

INTRODUCCIÓN A LA POESÍA NEOBARROCA CUBANA Y RIOPLATENSE

Néstor Perlongher

Universidad de São Paulo

Invasión de pliegues, orlas iridiscentes o drapeados magníficos, el neobarroco cunde en las letras latinoamericanas; la “lepra creadora” lezamesca mina o corroe —minoritaria más eficazmente— los estilos oficiales del bien decir. Es precisamente la poesía de José Lezama Lima, que culmina en su novela *Paradiso*, la que desata la resurrección, primeramente cubana, del barroco en estas landas bárbaras.

Dado como muerto y enterrado en el siglo XIX —aplastado por la marroquinería neoclásica, que lo tomó como modelo exorcizado de mal decir—, el barroco comienza a reemerger ya a fines del siglo XIX, cuando aparece el término “neobarroco”¹ entre las fiorituras del **Art-Nouveau** que desafiaban en su remolino vegetal el utilitarismo contable del burgués. Más tarde, todo pasaría a ser leído desde el barroco: el surrealismo, Artaud... El cubismo, arriésgase, sería un barroco².

¿Es el barroco algo restringido a un momento histórico determinado, o las convulsiones barrocas reaparecen en formas (trans) históricas? La cuestión obsesiona a los especialistas. Deleuze ve, con propiedad, trazos barrocos en Mallarmé: “El pliegue es sin duda la noción más importante de Mallarmé, no solamente la noción, sino más bien la operación, el acto operatorio que hace de él un gran poeta barroco”³. Estado de sensibilidad, estado de espíritu colectivo que marca el clima, “caracteriza” una época o un foco⁴, el barroco consistiría básicamente en cierta operación

¹ Gustavo R. Hocke, *Manierismo o Mundo como Laberinto*. São Paulo, Perspectiva, 1986. Ver también: Guérin, J.Y., “Errances dans un Archipel Introuvable”, en Benoist, J.M., *Figures du Baroque*, Paris, PUF, 1983.

² R. Schérer y G. Hocquenghem, *El Alma Atómica*, Barcelona, Gedisa, 1987.

³ G. Deleuze, *Le Plü*, Paris, Minuit, 1988.

⁴ Omar Calabrese, en *A Idade Neobarroca* (São Paulo, Martins Fontes, 1987), trata al neobarroco como un aire del tiempo, un gusto de época y lista sus características: pérdida de integridad, de globalidad, de sistematicidad, búsqueda de inestabilidad, polidimensionalidad, fluctuación, turbulencia.

de plegado de la materia y la forma. Los torbellinos de la fuerza, el pliegue —esplendor claroscuro— de la forma.

Es en el plano de la forma que el barroco, y ahora el neobarroco, atacan. Pero esas formas en torbellino, plenas de volutas voluptuosas que rellenan el topacio de un vacío, levemente oriental, convocan y manifiestan, en su oscuridad turbulenta de velado enigma, fuerzas no menos oscuras. El barroco —observa González Echevarría⁵— es un arte furiosamente antioccidental, listo a aliarse, a entrar en mixturas “bastardas” con culturas no occidentales. Así se procesa, en la transposición americana del Barroco áureo (siglo XVI/XVII), el encuentro e inmisión con elementos (aportes, reapropiaciones, usos) indígenas y africanos: hispano-incaico e hispano-negroide, sintetiza Lezama, fijo en las obras fenomenales del Alejandrinho y del indio Kondori⁶.

¿De dónde procede esta disposición excéntrica del barroco europeo y, también, hispanoamericano? Se trata de una verdadera desterritorialización fabulosa. Lezama Lima decía que no precisaba salir de su cuarto para “revivir la corte de Luis XV y situarme al lado del Rey Sol, oír misa de domingo en la catedral de Zamora junto a Colón, ver a Catalina la Grande paseando por los márgenes del Volga congelado y asistir al parto de una esquimal que después se comerá la placenta”.

Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluyente) de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico. Se tiende a la inmanencia y, curiosamente, esa inmanencia es divina, alcanza, forma e integra (constituye) su propia divinidad o plano de trascendencia. El “sistema poético” ideado por Lezama —coordenadas transhistóricas derivadas del uso radical de la poesía como “conocimiento absoluto”— puede sustituir a la religión, es una religión: un inflacionado, caprichoso y detallista sincretismo transcultural capaz de hilvanar las ruinas y las rutilaciones de los más variados monumentos de la literatura y de la historia, alucinándolos. Para Villena⁷, Lezama Lima es un chamán, su palabra tiene una flexión oracular, no un chamán de la naturaleza, sino un chamán de la cultura: calidad iluminada, profética diríase, del herme-

⁵ R. González Echevarría, *Relecturas. Estudios sobre literatura cubana*, Caracas, Monte Ávila, 1976.

⁶ J. Lezama Lima, *La expresión americana*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969.

⁷ L.A. Villena, “Lezama Lima: Fragmentos a su imán o el final del festín”, *Voces* N° 2, Barcelona.

tismo, **trobar clus** místico, misterioso en sus métodos, aunque no siempre en sus resultados aparentes.

La del barroco es una divinidad **in extremis**: bajo el rigor maniático del manierismo⁸, la suelta sierpe de una demencia incontenible. Mas, si demencia, sagrada: por primera vez, “la poesía se convierte en vehículo de conocimiento absoluto, a través del cual se intenta llegar a las esencias de la vida, la cultura y la experiencia religiosa, penetrar poéticamente toda la realidad que seamos capaces de abarcar”⁹. Poética del éxtasis: éxtasis en la fiesta jubilosa de la lengua en su fosforescencia incandescente.

Paseo esquizo del señor barroco, nomadismo en la fijeza. Son **los viajes más espléndidos**: “los que un hombre puede intentar por los corredores de su casa, yéndose del dormitorio al baño, desfilando entre parques y librerías. ¿Para qué tomar en cuenta los medios de transporte? Pienso en los aviones, donde los viajeros caminan sólo de proa a popa: eso no es viajar. El viaje es apenas un movimiento de la imaginación. El viaje es reconocer, reconocerse, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez. Goethe y Proust, esos hombres de inmensa diversidad, no viajaron casi nunca. La imago era su navío. Yo también: casi nunca he salido de La Habana. Admito dos razones: a cada salida empeoraban mis bronquios; y, además, en el centro de todo viaje ha flotado siempre el recuerdo de la muerte de mi padre. Gide ha dicho que toda travesía es un pregusto de la muerte, una anticipación del fin. Yo no viajo: por eso resucito”¹⁰.

Cierta disposición al disparate, un deseo por lo rebuscado, por lo extravagante, un gusto por el enmarañamiento que suena *kitsch* o detestable para las pasarelas de las modas clásicas, no es un error o un desvío, sino que parece algo constitutivo, en filigrana, de cierta intervención textual que afecta las texturas latinoamericanas: texturas porque el barroco teje, más que un texto significativo, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas, que transforman la lengua en textura, sábana bordada que reposa en la materialidad de su peso.

El barroco del Siglo de Oro practica una derrisión / derruición, un simulacro desmesurado y al mismo tiempo riguroso, una decodificación de las metáforas clásicas presentes en la poética anterior de inspiración petrarquista. Metáforas al cuadrado: así, unas serenas islas en un río, se

⁸ Ver Leo Navratil, *Schizophrenie et Art*, Bruxelles, Complexe, 1978.

⁹ C. Vitier, “La poesía de Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, en *Voces* Nº 2, Barcelona.

¹⁰ Entrevista a Lezama Lima, en el libro de R. González, *Lezama Lima, el ingenio culpable*, La Habana, Letras Cubanas, 1988.

transforman en “paréntesis frondosos” en la corriente de las aguas. Al mismo tiempo, todo este trabajo de derruición y socavamiento de la lengua —la poesía trabaja en el plano del lenguaje, en el plano de la expresión— monta, en su rigurosidad de mónada áurea, un festival de ritmos y colores. Digamos que el barroco se “monta” sobre los estilos anteriores por una especie de “inflación de significantes”: un dispositivo de proliferación. Se trata —escribe Sarduy— de “obliterar el significante de un sentido dado pero no reemplazándolo por otro, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo el significante ausente, trazando una órbita alrededor de él...”. Saturación, en fin, del lenguaje “comunicativo”. El lenguaje, podría decirse, “abandona” (o relega) su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que “brilla en sí”: “literaturas del lenguaje” que traicionan la función puramente instrumental, utilitaria de la lengua para regodearse en los meandros de los juegos de sonos y sentidos —“función poética” que recorre e inquieta, soterrada, subterránea, molecularmente, el plano de las significaciones instituidas, componiendo un artificio de plenitud enceguecedora y ofuscante, hincado e inflado en su propia composición, pero cuya obsesiva insistencia en el repliegue, en el drapeo, en la torsión, le presta, en el desperdicio de las nadriás argentinas, una contorsión pulsional, erótica. **Potlatch** sensual del desperdicio, pero también urdido de “texturas materiales”, un “teatro de las materias” (Deleuze): endurecida en su estiramiento o en su “histéresis” (el rigor de la histeria), la materia, elíptica en su forma, “puede devenir apta para expresar en sí los pliegues de otra materia”. Materia pulsional, corporal, a la que el barroco alude y convoca en su corporalidad de cuerpo lleno, saturado y doblegado de inscripciones heterogéneas.

A la sedición por la seducción. La maquinaria del barroco disuelve la pretendida unidireccionalidad del sentido en una proliferación de alusiones y toques, cuyo exceso, tan cargado, impone su esplendor altisonante al encanto raído de lo que, en ese meandro concupiscente, se maquillaba.

La máquina barroca lanza el ataque estridente de sus bisuterías irisadas en el plano de la significación, apuntando al nódulo del sentido oficial de las cosas. No procede sólo a una sustitución de un significante por otro, sino que multiplica, como un juego de dobles espejos invertidos (**el doble en el espejo** de Osvaldo Lamborghini), los rayos múltiples de una polifonía polisémica que un logos anacrónico imaginara en su miopía como pasibles de ser reducidos a un sentido único, desdoblándolos, en su red asociativa y fónica, de una manera rizomática, aparentemente desordenada, disimétrica, turbulenta. El referente aludido queda

al final como sepultado bajo esa catarata de fulguraciones, y si su sentido se pierde, ya no importa, actúa en la proliferación una potencia activa de olvido: olvido o confusión —lo **confusional** en tanto opuesto a lo **confesional**— de aquello que en esa elisión se ilusionaba.

¿Cómo barroquizar una iglesia?: “llenarla de ángeles en vuelo, glorias hipnóticas, remolinos de nubes en extática levitación, falsas columnas o perspectivas huidizas de San Sebastián acribillado de exquisitos dolores...”¹¹. Todo entra en suspensión, todo alza vuelo. La carnavalización barroca no es meramente una acumulación de ornamentos —aun cuando todo brillo reluzca en los velos de purpurina. El peso de esos rococós, de esos ángeles contorsionados y de esas vírgenes encabalgadas a dildos de plomo derrumba —o lo alude como a un elemento más— el edificio del referente convencional. Como en el *Theatrum Philosophicum* de Foucault, todo aquello que es supuestamente profundo sube a la superficie: el efecto de profundidad no es sino un repliegue en el drapeado de la superficie que se estira. Antes que desvendar las máscaras, la lengua parece, en su borboteante salivar, recubrir, envolver, empaquetar lujosamente los objetos en circulación.

La catástrofe resultante no implica sólo cierta pérdida del sentido, del hilo del discurso. En esas contorsiones, las palabras se materializan, se tornan objetos, símbolos pesados y no apenas prolegómenos sosegados de una ceremonia de comunicación. El hermetismo constituyente del signo poético barroco, o mejor, neobarroco, torna —escribe Yurkievich¹²— impracticable la exégesis: ocurre “una indetenible subversión referencial”, una inefable irreductibilidad, en la absoluta autonomía del poema. En el mercado del intercambio lingüístico, donde los significados son contabilizados en significantes legitimados y fijos, se produce una alteración, una disputa: como si una feria gitana irrumpiese en el gris alboroto de la Bolsa.

Sería infeliz pensar como informe el resultado de esta alteración aliterante. Por el contrario, la proliferación sucede también en el nivel de los códigos, que se sofistican en rigores cada vez más microscópicos. Poética de los extremos, al **summum** del código corresponderá el máximo de energía pasional, dilapidada en el furor. Y esa multiplicidad minuciosa es la que preside y vehicula las oscilaciones del flujo que, en su disparada, se desmiente o vacila.

La máquina barroca no procede, como Dadá, a una pura destrucción. El arrasamiento no desterritorializa en el sentido de tornar liso el territo-

¹¹ R. Schérer y G. Hocquenghem, ob. cit.

¹² S. Yurkievitch, “La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima. Poesía*, Espiral/Fundamentos, Madrid, 1984.

rio que invade, sino que lo baliza de arabescos y banderolas clavadas en los cuernos del toro europeo.

El nuevo brote del barroco llega a Cuba vía España, donde García Lorca y la generación del 27 lo reivindicaban, entusiasmados por los festejos del tricentenario gongorino. La irrupción del vate gigantesco de la calle Trocadero no guarda relación con lo que se venía escribiendo en la isla y se conecta directamente con las vanguardias europeas. El encuentro de los jóvenes poetas de *Orígenes* con Juan Ramón Jiménez toma así el valor de un acontecimiento genealógico. Impulsionado por estos poetas estetizantes, el barroco prende en Cuba. Es sorprendente —nota el crítico cubano González Echevarría¹³— que justamente “el único país del hemisferio que experimenta una revolución política de gran alcance, sea el que produce una literatura que, desde cualquier perspectiva comúnmente aceptada, se aleja de lo que se concibe como literatura revolucionaria”.

Esta tensión no dejaría de alimentar severas lidias (que no pueden ser por entero atribuidas a la subversión escritural). Lezama Lima, que eligió permanecer en su casa de La Habana después de la revolución, no tardaría en entrar en sordos conflictos con el régimen, que le negaría la visa de salida. Como buena parte de la literatura cubana contemporánea, también el barroco cubano florecería en el exilio, gracias, en buena parte, a la grácil prosa de Severo Sarduy. Es el mismo Sarduy quien lanza en circulación, en un artículo de 1972¹⁴, el término **neobarroco**: disipación, superabundancia del exceso, “nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de barro...”.

NEOBARROCO/NEOBARROSO

Hablamos de **neobarroco** y **neobarroso**. ¿Por qué **neobarroso**? Estas torsiones de jade en el jade sonarían rebuscadas y fútiles (brillo hueco que tan sólo empaña la intrascendencia superficial) en los salones de letras rioplatenses, desconfiados por principio de toda tropicalidad e inclinados a dopar con la ilusión de profundidad la melancolía de las grandes distancias del desarraigo. Borges ya había descalificado el barroco con una ironía célebre: “Es barroca la fase final de toda arte, cuando ella exhibe y extenua sus recursos (...); cuando ella agota, o pretende agotar, sus posibilidades y limita con su propia caricatura” (*Historia Universal de la Infamia*).

¹³ R. González Echevarría, ob. cit.

¹⁴ Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (coord.): *América Latina en su Literatura*, México, Siglo XXI, 1976.

Ello no quiere decir que el impulso de barroquización no estuviese presente en las escrituras transplatinas —y de un modo general, en el interior del español. Ya Darío lo había artificializado todo, y algún Lugones lo seguiría en el paciente engarce de las jaspeadas rimas. Por otro lado, el neobarroco parece resultar —puede arriesgarse— del encuentro entre ese flujo barroco que es, a pesar de sus silencios, una constante en el español, y la explosión del surrealismo. Alguna vez habría que reconstruir (como lo hace Lezama en relación al barroco áureo) los despliegues del surrealismo en su implantación latinoamericana, cómo sirvió en estas costas bravías para radicalizar la empresa de desrealización de los estilos oficiales —el realismo y sus derivaciones, como la “poesía social”. En la Argentina, la potencia del surrealismo es determinante, a través de voces como las de Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga y sobre todo Enrique Molina. En el propio Lezama se siente el impacto del surrealismo, sobre el cual se monta o labra la construcción barroca (eso se ve en poemas como “el puente, el gran puente que no se le ve...”).

Sin embargo, el propio Lezama se encarga de diferenciar los procedimientos: lo que él hace “claro que no es surrealismo, porque hay una metáfora que se desplaza, no conseguida directamente por el choque fulminante de dos metáforas”¹⁵. Metáfora traslaticia, torna imposible detener el desplazamiento incesante del sentido, como un módulo móvil.

Volviendo a la Argentina, muchas fueron las estrategias que apuntaron a socavar el sentido convencional de las cosas, refugiado a veces en un lirismo sentimental y expresivo. La operación de extrañamiento, con matices arcaizantes, es sensible en Macedonio Fernández, que cifra en efectos retóricos la nada. No hay cómo clasificar aquí las permutaciones significantes que Oliverio Girondo hace con el español en *En la masmédula*, cruzándose a ciegas, como muestra Jorge Schwartz¹⁶, con el experimentalismo concretista de Haroldo de Campos. Por su lado, el ya nombrado Enrique Molina ataca las narrativas dominantes y la propia historia, hilvanando en micropuntos fascinantes la crónica poética de la tragedia de Camila O’Gorman.

Las poéticas neobarrocas, siguiendo aquí una idea de Roberto Echavarrén¹⁷, toman mucho de las vanguardias, particularmente su vocación de experimentación, pero no son bien vanguardias. Les falta su sentido de igualización militante de los estilos y su destrucción de la sintaxis (ambos

¹⁵ Lezama Lima, entrevista de T.E. Martínez, reproducida en el libro de R. González, ya citado.

¹⁶ J. Schwartz, *Vanguardia e cosmopolitismo*, São Paulo, Perspectiva, 1983.

¹⁷ R. Echavarrén, entrevistado por Arturo Carrera: “Todo, excepto el futuro a la vuelta de la esquina y el pasado irrealizado”, *La Razón Cultural*, Buenos Aires, 1985.

temas presentes en el concretismo): se trata, antes, de una **hipersintaxis**, cercana a las maneras de Mallarmé. Se lanza al mismo tiempo a reivindicar y reapropiarse del modernismo, recuperando a los uruguayos Herrera y Reissig y Delmira Agustini, entre otros.

Hay, con todo, una diferencia esencial entre estas escrituras contemporáneas y el barroco del Siglo de Oro. Montado a la condensación de la retórica renacentista, el barroco áureo exige la traducción: se resguarda la posibilidad de decodificar la simbología cifrada y restaurar el texto "normal", a la manera del trabajo realizado por Dámaso Alonso sobre los textos de Góngora. Al contrario, los experimentos neobarrocos no permiten la traducción, la sugieren —estima Nicolás Rosa¹⁸— pero se ingenian para perturbarla y al fin de cuentas destituirla.

Así, a diferencia del barroco del Siglo de Oro —que describe audaces piruetas sobre una base clásica— el barroco contemporáneo carece de un suelo literario homogéneo donde montar el entretejido de sus minas. Producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del "realismo mágico" y de lo "real maravilloso", la eclosión de una variedad de escrituras instrumentales más o menos transparentes dispersa en el desierto los aduares de los estilos cristalinos.

Esta operación de montaje sobre un estilo anterior se torna clara en un poeta al que no sería prudente clasificar sin más como neobarroco: el argentino Leonidas Lamborghini. Él comienza con una poesía de cuño social, que debe algo al populismo de Evaristo Carriego y tal vez al sencillismo de un Baldomero Fernández Moreno, para ir "barroquizando" ese sustrato por saturación metonímica —dispositivo claro sobre todo en un libro de 1980, *Episodios*.

Más radical es la experiencia de su hermano, Osvaldo Lamborghini, a quien no se vacilaría en otorgar los lauros de la invención neobarroca. Su obra puede considerarse el detonador de ese flujo escritural que embarroca o embarra las letras transplatinas. Si bien proviene, al igual que Leonidas, de la militancia peronista, Osvaldo Lamborghini entra en conexión con una veta completamente diferente, que es la irrupción del lacanismo. Éste reconoce —mal que le pese a su actual oficialización— una época heroica, casi pornográfica. En 1968, Germán García provoca un resonante escándalo judicial con su novela *Nanina*, **best-seller** censurado que revelaba intimidades pueblerinas que la revolución sexual ha tornado ingenuas. Editado al año siguiente, *El Fiord* —cuya radicalidad se abría en la obscenidad de un parto despótico, para desatar una subver-

¹⁸ Nicolás Rosa, Prólogo a *Si no a enhestar el oro oído*, de Héctor Piccoli, Rosario, La Cachimba, 1983.

sión de la lengua más ambiciosa— da cuenta así del nacimiento de una escritura:

“¿Y por qué si al fin de cuentas la criatura resultó tan miserable —en lo que hace al tamaño, entendámonos— ella profería semejantes alaridos, arrancándose los pelos a manotazos y abalanzando ferozmente las nalgas sobre el atigrado colchón?”¹⁹.

Continuando con este rápido esbozo, conviene mencionar al escritor que más relación textual tiene con Lezama Lima o Severo Sarduy: Arturo Carrera. El neobarroso transplatino tendría, en verdad, dos nacimientos. Uno, el de *El Fiord*; otro, el de *La Partera Canta*:

“...la partera arañando. Tiritando en los bloques. Oyendo los acuáticos zumbones del sonajero que agitaban en la panza de la suerte. Las borrradas monedas y las hojas de la escarcha. La humedad helada que penetra en los surcos y quema y alimenta. El campo. Para ella, el pensamiento lácteo... y un fórceps de hielo. Un pujo inadvertido en otro tedio. Un gritito sofocado entre tréboles y otra mirada curiosa y ‘gritada’ sobre el yunque dinamitado del tintero”²⁰.

Cómo entender esto que no es una vanguardia, y ni siquiera un movimiento, sino sólo la huella deletérea de un flujo literal que envuelve, en las palabras de Libertella²¹, “aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe (musicalidad, gracia, alambique, artificio, picaresca, que convierten al barroco en una propuesta —‘todo para convencer’, dice Severo Sarduy) y que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata (¿racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, escepticismo, psicologismo?)”.

TAJO / TATUAJE

Las condiciones de la relación entre la lengua y el cuerpo, entre la inscripción y la carne, admiten tensores diferentes en el neobarroco contemporáneo. En el cubano Severo Sarduy, directamente filiado a Lezama, la inscripción toma la forma del tatuaje: “Con tanto capullo en flor, tanta quedeja de oro y tanta nalguita rubensiana a su alrededor, está el cifrador que ya no sabe dónde dar el cabezazo; intenta una pincelada y da un pellizco, termina una flor entre los bordes que más dignos son de custodiarla y luego la borra con la lengua para pintar otra con más estambres y pistilos y cambiantes corolas”²². El autor es, para Sarduy, un tatuador; la literatura, el arte del tatuaje.

¹⁹ Osvaldo Lamborghini, *El Fiord*, Buenos Aires, Chinatown, 1969.

²⁰ Arturo Carrera, *La Partera Canta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

²¹ H. Libertella, *Nueva Escritura en Hispanoamérica*, Caracas, Monte Ávila, 1975.

²² Severo Sarduy, *Cobra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

En cambio, para Osvaldo Lamborghini, más que de un tatuaje, se trata de un tajo, que corta la carne, rasura el hueso. Véase este fragmento de "El Niño Proletario": "Entonces todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con el punzón. Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. Era un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran huesos semejantes. Le rebané la mano y vi otro hueso, crispados los nódulos-falanges, aferrados, clavados en el barro, mientras Esteban agonizaba a punto de gozar"²³.

Entre estos dos grandes polos de la tensión **tajo / tatuaje**, se desenvuelven, **grosso modo**, una multiplicidad de escrituras neobarrocas, o, sería más generoso decir, de trazos neobarrocos en las poéticas hispanoamericanas. No se trata en absoluto de una escuela, pero algunos rasgos en común pueden fabularse. Cierta desterritorialización de los **argots** (así, en *Maitreya*, un *chongo* rioplatense emerge de las aguas del Caribe) que se corresponde, en parte con la dispersión de los autores: Sarduy en París, Roberto Echavarren y José Kozer en Nueva York, Eduardo Milán en México, etcétera.

El cubano Severo Sarduy, cuya contribución más importante para las letras son sus novelas, recupera, en su libro *Un testigo fugaz disfrazado* las formas clásicas de versificación vaciándolas (o ¿llenándolas?) con un sensualismo a veces retozón. Su compatriota José Kozer practica una suerte de suspensión narrativa que bastante parece deberle a los climas proustianos. Ya otro extremo de la articulación neobarroca estaría dado por escrituras vecinas a lo que se ha dado en llamar "poesía pura", como es el caso del uruguayo Eduardo Milán, que a la proliferación de otros poetas opone la concisión. En ello seméjase en algo —aunque más no sea por la brevedad— a los repliegues amorosamente labrados de la argentina Tamara Kamenszain. El uruguayo Roberto Echavarren, en cambio, se caracteriza por poemas de largo aliento, donde cierta erudición hace cita con el coloquialismo de una narrativa en ruinas, que consigue, en su aparente pérdida, recuperar la ganancia de otras olas.

Se trata, antes que una compilación extensiva, de esbozar una cartografía intensiva que dé cuenta del arco neobarroco, cuyos límites tan difusos resulta hartamente arriesgado trazar. Sin pretensión de exhaustividad, hay, claro, otros poetas neobarrocos o asimilables a esta resurrección del barroquismo en los restantes países hispanoamericanos. Puede mencionarse a Coral Bracho en México, Mirko Lauer en Perú, Gonzalo Muñoz y Diego Maquieira en Chile, donde también se destaca, dentro de esta

²³ Osvaldo Lamborghini, *Sabregondi Retrocede*, Buenos Aires, Noè, 1973.

corriente, la novelista Diamela Eltit. En el Brasil, la evolución del Haroldo de Campos de *Galaxias* se orienta en el sentido de un creciente barroquismo, donde cabría situar también al experimentalismo de Paulo Leminsky en *Catatau*. Otros bardos brillan también en los lindes de las landas barrocas: en el Uruguay la cintilación arrasadora de Eduardo Espina (su poemario *Valores Personales* es de 1983) y el encanto preciosista de Marosa de Giorgo. En estos confines se sitúa, asimismo, el joven peruano residente en Buenos Aires Reynaldo Jiménez cuya obra, aún breve, permite entrever una fulguración funambulesca en las redes suspensas de la lengua.

Si el barroco del Siglo de Oro, como dijimos, se monta sobre un suelo clásico, el neobarroco carece, ante la dispersión de los estilos contemporáneos, de un plano fijo donde implantar sus garras. Se monta, pues, a cualquier estilo: la perversión —diríase— puede florecer en cualquier canto de la letra. En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de **neobarroso** para denominar esta nueva emergencia.

Barroco: perla irregular, nódulo de barro.

ABSTRACT

Se hace notar la aparición de una literatura barroca en América Latina a partir del cubano José Lezama Lima. Su compatriota Severo Sarduy acuña el término "neobarroquismo". El barroco español de la Época de Oro, que sigue en el tiempo inmediatamente al petrarquismo, difiere de sus remotos descendientes americanos. Son los poetas del 27, los admiradores de Góngora, quienes introducen en Cuba el interés por la vieja y renovada estética. Su desarrollo ocurre preferentemente en el exilio. Las últimas páginas del estudio analizan el fenómeno del neobarroquismo en la cultura rioplatense.

Baroque literature in Latin America appears with the Cuban José Lezama Lima. His countryman Severo Sarduy coins the term "neobaroqueism". The Spanish baroque of the Golden Age, which immediately follows Petrarchism, differs from its remote American descendents. They are the poets of the 27, admirers of Góngora, who introduced an interest for an old and renewed aesthetic in Cuba. Its development occurs preferably in exile. The last pages of the study analyze the phenomena of neobaroqueism in the River Plate culture.