

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

www.editorialcasavacia.com

casavacia16@gmail.com

Richmond, Virginia

Impreso en USA

© 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 “Neobarroco 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 analizaran 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 *Tradicición*. 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 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

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.

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 funda-

mentales 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, descrea de todo ente y/o acontecimiento que no sea el hecho estético en sí 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:

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.

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, 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

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).

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 sincronicidad 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 teorética, 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 teorético 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 bulla 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

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.

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

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.

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 Gironde tenemos a uno de esos poemarios que hacen época, uno de los antecedentes más directos de la poesía neobarroca. Gironde, 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 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 barroco, 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

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

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 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*.

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*).

ÍNDICE

Prefacio / 11

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

La literatura, el estilo, la Historia / 17

Barroco y Modernidad / 23

Delimitaciones del Neobarroco / 37

Hacia una definición de la Poesía neobarroca / 52

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

Para llegar a los ángeles de Puebla / 65

¿Vanguardista? ¿Neobarroco? / 67

El ocultamiento barroco de lo moderno / 70

La «imagen sonora» / 83

Fragmentos a su imán, retombée neobarroca / 100

III. JOSÉ KOZER: LA POESÍA POR EL TODO

El pasado como un vacío que hay que llenar / 113

El método substitutivo / 117

Inversión neobarroca de la Modernidad / 123

Del “yo lírico moderno” a la *suspensión* neobarroca
del yo / 139

La poesía por el Todo / 157

IV. NÉSTOR PERLONGHER: UNA POLÍTICA NEOBARROSA

Prolegómenos / 171

La tachadura política en *Austria-Hungría* / 173

Alambradas histórico-deseantes, alambradas
neobarrosas / 197

V. EDUARDO ESPINA: POR UN PARTIDO DEL RITMO

Sentido nómada, anti-fijeza / 211

Devenir-lenguaje / 214

Duración y simultaneidad / 230

Por un “partido del ritmo” / 238

VI. OTRAS VOCES, MISMO ÁMBITO

Marosa di Giorgio en su jardín de las delicias / 245

Gerardo Deniz: una punzante colisión
prosódica / 252

Rolando Sánchez Mejías: la multiplicación
de la escritura / 260

VII. RESONANCIAS NEOBARROCAS EN LA POESÍA PERUANA
CONTEMPORÁNEA

Introito / 277

Hablar de la poesía / 278

José Morales Saravia: neobarroco oceánico / 288

Roger Santiváñez: la levedad neobarroca / 297

José Antonio Mazzotti: coloquialismo
neobarroco / 302

Coda / 309

VIII. FIN DE PARTIDA / 311

EPÍLOGO EN «YO» SOSTENIDO

En primera persona / 325

El día después / 327

Bibliografía / 329