; no remiten a ideas claras y distinguibles, a conceptos cerrados. La modernidad baudelaireana (...) lleva en sí misma su contrario, la resistencia a la modernidad” (12).

histórico y filosófico, y otra distinta, a contra corriente, en franco choque y enfrentamiento, es el pensamiento artístico/poético moderno. Ya en el centro mismo de la Modernidad, los artistas modernos empezaron a poner en crisis muchos de sus principios y metarrelatos, algo que la Postmodernidad apenas vendría a llevar a cabo más de un siglo después, entrada la segunda mitad del siglo xx. Pero, ¿en qué se sostiene el discurso del pensamiento poético moderno? Leamos las ideas de cuatro intelectuales que reflexionaron sobre este tema.

En el campo de los estudios poéticos y de poéticas, en *La estructura de la lírica moderna* Hugo Friedrich sostuvo que la poesía moderna (desde Baudelaire hasta los poetas de las primeras décadas del siglo xx) se caracteriza sobre todo por la idea de “disonancia”. O sea, la poesía moderna tendía a lo ininteligible y al hermetismo. Al analizar poetas como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, y a algunos representantes de las vanguardias europeas, Friedrich destaca que el lenguaje poético se tornó “manifestación de sí mismo” (86), hasta alterar el conocido triángulo “autor-obra-lector” (86). Así, la Modernidad poética era despersonalizada, expresión autosuficiente. De tal manera, un poema “gusta” y/o “hechiza” al lector no por lo que quiere significar, sino por los sentidos indescifrables que propone. El ocultamiento y supresión de significados y referentes, la exaltación de los elementos rítmicos, prosódicos y tonales del poema, la idea de la poesía como cálculo y pensamiento, fueron algunas de las características que Friedrich rastreó en los poemas de los modernos. La

separación entre realidad poemática y realidad histórica, personal o social, se hacía para Friedrich cada vez más grande en estos poetas.

Por su parte, desde el terreno de la Historia del arte y de los estudios de Estética, en su monumental obra *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Giulio Carlo Argan ha escrito que en la Modernidad se produce un giro drástico en la relación artista-obra de arte-pensamiento-sociedad, ya que el arte empieza a pensarse como ente autosuficiente. Afirma Argan que:

Al aparecer la estética o la filosofía del arte, la actividad del artista deja de ser considerada como un medio de conocimiento de lo real, de trascendencia religiosa o de exhortación moral. Con el pensamiento clásico del arte en cuanto mimesis (que implicaba los dos planos del modelo y de la imitación) entra en crisis la idea del arte como dualismo de teoría y crítica, intelectualismo y tecnicismo: la actividad artística pasa a ser una experiencia primaria y no ya deducida, que no tiene otro fin más allá del de su propio hacer. A la estructura binaria de la mimesis le sucede la estructura monista de la *poiesis* (3).

Asimismo, Argan contrapone el ideal romántico al pensamiento moderno, aunque con la lucidez necesaria para detectar los vasos comunicantes que hubo entre ambos períodos y formas de intelección artístico-filosófica. Para Argan, desde el mismo Romanticismo se empezaron a formular los presupuestos de la Modernidad artística. En consonancia con las ideas desarrolladas por Friedrich y por Argan, para Eduardo Espina:

La poesía moderna deja de percibir la distancia entre la palabra y su referente, sea una idea, un objeto o una emoción, haciendo de su probable sentido una estela móvil, inalcanzable de una sola vez. Su utilidad, empírica o intelectual, no depende de la existencia de una verdad característica situada en el interior de los elementos semánticos y lingüísticos, sino de la producción de diversos niveles de entendimiento no necesariamente relacionados con el mundo real. El poema está definido por una forma, una estructura interna, una multiplicidad de sentidos y significados asociados a un proceso de representación no lineal y a la suspensión del criterio de valor verdadero de emociones, sentimientos y cosas (...) A fines de la década de 1900, con el extraordinario poema “La torre de las Esfinges”, Julio Herrera y Reissig (1875 – 1910) hizo entrar a la poesía hispana en el territorio de la Modernidad al desviarse del lugar anterior preparado incompletamente por Rubén Darío (que leyó a Lautréamont, a Rimbaud y a Mallarmé, pero no se animó a dar el salto en el vacío de la dicción.) De ahí en más sería cuestión de arriesgarse a lograr la sincronidad definitiva con las escrituras de poesía propias de la Modernidad. (Espina 2012: 13 – 14)

Antoine Compagnon, en otro de sus libros sobre esta temática, planteó que la Modernidad se sostiene en cinco paradojas: “el prestigio de lo nuevo, la religión del futuro, la manía teórica, el llamado a la cultura de masas y la pasión de la negación” (*Las cinco paradojas de la Modernidad*: 10). Como iremos viendo en los análisis de los poemas neobarrocos en los siguientes capítulos, estas cinco “paradojas”, en mayor o menor medida, siempre tienen un cumplimiento, un par

análogo, en las premisas estéticas neobarrocas. La obsesión por la novedad, el enroque de lo teórico con lo lírico, la negación o el reverso, serán constantes con las que los poetas neobarrocos dialogarán —de manera creativa, crítica, lúdico-carnavalesca, perversa— constantemente.

En la línea genealógica que nutre a la producción neobarroca existen no pocos casos de poetas hispanoamericanos (considerados canónicos de la Modernidad), que bien podríamos pensarlos y leerlos bajo los prismas crítico-teóricos de los pensadores y escritores arriba citados. Así, por poner algunos ejemplos significativos y caros al ideal neobarroco, las dos primeras partes de *Trilce* (1922) de César Vallejo, *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, *Residencia en la tierra* (1935) de Pablo Neruda, y *En la masmédula* (1953) de Oliverio Girondo, tenemos que desde distintos grados de complejidad responden a los principios postulados, en muy distintos momentos históricos,⁴ por Argan, Friedrich, Espina y Compagnon. Vayamos brevemente por cada uno de los ejemplos anteriores para analizar en qué medida y grado responden a dichos postulados.

Con *Trilce* (1922) la poesía hispana alcanzó uno de sus puntos más altos de libertad expresiva. Desde los primeros compases del poemario: “Quién hace tanta

⁴ Esto viene a respaldar lo que expusimos al principio de este capítulo: toda novedad artística viene de una tradición crítica y literaria que ha pensado el ideal de lo nuevo, de lo inédito de la expresión artística, desde los inicios mismos de la Modernidad. Los escritos sobre Arte de Baudelaire son un ejemplo máximo de cómo ya esto se venía dilucidando en el campo de la crítica desde las primeras décadas del siglo XIX.

bullas y ni deja /testar las islas que van quedando”,⁵ estamos ante un modo de decir poético en apariencia común al oído pero desplazado en un campo semántico inédito. En estos dos versos la extrañeza/el quiebre que provoca lo poético se da en esa conjugación de una frase propia de un contexto no lírico con otra formada de palabras más rítmicas y líricas. Por otro lado, en *Trilce* la escritura se manifiesta en golpes de desplazamientos sintácticos que deforman su lengua de expresión (el español) hasta alcanzar un estilo portador de un lenguaje otro, de una manifestación inédita de los elementos y relaciones de lo humano. Con esta apuesta literaria, Vallejo desafió a la posteridad mediante su puesta en crisis del lenguaje, mediante una cadencia acertada en el discurrir léxico. Logró que el escribir y el pensar sean un solo acto conjugado, un ser total y a la vez múltiple. *Trilce* es uno de los libros que con mayor derecho se inserta dentro de la lírica moderna.

Con *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, sobre todo en su prólogo-manifiesto, encontramos reciclados muchos de los principios que la Modernidad poética había enarbolado, aquí camuflados bajo una impronta netamente vanguardista. El tratamiento prosódico y sonoro de las partes del poema, heredero de los ideales estéticos de Mallarmé y Whitman, recuerdan también algunos de los planteamientos poéticos modernos. De hecho, se ha comprobado que la poesía de Huidobro, sobre todo la de sus primeras composiciones vanguardistas, se adelantó al cubismo poético de Pierre Reverdy y al modo caligramático de Guillaume Apollinaire.

⁵ En Vallejo, *Obra poética completa*: 96.

En el caso de *Residencia en la tierra* (1935) de Pablo Neruda, concretamente las dos primeras partes, tenemos una apropiación muy personal del movimiento surrealista. Un poema antológico como “Galope muerto” así lo ejemplifica. La musicalidad y prosodia de este poema (“Como cenizas, como mares poblándose”) hechiza de entrada al lector, quien llega a un momento en que se deja llevar por el ritmo y la tonalidad del poema sin importarle los posibles significados y sentidos de las frases.

Con *En la masmédula* (1953) de Girondo tenemos a uno de esos poemarios que hacen época, uno de los antecedentes más directos de la poesía neobarroca. Girondo, quizás el poeta latinoamericano donde se da una mayor alternancia de estilos, alcanzó en este libro registros de voces inéditos en castellano. Por ejemplo, el uso de yo lírico en este poemario es muy complejo, ya que es un sujeto que tiende a la vaciedad, a la despersonalización, a una integración de lo desintegrado. Asimismo, el tratamiento lexical es de una violencia tal que rompe con los parámetros de las lógicas de habla. La disonancia en estos poemas es total.

Ahora bien, la poesía y el arte modernos no se divorcian completamente de algunos de los presupuestos del Proyecto de la Modernidad histórica, ya que un elemento ineludible de razón —de racionalidad cartesiana— rige las manifestaciones de la Modernidad que se inicia en lo Barroco, sólo que esa razón es inestable. Es un desorden con leyes, que lo regulan y estructuran. Pero se trata de una estructuración en constante exceso y propensión hacia un perdurable replegarse, hacia una

suspensión de lo acabado. Entonces, ¿de qué manera se construye el *modus operandi* barroco?

Proveniente de una palabra de origen portugués (*barrôco*), el «barroco» se refería en sus inicios etimológicos a ciertas perlas deformes, irregulares en su morfología. En castellano, por su parte, también existía el vocablo «barruecas», que refería figuras o cosas en exceso recargadas. Por su parte, *La Enciclopedia británica* (edición digital del 2012) nos dice que

Fue en sus orígenes una palabra despectiva que designaba un tipo de arte caprichoso, grandilocuente, excesivamente recargado. Así apareció por vez primera en el *Dictionnaire de Trévoux* (1771), que define «en pintura, un cuadro o una figura de gusto barroco, donde las reglas y las proporciones no son respetadas y todo está representado siguiendo el capricho del artista».⁶

Sin embargo, el tráfico con el término *barroco* en los discursos sobre Arte y literatura no comenzó hasta el siglo XVIII, todavía con un marcado propósito descalificador. Cristo Rafael Figueroa, en su estudio *Barroco y Neobarroco en la narrativa hispanoamericana: Cartografías literarias de la segunda mitad del Siglo XX*, lo resumió con las siguientes palabras:

El establecimiento del concepto de barroco ha constituido un arduo trabajo para la teoría y la crítica literarias, las cuales han dedicado minuciosos estudios al problema, y si bien han atenuado algunas divergencias, no logran conclusiones incontrovertibles. Desde la historia

⁶ Entrada de “Barroco” en la *Encyclopedia Britannica: 2012 Deluxe*.

semántica de la palabra, ésta se confunde con la fijación del concepto de barroco como período y como estilo de las artes europeas. Durante muchos años, el “barroco” se derivó de barroco, término escolástico que designaba un silogismo tenido por absurdo o ridículo por los humanistas del Renacimiento (...) Luego baroque, la denominación francesa, genera transformaciones semánticas en la terminología hispánica, primero como concepto genérico de imperfección, y después aplicado al dominio de las artes. A partir del siglo XVIII, la fijación del concepto de barroco ha sido empresa penosa, especialmente para la concepción crítica neoclásica, que vio en el siglo XVII una época de decadencia, oscurantismo y perversión. (29)

De esta manera, toda forma barroca, barroquizante, era entendida como una desviación respecto de la armonía clásica que el Renacimiento alcanzó en muchas de sus expresiones. De ahí que lo *barroco* en aquel contexto se pronunciara como la antítesis lamentable de lo *clásico*, o como la decadencia (estancamiento) de los flujos renacentistas. El barroco representaba la degeneración de una perfección estética sólo alcanzada con anterioridad en las épocas clásicas de Grecia y Roma. El aparente equilibrio manifestado en las obras de los maestros del Renacimiento⁷ venía a ser blasfemada por una inestabilidad que fracturaba esas armonías. La metamorfosis suplantó a la fijeza, la curvatura a la linealidad. El renacentista «Libro Cerrado» que se

⁷ Utilizamos el adjetivo “aparente” porque ya en el mismo centro renacentista había modos de operar barroquizante. Entre otros, esto lo han estudiado con una profundidad inigualable Giulio Carlo Argan (*Renacimiento y Barroco*) y Manfredo Tafuri (*Sobre el Renacimiento*).

correspondía con la armonía universal, era desbordado de sus propias páginas por el aluvión barroco.

Sin embargo, durante el siglo XIX, gracias sobre todo a Jacob Burckhardt y Heinrich Wölfflin, y a la idea de lo dionisiaco nietzscheano (influenciado por Burckhardt), el concepto de barroco se revalorizó. Lo mismo continuó sucediendo en el siglo XX, con intelectuales de la talla de Benedetto Croce, Walter Benjamin, Eugenio D'Ors, Alfonso Reyes, José Lezama Lima, José Antonio Maravall, Alejo Carpentier, Octavio Paz, Severo Sarduy, Gilles Deleuze, Omar Calabrese, y más reciente el caso de Michael Onfray, quien en el tercer tomo (*Los libertinos barrocos*) de su serie *Contrahistoria de la filosofía*, hace una lectura político-filosófica del Siglo de las Luces francés desde las ideas de lo *barroco*.

Desde el XIX, toda manifestación de barroquismo no sólo “dejó atrás” esa aura peyorativa de expresión artístico-literaria, sino que lo (el) *Barroco* se pensó como una morfología que se ha ido manifestando a través de la historia de la humanidad, con sus sucesivos ocultamientos y/o presencias. Es decir, el Barroco no sólo corresponde a un momento histórico específico —aproximadamente entre 1600 y 1750—,⁸ sino que hay múltiples modos y expresiones de lo barroco,

⁸ Para Eugenio Frutos Cortés, en un estudio sobre la vida y obra de Calderón de la Barca, la “época barroca” perteneció al Occidente de Europa, de ahí que desde un punto de vista temporal la situó entre el Concilio de Trento (1545–1563) y la Paz de Utrecht (1712–1714). Según Frutos Cortés: “Dentro de una misma época unas naciones ascienden y otras descienden. El término que le dé nombre ha de comprender ascensos, cimas y declinaciones. Por eso lo que yo propongo, hablando concretamente del Barroco, es que se utilice tal término para designar toda la época, o sea de una vez sustituido por otro” (26).

de la misma manera que los ha habido (y hay) de lo clásico.

En *Renacimiento y Barroco* Heinrich Wölfflin desarrolló un estudio ya canónico de los principios estéticos y estructurales de la arquitectura en la época barroca. Si bien el pensamiento de Wölfflin toma como objeto de estudio la expresión arquitectónica, lo hace llegando a conclusiones morfológicas de la expresión barroca independientemente de condicionantes sociales e históricas. Sobre esto, Figueroa apuntó:

La teoría wölffliniana opone cinco pares de categorías analíticas para definir el estilo barroco frente al estilo clásico. Mientras éste se caracteriza por ser de líneas rectas, estar construido por planos, tener forma cerrada, poseer claridad absoluta y ser portador de una unidad múltiple, aquél es pictórico-visual, está construido en profundidad, tiene forma abierta, posee claridad relativa y es portador de una unidad más totalizante, producto de una mayor voluntad de cohesión (...) La lucha barroca por lo pictórico significa la disolución de la forma lineal en algo palpitante e inaprensible, lo cual transforma el ser rígido y objetivo en un devenir, en un permanente intercambio entre el sujeto y el objeto. Asimismo, la tendencia barroca de desplazarse desde la superficie hasta el fondo expresa el sentido dinámico de la vida que se resiste contra todo lo fijado. (30)

Desde ese principio de intelección artística, lo barroco para Wölfflin es una especie de energía morfológica atemporal que aparece indistintamente en cualquier época y espacio, al igual que lo *clásico* (morfolología más afín al ideal del Renacimiento). Esto es, hay un barro-

quismo griego, uno latino, uno medieval, y así en lo sucesivo, que siempre regresa con sus múltiples máscaras. La misma idea que Eugenio D'Ors desarrollaría —luego compartida por Alejo Carpentier—⁹ décadas más tarde en su libro *Lo barroco*. En este libro, al contraponer “lo clásico” a “lo barroco”, D'Ors explicó: “el estilo clásico, todo él economía y razón, estilo de ‘las formas que pesan’, y el Barroco, todo música y pasión, en que ‘las formas que vuelan’ danzan su danza” (82). Para Arturo Dávila, este planteamiento de D'Ors venía a ser:

[Una] danza volátil y ligera de las formas que se proyectan a través de la imaginación y del tiempo. Así, el Barroco se establecía en su calidad diacrónica y se constituía en eón artístico, capaz de encontrarse en cualquier época y geografía humana. Barrocas serían las anónimas pinturas rupestres de Altamira, como también las escenas de tauromaquia de Picasso. Barrocas las catedrales góticas del medioevo, y la Sagrada Familia de Gaudí en Barcelona (...) Barroco se volvía, de una manera optimista, sinónimo de Naturaleza y se hallaba inscrito en la idiosincrasia misma de los pueblos. (91)

⁹ En “Lo barroco y lo real maravilloso”, conferencia dictada en Caracas en 1975, luego recogida como ensayo en *Tientos, diferencias y otros ensayos* (1987), Alejo Carpentier dialoga receptivamente con la idea de D'Ors: “El barroquismo tiene que verse, de acuerdo con Eugenio D'Ors —y me parece que su teoría en esto es irrefutable—, con una constante humana. Por ello hay un error fundamental que debemos borrar de nuestras mentes: para la noción generalizada, el barroco es una creación del siglo XVIII” (105). Para Carpentier, la idea de una morfología barroca de D'Ors le valía para trasplantar lo barroco a sus teorías de lo real maravilloso americano.

En las antípodas de la teoría de Eugenio D'Ors se halla la de José Antonio Maravall, para quien, en el libro *La cultura del barroco* (1975), el Barroco debe entenderse de acuerdo a la historia de las sociedades, esto es, “un estilo de época” acorde con factores políticos, económicos e histórico-sociales. Así, a la interpretación “mágico-idealista” de D'Ors, Maravall contrapuso una visión racionalista del fenómeno; por tal razón, “los pueblos no siguen órbitas trazadas desde la eternidad, ni van como los astros, dormidos por sus curvas gigantes” (Maravall, 9).

En otro nivel de expresión, ambas morfologías — Barroco y Clásico— han confluido, lo que ha propiciado hermosas y complejas paradojas desde la anulación de dicha antítesis. Un par de ejemplos conocidos: algunas obras de Miguel Ángel y Leonardo da Vinci (enemigos desde la grandeza), dos de los más grandes representantes de la armonía renacentista. El primero, en algunos frescos de la Capilla Sixtina y en esculturas como el *Moisés, trabaja* (crea) desde un dinamismo manierista desde el cual lo barroco actuaba. Y con la archiconocida (pero no por ello todavía misteriosa) *Mona Lisa*, tenemos a un Leonardo bifurcando claroscuros más cercanos al ideal barroco que luego Rembrandt y los demás barrocos flamencos prolongarían, que a cualquier estabilidad clásica.

Por otro lado, no se debe pasar por alto las lecturas que del Barroco español, sobre todo de la obra de Góngora, se llevaron a cabo durante las primeras décadas del siglo xx en España, en primerísimo lugar por la Ge-

neración del 27¹⁰ —encabezadas por Dámaso Alonso—, y en Latinoamérica por Alfonso Reyes, en varios de sus ensayos.¹¹ Por supuesto, los nombres de José Lezama Lima y Severo Sarduy son fundamentales en el mundo hispano durante el xx para pensar los derroteros del Barroco, pero eso será materia del próximo apartado, ya que en él empezaremos a entrar en las propiedades del Neobarroco.

DELIMITACIONES DEL NEOBARROCO

Taller de resonancias léxico-sintácticas, fragua de idiomas, usina del lenguaje... todas estas calificaciones podrían dársele al conjunto de las obras de aquellos poetas que la crítica (y ellos mismos) ha dado en llamar *neobarrocos*. Reordenar desde un complejo desorden de estilos el orden estancado y estéril de la poesía latinoamericana —el coloquialismo y los remanentes modernistas y vanguardistas habían llegado al estadio

¹⁰ Comúnmente se citan como miembros de esta Generación a Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. Algunos estudiosos agregan a Miguel Hernández, debido a sus filiaciones poético-estilísticas con algunos de los miembros de esta generación.

¹¹ El citado libro de Arturo Dávila, *Alfonso reyes entre nosotros*, es capital para entender los pormenores de la lectura que Reyes realizó de Góngora. Para Dávila, “habría que pensar que la aventura estética de Reyes siempre tuvo la semilla de lo barroco —acaso de manera latente e inconsciente—, lo cual lo llevó a dejar una obra en cierta manera inacabada y amorfa, abierta y fragmentaria, a la vez que presenta ‘resonancias’ con las definiciones más recientes de la teoría literaria del Neobarroco. Hay en sus interpretaciones gongorinas ciertos ecos y espejos que son válidos todavía” (97).

de no tener nada nuevo que aportar—, fue la acción emprendida por poetas como Gerardo Deniz, Rodolfo Hinostroza, Marosa di Giorgio, Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera, José Kozar, Coral Bracho, Néstor Perlongher, Roberto Echavarren, Tamara Kamenszain, Eduardo Espina, Reynaldo Jiménez, José Morales Saravia, Rolando Sánchez Mejías, entre otros pocos. Poetas que ampliaron los horizontes de expectativas de la poesía hispana, insuflándole aires renovadores, tanto a nivel de escritura como de pensamiento poético y teórico.

Mas se ha tratado de una renovación que ha tenido como punta de lanza, o más bien como campo de batalla, aquello en lo que se fundamenta y sostiene el acto poético mismo: el lenguaje. Y el acto de repensar el poema desde sus fundamentos lingüísticos resulta por extensión un acto de repensar los cimientos mismos de la existencia. Estos poetas interrogan al mundo desde adentro, desde su decir intrínseco, se sitúan en las estructuras mismas de aquello que testifica y prueba nuestro ser en el mundo: el logos, la *phoné*, la lengua.

La crítica y los estudios artístico-literarios, filosóficos y culturales de hoy en día, han rotulado bajo el concepto de *Neobarroco* a las más disímiles producciones artísticas, e incluso, en un acto muchas veces de exceso y de falta de rigor, han etiquetado como neobarrocas a creaciones que se encuentran en las antípodas mismas del operar barroco.¹² Como neobarroco se ha llegado a

¹²Sobre estos vaivenes de la idea de lo barroco, en el artículo “El Barroco como concepto historio-gráfico”, el historiador Rafael Valladares apuntó que este se emplea como “una especie de comodín que sirve para abarcar y calificar a prácticamente todas las manifestaciones de la

pensar todo aquello que real o aparentemente cumple con los más variados principios artístico-teóricos. Por poner algunos ejemplos de estos principios, podemos encontrar que por neobarroco pasa toda manifestación artístico-cultural que responde a características estructurales, formales y/o de contenido como son lo marginal, lo subalterno, lo no-canónico —entiéndase aquí lo que las instituciones no han validado en tanto tal—, lo exuberante, lo excesivo... Incluso discursos teóricos y académicos como los estudios culturales, los estudios de género y raza, postcoloniales, neo-historicistas, los del llamado giro político, los lingüísticos, decontruccionista-derridianos, y un largo etcétera, se han ido apropiando de la idea de lo neobarroco en pos de establecer muchos de sus fundamentos teóricos.¹³

De Leibniz a Gilles Deleuze, de Heinrich Wölfflin a Omar Calabrese, de Jacob Burckhardt a Benedetto Croce, de Baltasar Gracián a Alfonso Reyes y Octavio Paz, de Eugenio D'Ors a José Antonio Maravall, de José Lezama Lima y Alejo Carpentier a Severo Sarduy y Néstor Perlongher, incluso de Nietzsche y Heidegger a Lacan y Derrida: todas estas líneas de pensamiento

civilización europea del siglo XVII de un modo casi notarialmente indoloro" (132).

¹³El libro de Sergio Rojas, *Escritura neobarroca: temporalidad y cuerpo significante*, resume muy bien estas apropiaciones de lo neobarroco en el campo de la filosofía, de los discursos teórico-académicos, la crítica literaria y los estudios culturales. Sin embargo, este libro de Rojas se inserta en esa corriente de apropiaciones del término Neobarroco en un espectro de definiciones demasiado amplio y a veces confuso. De ahí que para Rojas, resulte neobarroca tanto una novela de Severo Sarduy como una de Homero Aridjis, escritores que están temática y estructuralmente en las antípodas.

filosófico, estético, teórico y artístico-literario de las que la crítica se ha apropiado para pensar directa e indirectamente el fenómeno del Neobarroco. Por ello reina la confusión. O quizás, acaso, el desconcierto sea algo intrínseco al espíritu Barroco/Neobarroco, por lo que su manifestarse desde lo confuso sea algo connatural a él.

Así, entre ese laberíntico y amplísimo marco espectral de lo neobarroco, este ensayo se centrará en pensar dicho concepto desde el terreno de la poesía, lo que no resta que de ser necesario nos auxiliemos de variantes que provienen de los distintos campos del conocimiento arriba descritos, aunque siempre con la rigurosidad necesaria. De hecho, como estamos viendo a lo largo de este capítulo (y también veremos en los subsiguientes), el poema neobarroco se nutre, en correspondencia con la época en que se desarrolla, tanto de la tradición literaria en la que se inserta, como de otras ramas del saber humanístico y científico. En el artículo “Estrategias canónicas del neobarroco poético”, Matías Ayala resumió certeramente lo arriba expuesto, así como el trance histórico-teórico del Barroco al Neobarroco:

El barroco cumple funciones distintas en sus diferentes registros: en el cultural otorga la posibilidad de transculturación; en el textual, su saturación muestra la artificialidad de los códigos sociales; en el histórico y político, es el estilo imperial que, no obstante, podría posibilitar su propia deconstrucción. El punto de inflexión en la teorización la produce Severo Sarduy durante los años 70 en sus ensayos sobre “El barroco y el neobarroco” (1972) y sus libros *Barroco* (1974) y

La simulación (1984). Sarduy reconduce el debate al extender el descentramiento textual hacia los niveles cultural, histórico y político (...) Entregada al artificio y al exceso, la intertextualidad y la parodia, para el neobarroco —en un registro cultural— deconstruyen la oposición binaria entre copia y simulacro, ya que la copia desplaza a un supuesto original inexistente. De esta forma, el neobarroco en vez de preguntarse por lo fijo de la identidad cultural, le interesa su desfiguración, lo inarmónico, el desequilibrio. (37)

Los poetas que la crítica, las editoriales, y que la gran mayoría de ellos mismos se definen como neobarrocos, no fueron (son) ajenos a estos aires filosóficos, estético y artísticos; de hecho sus poéticas se insertan en ellos de manera crítica y dialogante. Movimiento con impronta vanguardista, grupo disperso de poetas con ideas afines de lo poético, suceso editorial gracias a *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (FCE, 1996), poesía de ruptura..., estas y otras muchas calificaciones (positivas y negativas) han sido dadas al conjunto de la obra de los poetas neobarrocos. El poeta neobarroco colocó en el jardín de su escritura a la *sierpe* barroca, al *fauno* moderno (mallarmeano) y a la *medusa* propiamente neobarroca. Lezama Lima lo anunció en la editorial (“Razón que sea”) del primer número de *Espuela de Plata*.¹⁴ “Convertir el majá en sierpe, o por lo menos, en serpiente”,¹⁵ así como en dos de sus poemas:

¹⁴Revista cubana dirigida por José Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros y Mariano Rodríguez. Se publicaron 6 números entre 1939 y 1941.

¹⁵*Espuela de Plata*, núm. 1, agosto-septiembre, 1939, pág. 1:<https://rialta.org/wp-content/viewer/espuela/1939-n1/index.html#page=2>.

*La brisa en la mina apura
la medusa traslaticia,
todo germen allí inicia
a la espiral que se ajusta
a la lengua que pregunta¹⁶
[...]
Diversamente concentrada hoguera
unía la diamantina embriaguez
de la criatura revelada
con el conocimiento del libro, rotos los sellos,
donde cada cuerpo que nos ciñe
forma el remolino medusario
del unificado dios mutilado por la lejanía.¹⁷*

Ahora bien, ¿a partir de dónde y de cuándo se establecen los presupuestos poéticos y teóricos de la poesía neobarroca latinoamericana? Conviene trazar un mapa general.

Sin que en sus inicios hubiera apenas contacto personal y literario entre ellos, los poetas neobarrocos comienzan a publicar en los años ochenta (con algunas excepciones de los setenta, como son los casos del mexicano Gerardo Deniz con el libro *Adrede* de 1970, y del peruano Rodolfo Hinostroza con el libro *Contra natura* de 1971), época inmediata a los movimientos de liberación nacional y las guerrillas latinoamericanas, la penetración del ideario comunista soviético en Latinoamérica desde la primeras décadas del xx (pero que

¹⁶Lezama Lima: *Poesía completa*, 473.

¹⁷Del poema “Dador”, en Lezama Lima: *Poesía completa*, 237. Los editores de *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (FCE, 1996), Roberto Echavarrén, José Kózer y Jacobo Sefamí tomaron este verso de Lezama Lima para titular su antología del Neobarroco latinoamericano.

se hizo más fuerte a través de la Revolución cubana), la revuelta francesa de mayo del 68 y los movimientos artísticos y sociales que la acompañaron y la secundaron. Por lo tanto, mucha de la poesía escrita entre los sesenta y principios de los ochenta perteneció al primer grupo arriba descrito. Aquellos poetas que se alejaban de lo político-social en su escritura, fueron por lo general desdeñados e ignorados por las instituciones. Entonces, luego de ese atiborramiento militante, irrumpe un aire nuevo: la poesía neobarroca, la cual empezó a abrirse paso entre los rezagos (perdurables todavía hoy) de la poesía socio-política.

Así, por las razones expuestas anteriormente, se ha clasificado a los neobarrocos (y por extensión a la línea genealógica que compone el segundo grupo) de escritura oscura, difícil, incomprensible, alienada... Estas calificaciones adolecen de grandes imprecisiones, de ahí que resulta necesario un estudio de las poéticas y poemas de los escritores que conforman el Neobarroco, así como resulta también imperioso trazar los límites teóricos, históricos y estéticos de la idea de lo neobarroco en sí misma.

En 1955, el brasileño Haroldo de Campos utilizó el término “neo-barroco” en el ensayo “A Obra de Arte Aberta” —adelantándose a la idea que Umberto Eco desarrollaría años más tarde—, para referirse al espíritu artístico de vanguardias. Para de Campos, “tal vez ese neo-barroco, que podrá corresponder intrínsecamente a las necesidades culturomorfológicas de la expresión artística contemporánea, atemorice, por su simple evocación, a los espíritus remanentes, que aman la

fijeza de las soluciones convencionales” (*De la Razón Antropofágica*: 31). Sin embargo, como ya leímos vía Matías Ayala, no es hasta las ideas desarrolladas por Severo Sarduy que se produce “el punto de inflexión”.

Dicha “inflexión” tiene uno de sus cumplimientos en el terreno de la poesía cuando, en 1991, Néstor Perlongher publicó en Sao Paulo *Caribe Transplatino*, una antología en español y portugués que agrupó a tres poetas cubanos (José Lezama Lima, Severo Sarduy y José Kozer), cuatro argentinos (Osvaldo Lamborghini, el propio Perlongher, Arturo Carrera y Tamara Kamenyszain) y dos uruguayos (Roberto Echavarren y Eduardo Milán). El prólogo a esta antología, como ha resumido Ayala (conviene citar *in extenso*):

Será fundacional para la poética neobarroca latinoamericana, ya que muchos de sus recursos serán repetidos e imitados: la mezcla de lo teórico y lo literario en su estilo, la intención de ser un movimiento internacional cada vez más expansivo (a la manera de las vanguardias históricas), la creación de un canon neobarroco oficial (y por lo tanto, la creación de una lista de prohibidos o una cierta idea de oposición), la recurrencia a ciertos autores teóricos (Sarduy y Deleuze) y el intento de establecer ciertos rasgos en común para crear una identidad neobarroca. Perlongher propone que la tradición neobarroca de poesía excede la poesía cubana, se extiende al Río de la Plata y se presenta en Brasil (...) Perlongher se encarga de establecer los precursores del neobarroco y afincar su espesor en la tradición poética latinoamericana. Proclama a José Lezama Lima como la figura clave, se realza al Oliverio Girondo de *En la masmédula* y la poesía concreta de Haroldo de Campos.

Entre los rasgos comunes, se sostiene la despersonalización del sujeto, la profusión de alusiones, la mezcla caótica de códigos, la desnaturalización del habla, y el exceso del significante en contra de la claridad de significados. De hecho, propone diferenciar el barroco del neobarroco ya que en el segundo es imposible establecer el sentido del poema (...) Asimismo, Perlongher nota la influencia del surrealismo en el neobarroco, ya que ambos se oponen a la tendencia realista y se reconocen en la vanguardia en “su vocación por la experimentación”. [Pero] se distingue de ella, primero, [porque] evita “la igualación militante de los estilos”. Segundo, en contra de la destrucción de la sintaxis, se refiere al uso de la imagen visual y metafórica (...) que conlleva a una simplificación de la sintaxis; en cambio, el neobarroco trabaja una *hipersintaxis*, es decir, su complicación y expansión, como sucede en Góngora y en Lezama Lima. (38–39)

Sin embargo, y aquí hacemos una pequeña digresión en nuestro mapa, pretender que la “poesía neobarroca” sea pensada como una especie de escuela de vanguardia o movimiento uniforme —idea que llega a sostener Ayala en su artículo— sería un error en tanto no cuenta con un manifiesto ni proclama comunes, como sí lo tuvieron los movimientos de vanguardia en la primera mitad del siglo xx. De hecho, aquellos movimientos (desde el futurismo y el Dada de Marinetti y Tristán Tzara respectivamente, pasando por el creacionismo y el ultraísmo en los que Borges se vio inmerso en sus juveniles años madrileños, hasta llegar al Surrealismo de André Bretón, Paul Eluard y tantos otros poetas) tienen en muchos casos más perdurabilidad hoy día

por sus manifestos y concepciones de lo poético y lo artístico, que por los poemas que escribieron.

De igual manera, los neobarrocos, más allá de afinidades estilísticas, jamás han establecido una directriz única de escritura. La gran mayoría han sostenido sus poemas en tonalidades líricas y temáticas a veces disímiles entre sí. Más bien han sido poetas dispersos que han visibilizado una de las tantas sensibilidades poéticas —con sus claros, grises y oscuros— de nuestro tiempo. Tampoco la poesía neobarroca ha tenido un componente preceptivo, como, en cambio, sí lo tuvieron —sobre todo en sus manifestos— las estéticas de vanguardia. Ahora bien, sí podría aseverarse que entre los poetas que conforman este modo intelectual de escribir y pensar la poesía que es el Neobarroco hay varios puntos de encuentro, tanto en sus principios y características formales como, sobre todo, en la idea de la poesía como “exceso” e innovación, y en la función de la misma en tanto materia autosuficiente que pueda rivalizar (y por lo tanto distinguirse) con los demás elementos que componen la realidad. Como dijo Wölfflin, “toda innovación es un síntoma del estilo barroco naciente” (15).

Una vez aclarado este punto, continuemos con nuestro trazado genealógico. Otro momento ineludible en el establecimiento del Neobarroco fue la publicación en el mismo año 1991 de la antología *Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense* (México: El Tucán de Virginia), compilada y prologada por Roberto Echavarrén. Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini y Marosa di Giorgio fueron los tres poetas antologados.

En el “Prólogo”, Echavarren vuelve a insistir en muchas de las características que Perlongher definió en *Caribe Transplatino*, pero sumándole otras perspectivas, ya que

Se establece una genealogía vanguardista en el primer párrafo: el modernismo hispanoamericano y el modernismo brasileiro, cierta vanguardia, V. Huidobro, O. Girondo, O. Paz y el grupo *Noigrandes* (la poesía concreta de Sao Paulo: Haroldo, Augusto de Campos, y Décio Pignatari). Se amplía, así, el espectro de filiación espacial y temporal: por una parte, entre los precursores se encuentran brasileiros y, por otra, se retrotrae “el juego con el significante” del modernismo. (Ayala: 39–40)

Pero no es hasta la publicación de *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996) que se alcanza un conocimiento a nivel continental de la obra de estos poetas, gracias a la distribución que el Fondo de Cultura Económica hizo del libro. La edición constó con 2200 ejemplares, los cuales se vendieron en menos de seis meses, lo que para un libro de poesía resultó llamativo. En esta muestra se reproducen los prólogos de Perlongher y Echavarren a *Caribe Transplatino* y *Transplatino* respectivamente, así como un “Epílogo” de Tamara Kamenszain, y cada autor seleccionado cuenta con poco más de una página de presentación crítica y bibliografía. Respecto de sus muestras predecesoras, en *Medusario*, al decir de Matías Ayala,

La cantidad de autores seleccionados ha sido ampliada considerablemente en términos de cantidad, extensión

geográfica, nacionalidad y estilos de ellos mismos. Poetas que en sus propios países sólo podrían ser calificados como “excéntricos” encontraron una clave de lectura como, por ejemplo, Gerardo Deniz y David Huerta en México (...) De esta forma, el neobarroco latinoamericano de fines del siglo xx se convierte en uno de los movimientos poéticos reconocibles a nivel continental. Esto es un gran logro debido a la dificultad de armar panoramas en la poesía hispanoamericana, la multiplicidad de autores, lo pequeño de muchas editoriales, lo reducido de los tirajes, la dificultad de distribución y falta de comunicación entre poetas de distintos países. (42 – 43)

En el “Prólogo” a *Medusario*, tenemos que para Echavarren algunas de las características del Neobarroco son: 1) la ruptura de la ilación fraseológica que conlleva a deshacer la integridad del significante; 2) el desglose de sentidos; 3) el humor fetichista; 4) la disonancia; 5) la ausencia de un método único y coherente de expresión (y he aquí una de las grandes diferencias con los proyectos de vanguardias); 6) el uso de localismo, pero no con la intención de resaltar localidades o hablas geográficas determinadas, sino para provocar disonancias del significado; 7) la poesía se torna una especie de aventura del pensar (punto de encuentro con el ideal moderno); 8) se pone en crisis la idea de la poesía como comunicación; 9) hay alternancia sin causa determinada de estilos dentro de un mismo poeta o incluso poema; y 10) se pasa de un nivel de referencialidad a otro sin causalidad determinada. De igual manera, Echavarren estudia los puntos de contacto del concre-

tismo brasileño de los hermanos Haroldo y Augusto de Campos y la poética del cubano José Lezama Lima con la poesía neobarroca.

Por otro lado, en *Medusario* no se puede dejar de destacar el prólogo de Perlongher donde desarrolla la idea (que está además en otros de sus escritos) de lo “neobarroso”, haciendo referencia directa al barro del Río de la Plata, que vendría a caracterizar la poética neobarroca, en tanto materia arcillosa, mutable, inestable, sin fijeza, fronteriza. Asimismo, opone a la idea/imagen de Sarduy del Neobarroco como tatuaje, la idea del Neobarroco en tanto tajo, cortadura, dolor sádico que deviene gozo, más cercana a la poética de Osvaldo Lamborghini. Con *Medusario*, en fin, podríamos repetir lo que Buci-Glucksmann en el “Prólogo” al libro *El Barroco y Neobarroco*: “el Neobarroco no se trata de una vuelta al Barroco, sino una vuelta del Barroco” (11).

En otro nivel, si nos auxiliamos de *La era neobarroca* de Omar Calabrese, podríamos destacar algunas de las características formales que comparten poetas como Osvaldo Lamborghini, José Kozer, Néstor Perlongher, Gerardo Deniz, Roberto Echavarren, Arturo Carrera, Paulo Leminsky, Tamara Kamenszain, Eduardo Espina y Marosa di Giorgio, entre otros, todos participantes de *Medusario*. En primer lugar, Calabrese lleva a examen lo que él cree que es el carácter de la época actual, por lo que en substitución del conocido término o concepto de “Postmoderno” (acuñado entre otros por Lyotard), Calabrese utiliza el de “Neobarroco”, ya que vendría a expresar con mayor precisión las formas y estructuras

del arte contemporáneo que a su vez definen y contienen el gusto de nuestro tiempo (que corresponde a los finales de los ochenta para Calabrese). Reciclando por un lado la tradición semiológica a la que Calabrese pertenece, y por otro toda una tradición del pensamiento estético que como ya vimos tiene sus orígenes en el siglo XIX, con los ya mencionados Wölfflin y Burckhardt, y continuadores en el XX, como los también citados Eugenio de D'Ors, Severo Sarduy y José Antonio Maravall, Calabrese pensó las formas de “lo barroco” como una “estética social” (14). Como bien señala Arturo Dávila:

El estudio de Calabrese describió variables e invariables, redes y figuras, “vínculos improbables” en las estructuras profundas de los objetos culturales contemporáneos. Bosquejó una “estética de la repetición” que atenta contra el carácter único e irrepetible —¿clásico?— de la obra de arte. Evadiendo el juicio, el autor se propuso “evaluar” e “interpretar” los fenómenos socioculturales antes que criticarlos; para ello, revisó el “gusto” y el “estilo” de la época, creados y recreados por los mass media o los medios de *comunicación visiva* (...) Repetición, fragmentación, inestabilidad, policentrismo, metamorfosis, proliferación, nodos, laberintos, fueron algunos de los elementos que configuraron su análisis. (77)

A lo largo del libro, algunas de las particulares que Calabrese pensó para lo Neobarroco fueron: 1) caos y desorden (contrapuestos al orden y la causalidad clásicas); 2) ritmo y repetición (la preponderancia del factor rítmico y la serialidad en las imágenes y en la

escritura); 3) límite y exceso (el quiebre de los límites formales y de contenido); 4) inestabilidad (la ruptura constante de los principios de estabilidad y razón); 5) complejidad y disipación (el principio de entropía como el que provoca una inestabilidad que a su vez genera un nuevo orden); 6) crueldad y sadismo (la perversión como recurso tanto formal como de contenido); y 7) detalle y fragmento (la parte que sustituye al todo, o el fragmento que se erige como totalidad).

Las propuestas de Calabrese en *La era neobarroca* bien pueden funcionar como instrumental de análisis crítico-teórico de la poesía neobarroca latinoamericana. Tanto las variables de Calabrese, como las que Echavarrén propone en *Medusario*, pueden fusionarse en pos de crear un marco teórico lo suficientemente abarcador como para mirar a través de ellos los poemas neobarrocos. De hecho, a lo largo de los siguientes capítulos acudiremos de modo indistinto a ellos, aunque también otras muchas ideas sobre lo barroco, lo neobarroco, lo moderno y el pensamiento poético en general nos irán asistiendo.

Por último, para cerrar nuestro mapa, no podemos pasar por alto la muestra del crítico y lingüista Enrique Mallén, *Antología crítica de la poesía del lenguaje* (Editorial Aldus, 2009), que al igual que *Medusario* también agotó más de mil ejemplares en pocos meses. Este libro vino a ser una especie de cierre a las tres antologías (o muestras) anteriores. O quizás, en vez de un cierre, se trató de una nueva apertura del Neobarroco. La Antología recoge a los poetas Carlos Germán Belli (Perú, 1927), David Rosenmann-Taub (Chile, 1927),

Gerardo Deniz (España/México, 1934), José Kozzer (Cuba, 1940), Roberto Echavarren (Uruguay, 1944), Carmen Berenguer (Chile, 1946), Coral Bracho (México, 1951), José Morales Saravia (Perú, 1954), Eduardo Espina (Uruguay, 1954) y Reynaldo Jiménez (Perú, 1959). Afirma Mallén:

El título de esta antología parte de la premisa de que existe una estrecha relación entre dos tendencias estéticas: el “neobarroco” latinoamericano y la “poesía del lenguaje” estadounidense (...) El paralelismo entre ambas poéticas líricas de inauguración resulta irrefutable. Tanto la escritura neobarroca como la poesía del lenguaje van más allá de la pura representación, teniendo como meta final una percepción abierta y polireferencial estrechamente ligada al lenguaje. (11)

Mallén traza meandros paralelos entre el desarrollo de aquella vertiente de la poesía norteamericana que va de Ezra Pound y T. S. Eliot hasta el Grupo *L-A-N-G-U-A-G-E*, y la poesía latinoamericana que principia en Julio Herrera y Reissig y llega hasta el Neobarroco. En la extensa e ilustrativa “Introducción”, Mallén propone una cartografía histórico-crítica que va entrelazando ambas tradiciones poéticas, por lo que destaca los presupuestos líricos comunes entre ellas, así como las “afinidades formales” y “comunicantes opciones lingüísticas” que permiten pensar en un diálogo (a veces mudo) entre ambas. Con esta muestra se abrió una nueva posibilidad hermenéutica de la poesía neobarroca latinoamericana.

En la edición de *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, correspondiente a 2012, hay ya una

entrada para el término “Neobaroque”. La anterior edición (la tercera), de 1993, no hace ni siquiera mención a esta forma de intelección y/o proyecto poético. Si, como dicen los críticos y/o detractores del Canon, una de las formas más comunes de acceder a él es a través de la validación o autorización de las instituciones (sean políticas, académicas, etc.) y de las editoriales, entonces podríamos afirmar que la poesía neobarroca latinoamericana entró en los anales del “Canon Occidental” por 1) derecho propio, y por 2) voluntad del poder institucional. Nosotros tendemos a inclinarnos por la primera opción, sostenida en el valor intrínseco del decir de los poetas neobarrocos, aunque, por supuesto, sin desdeñar o negar el segundo modo de validación. Citemos un fragmento de la entrada correspondiente a *neobaroque* de la *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*:

NEOBAROQUE. A style of poetry common in the late 20th c. in Latin America, in which artifice, figuration, and a consciousness of textuality are highly developed, often with explicit or covert referent to the baroque poetry of the early mod. period (...) Lezama Lima's poetry, Sarduy's essays, the poundian style of the Peruvian poet Rodolfo Hinostroza's (b. 1941) *Contranatura* (1970), the erudite new antipoetry of the Mexican Gerardo Deniz (b. 1934), and, in Brazil, the work of Campos and the concretistas served as the background for a new generation of poet that could be loosely linked to the Neobaroque. Néstor Perlongher (1949–92) coined the term Neobarroso in order to link it the dirt or mud of the River Plate. Eduardo Espina

(b. 1954) spoke in the same playful tone of *barrocó* (obviously a play with *baroque* and *rococo*). In 1996, *Medusario*, a major compilation of Neobaroque poetry, circulated widely in Latin America, and this type of poetry became one of the dominant trends in Latin. Am. lit. at the end of the 20th Century. (926 – 927)

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA POESÍA NEOBARROCA

En el título de este segmento hablamos de un *hacia*, de ahí que ahora sólo nos concierne dilucidar desde qué perspectiva de la crítica literaria podríamos pensar los poemas que críticos, estudiosos y poetas mismos han llamado neobarrocos. Por lo tanto, por ahora nos quedaremos en la antesala a lo que propiamente sería una definición del hecho poético neobarroco. Ya en las notas finales, una vez estudiados algunos de sus poetas más representativos, propondremos algunas tesis de lo que pretendemos teorizar: la poesía neobarroca latinoamericana.

En el número correspondiente a junio-julio de 1963 de la revista *Critique*, cuando iniciaba el fervor post-estructuralista que dominó el campo de la teoría en las dos siguientes décadas, Jacques Derrida en el ensayo “Fuerza y significación”, que luego sería el primer capítulo de *La escritura y la diferencia* (1967), cartografió el alcance y el límite histórico-epistemológicos del estructuralismo:

Si se retirase un día, abandonando sus obras y sus signos en las playas de nuestra civilización, la inva-

sión estructuralista llegaría a ser una cuestión para el historiador de las ideas. Quizás incluso un objeto. Pero el historiador al que le llegase a ocurrir algo así se equivocaría: por el gesto mismo de considerarla como un objeto, olvidaría su sentido, y que se trata en primer término de una aventura de la mirada, de una conversión en la manera de cuestionar ante todo objeto [...] Como vivimos de la fecundidad estructuralista, es demasiado pronto para fustigar nuestro sueño. Hay que soñar en él con lo que podría significar. Se lo interpretará quizás mañana como una relajación, si no un lapsus, en la atención a la fuerza, que es, a su vez, tensión de la fuerza. La *forma* fascina cuando no se tiene ya la fuerza de comprender la fuerza en su interior. Es decir, crear. Por eso la crítica literaria es estructuralista en toda época, por esencia y destino. No lo sabía, ahora lo comprende, se piensa a sí misma en su concepto, en su sistema y en su método. (9–11)

Para el filósofo francés, la fuerza del estructuralismo —en el campo de la crítica literaria— radicaba justo allí donde le era negado penetrar más; donde ya sólo le quedaba pensarse a sí mismo; donde, en fin, se reconocía en su propia imposibilidad: constituirse en aquello que sostenía: la obra de arte. Pero como “la crítica literaria es estructuralista en toda época, por esencia y destino”, desde que “la figura del crítico emerge a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, paralelamente al crecimiento gradual de un público amplio y democrático” (esto no los recuerda Boris Groys, 154), hasta el día de hoy, en que “las imágenes sin texto [y los escritos sin paratextos] son embarazosos como una persona desnuda en un espacio público” (Groys, 154),

pueden algunos sentirse a salvo, otros desesperados, al saber que en el campo de la crítica no hemos salido de la “dictadura” estructural. Los archivos, donde guardamos bajo sellos crítico-teóricos todo arsenal artístico-cultural, resultan por definición estructurales: estructura lingüística, estructura social, estructura política, estructura de género, estructura de raza, incluso estructura de las estructuras.

Nos hemos vuelto expertos en darle vueltas al objeto artístico, no atinamos ni siquiera a abrazarlo y gritar “*Mutter, ich bin dumm*”, como hizo Nietzsche con aquel caballo, porque tal acto sólo pertenece a un punto y a un momento concretos de la mañana turinesa del 3 de enero de 1889, esto es, un acontecimiento que se separó del tiempo de la historia para acceder al tiempo del mito y la locura. Y a nosotros no nos conviene esa locura, porque en la actualidad la locura ya tienen nombre, y es confortable: se llama mercado. Y para muchos de nosotros hoy aquí en este tiempo (que es cualquiera), y en este espacio (casi siempre intercambiable), tiene apellido: mercado académico. Nos hemos convertido en urbanistas que proyectan el trazado vial alrededor del objeto artístico; o en arquitectos u obreros que diseñan y le construyen una casa cómoda, un encierro placentero.

Pero no sólo los críticos son los responsables, los artistas desde los mismos inicios de la Modernidad también sucumbieron al cariño maternal de la teoría cada vez con más desatino, o con mayor acierto, porque el pulso poético también necesita exteriorizarse desde y por las formas del exceso. Con Mallarmé tuvimos, a

partir de su recepción de Hegel, unos de estos hermosos desatinos. Aventuras que en las vanguardias alcanzaron un *cul-de-sac* en el que actualmente estamos todavía dando palos de ciegos, guiados por esos lazarillos llamados *ismos*, siempre ellos reinventándose, sustituyéndose, confundiéndose unos con otros. *Ismos* que todavía pretenden encerrar a los incontables modos y flujos de expresión artística que en la actualidad conviven.

Recientemente estuvimos trabajando sobre algunos poemas de Néstor Perlongher. Mejor decir: estuvimos analizándolos. Y análisis quiere decir “dividir mediante la razón la unidad”, y esto, nos advierte Guido Ceronetti, “no es un trabajo demasiado limpio” (*La linterna del filósofo*: 42). Pero como estamos en un lodazal sin retorno, o un campo sin horizonte lleno de reses descuartizadas donde aparecemos como carniceros, no renunciamos a meter nuestra carga de caballería crítico-teórica en los poemas. Pero en uno de ellos, “Música de cámara”, del libro *Alambres* (1989), nos devolvió el ánimo, haciéndonos otra vez creer, a medida que lo leíamos y releíamos, que dentro de poco, ahora mismo, ya, nos habíamos quedado sin ningún recurso crítico para pensarlo, ninguno en el sentido de que no quede nada por descubrir en medio del campo de análisis agudísimos que le ha crecido encima. Leamos el final del poema:

Dime ya, Delia: creo en esas músicas que como liendres se agazapan tras las axilas de los pobres que condenados a los gases se desnudaban en las cámaras y aspiraban el fino —o el bravío— hedor del mediodía: creo, decime, en esas melopeas de músicos de cámaras

que toman la batuta y suenan los violines violentos y los vientos ventrales cuando ellos se retuercen, desnudos, en el gas: dime más: dime, creo en las batutas que los ejecutores blanden en ese aire con leve olor a gas que escapa de las cámaras de música en que el público, desnudo y demudado, yace: dime, acaso lo crees? dime sí: que creo en esos públicos desnudos que yacen demudados cuando por sus orejas penetran los brumosos sonajeros, los dulces violoncelos de la cuna, del gas: dímelo ya.¹⁸

Pretendimos, en efecto, leer este poema más allá (o acá) de “una militancia del deseo”, “de una subversión lúdica del fascismo”, de “una desterritorialización y transtemporalidad de los eventos históricos”, de “una distorsión y perversión neobarrocas”, etc. Lo leíamos y escuchábamos (que no veíamos, o en todo caso escuchábamos con los ojos, con el oído interior), sólo eso: movimientos sublimes de una pieza de cámara. Así de sencillo, estábamos frente a un poema que venía a reivindicar aquel ideal del pensamiento poético moderno que, en palabras de Walter Benjamin:

La gran preocupación de todos ellos [de los poetas franceses modernos] era la de la música. Así, literalmente destrozados, iban saliendo domingo tras domingo del *concert Lamoureux* en los Campos Elíseos, donde escuchaban las grandes oberturas de Wagner. «Al lado de esto, nosotros ¿qué podemos hacer?», así sonaba, desesperadamente, aquella gran reseña de Baudelaire sobre *Tannhauser* en los poetas jóvenes. La música

¹⁸ *Poemas completos*: 84.

tiene notas, tonalidades y escalas: por lo tanto, puede construir. Por el contrario, ¿qué es construcción en poesía? Casi siempre, un retoque de lo que es la estructura lógica. Por ello, en el campo de la fonética, los simbolistas trataron de imitar la construcción de las sinfonías. Cuando al fin Mallarmé ya ha elaborado las grandes obras maestras de este estilo, aún da un paso más. Hace que la escritura compita estrictamente con la música. (Benjamin, *Obras IV*, I: 434)

Pero no nos preocupemos, rápidamente hemos acudido a Benjamin, hemos alejado cualquier pista que pudiera tacharnos hasta de fascistas, o elitistas, o alienados, o incluso de ingenuos, y nos hemos puesto la vestimenta del carnicero para seguirle dando hachazos (analizando) a la *res* poética. Nada, que melancólicamente pretendimos creer que en aquella idea citada de Derrida subyacía esta certeza: Un poema es barroco, o romántico, o clásico, o coloquial, o surrealista, o postcolonial, no porque se constituya y revele en tanto expresión barroca, o romántica, o clásica, o coloquial, o surrealista, o postcolonial; lo barroco o lo neobarroco, en el caso del poema que leímos de Perlongher, es apenas premisa estética, momento formal, incluso estructural, a través del cual se llega al poema; esto es, desde donde se construye la materialidad del poema. Como sentenció Susan Sontag:

Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué *decía*, pues se sabía (o se creía saber) qué *hacía*. Desde ahora hasta el final de toda conciencia,

tendremos que cargar con la tarea de defender el arte. Sólo podremos discutir sobre este u otro medio de defensa. Es más: tenemos el deber de desechar cualquier medio de defensa y justificación del arte que resulte particularmente obtuso, o costoso, o insensible a las necesidades y a la práctica contemporáneas. (9)

Flaubert creía que si Plauto hubiera conocido a Aristóteles se hubiera reído en su cara debido a su poética. Pero a nosotros nos es negada esa risa salvaje de Plauto que imaginó Flaubert: somos el resultado de siglos de preceptivas aristotélicas. Y eso nos tiene que poner contentos. Por lo que, repitámoslo, exorcicemos el estado melancólico anterior, que en cuestiones prácticas de nada nos sirve, y pensemos entonces la crítica literaria desde otra perspectiva, donde esta, a contrapelo de la idea derrideana, puede compartir el impulso creativo de la obra de arte. Vayamos allá, pues, porque “entre la palabra y las vísceras todas esas máquinas” (*La linterna del filósofo*: 43), no vuelve a recordar Ceronetti.

El análisis poético —la lectura crítica de poesía— se fundamenta en dos niveles: uno que piensa el poema a partir de los valores que la Tradición ha instalado como principios; y otro, aún más profundo, que piensa el poema como valoración crítica de esos valores. Asimismo, esta valoración de los poemas instituidos procede a su vez en dos direcciones o modos de operación: uno que amplifica los límites artísticos, éticos y conceptuales que ofrecen esos valores; y otro que dinamita el territorio que ocupan los valores mismos.

A toda creación artística debe corresponder una imaginación crítica que pueda rivalizar con ella. La

imaginación crítica es el ejército —cuyas armas son los instrumentales teórico y analíticos— que incursiona, asedia y embiste el reino de la creación; no para destruirlo, sino para someterlo e imponerle una lógica interpretativa, acaso reveladora, que dé cuenta de lo que es el poema (o lo que son un conjunto de poemas, o lo que son ciertos libros de poemas, o ciertas tendencias y corrientes poéticas). Esto es, todo poema en sí, lo que podríamos pensar como la materia misma del poema —tanto sus presupuestos técnicos como sus lógicas de sentidos—, resulta accesible, penetrable, en la medida que le haga frente una imaginación crítica que posea un arsenal teórico capaz de asaltar, subyugar, dominar los territorios de la creación. Entonces, en ese instante en que la imaginación crítica conquista el reino de la creación, ella misma deviene creación, es creación.

El proceso descrito en el párrafo anterior, es sabido, resultaría aplicable casi de igual modo tanto para el crítico como para el poeta. La única diferencia es que el poeta substituye instrumental imaginativo por instrumental teórico. El poeta se auxilia sobre todo de la fuerza puramente verbal, en detrimento de la idea o fuerza conceptual —lo que no resta que idea y concepto formen también parte de su equipaje, aunque en mucha menor medida y necesidad; como energías secundarias, nunca primarias—. En el poeta la energía verbal adviene anterior a la conceptualización, a la idea. En el crítico (también en el filósofo) los conceptos salen a la búsqueda del diseño verbal que les corresponden. Para Harold Rosenberg “la poesía como alquimia verbal es una manera de sentir, nunca la expresión o la

ilustración de una filosofía. Ni empieza ni termina con ideas. Su magia consiste en salir adelante sin ayuda de las generalizaciones” (1969: 90). No obstante ambos, poeta y crítico, por senderos distintos, pueden llegar a conquistar espacios de creación.

El análisis de la obra poética de algunos de los llamados poetas neobarrocos, resulta desde una primera intención un reto a la crítica a instalarse necesariamente (no hay otra opción si se ambiciona penetrar en la magnitud de estas obras) en el nivel donde se piensa el poema como valoración crítica de los elementos establecidos por una tradición. Si leemos, por poner un ejemplo, un poema de Gerardo Deniz, confirmaríamos la idea anterior:

*En mi alto armario de luna,
entre el traje de Pierrot y un camisón,
cuelga, de un gancho atornillado en la coronilla,
el esqueleto del signifiante.
Así concluyó, hace años ya,
una larga antipatía entre él y migo.
(Del significado tengo sólo huesos sueltos
en una caja de cartón, sobre la tabla de arriba,
con el vestido de novia de mi esposa
que el jeopardo olfatea.)¹⁹*

La poesía latinoamericana podría dividirse, de manera esquemática, en dos principales grupos: 1) la que ha pretendido, independientemente de preocupaciones formales y estéticas, una expresión de alcance político-social; y 2) aquella que ha privilegiado ante todo la

¹⁹“Confeso”, en *Erdera*: 324.

fuerza estético-formal de la escritura, sin demasiadas (o ninguna) preocupación de índole político-social.

A grandes rasgos, al primer grupo pertenece esa línea genealógica que empieza con *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Rubén Darío. Luego pasa por cierta zona política y social de César Vallejo y algunos representantes de las llamadas vanguardias latinoamericanas (por lo general vinculadas a movimientos políticos y nacionalistas), más las composiciones de Neruda pertenecientes a la tercera parte de *Residencia en la tierra* y sobre todo de *Canto General*. Inmediatamente continúa con *La isla en peso* (1944) de Virgilio Piñera y la llamada antipoesía (o anti-Neruda) de Nicanor Parra, hasta llegar al conversacionalismo o coloquialismo de poetas como Heberto Padilla, Roque Dalton, Juan Gelman, Roberto Fernández Retamar, Ernesto Cardenal...

En el segundo grupo tenemos esa línea que, en una mayor conexión con el pensamiento poético moderno,²⁰ inicia con la poesía de Julio Herrera y Reissig, luego continúa con el Vallejo de *Trilce*, el Neruda de las dos primeras partes de *Residencia en la tierra*, *Muerte sin fin* de Gorostiza, *Muerte de Narciso* de José Lezama Lima, y el Oliverio Girondo de *En la masmédula*, hasta llegar a los poetas neobarrocos en las últimas tres a cuatro décadas. Como puede verse en esta esquemática división, ambas líneas han estado en pugna (a veces

²⁰Cuando hablamos de “pensamiento poético moderno” nos referimos a aquel iniciado en la maravillosa mala lectura que Baudelaire hizo de Edgar Allan Poe, y que luego hizo metástasis en la Francia decimonónica, pasando por el simbolismo, el parnasianismo, Rimbaud, cierto Verlaine, hasta llegar a Mallarmé y Valéry, más Eliot y Pound en el mundo anglófono.

implícita, otras visibles, incluso confundándose entre ambas), ya que representan ideales y concepciones distintas de la función y esencia de la poesía.

En los siguientes capítulos, a través del estudio crítico de varios poetas que han sido pensados como impulsores del Neobarroco (Lezama Lima), o como neobarrocos “puros”, afines y/o teorizadores de su propia escritura (Kozler, Perlongher, Espina, Deniz, Kamenszain, Echavarren, di Giorgio, Morales Saravia, Sánchez Mejías...), daremos testimonio del segundo grupo descrito en el párrafo anterior: aquel que ha privilegiado ante todo el poderío estético-formal. Los siguientes capítulos nos permitirán ir formulando una teoría de la poesía neobarroca. El estudio crítico de estos poetas nos revelará el por qué resulta importante contar con una teoría del Neobarroco que sea formulada desde el campo de la crítica poética y literaria.

ÍNDICE

Prefacio / 11

I. BARROCO, MODERNIDAD, NEOBARROCO: SIERPES, FAUNOS, MEDUSAS

La literatura, el estilo, la Historia / 19

Barroco y Modernidad / 25

Delimitaciones del Neobarroco / 39

Hacia una definición de la Poesía neobarroca / 56

II. LEZAMA LIMA: UN PUENTE BARROCO EN LA POESÍA MODERNA

Para llegar a los ángeles de Puebla / 69

¿Vanguardista? ¿Neobarroco? / 71

El ocultamiento barroco de lo moderno / 74

La «imagen sonora» / 87

Fragmentos a su imán, retombée neobarroca / 105

III. JOSÉ KOZER: LA POESÍA POR EL TODO

El pasado como un vacío que hay que llenar / 119

El método substitutivo / 124

Inversión neobarroca de la Modernidad / 129

Del “yo lírico moderno” a la *suspensión* neobarroca
del yo / 146

La poesía por el Todo / 165

IV. NÉSTOR PERLONGHER: UNA POLÍTICA NEOBARROSA

Prolegómenos / 179

La tachadura política en *Austria-Hungría* / 181

Alambradas histórico-deseantes, alambradas
neobarrosas / 205

V. EDUARDO ESPINA: POR UN PARTIDO DEL RITMO

Sentido nómada, anti-fijeza / 219

Devenir-lenguaje / 222

Duración y simultaneidad / 239

Por un “partido del ritmo” / 247

VI. OTRAS VOCES, MISMO ÁMBITO

Marosa di Giorgio en su jardín de las delicias / 255

Gerardo Deniz: una punzante colisión
prosódica / 262

Rolando Sánchez Mejías: la multiplicación
de la escritura / 271

VII. RESONANCIAS NEOBARROCAS EN LA POESÍA PERUANA CONTEMPORÁNEA

Introito / 287

Hablar de la poesía / 288

José Morales Saravia: neobarroco oceánico / 298

Roger Santiváñez: la levedad neobarroca / 308

José Antonio Mazzotti: coloquialismo
neobarroco / 312

Coda / 320

VIII. FIN DE PARTIDA / 311

EPÍLOGO EN «YO» SOSTENIDO

En primera persona / 337

El día después / 339

Bibliografía / 341