

LA USINA DEL LENGUAJE
TEORÍA DE LA POESÍA NEOBARROCA

A Dissertation

by

PABLO A. DE CUBA

Submitted to the Office of Graduate Studies of
Texas A&M University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Chair of Committee,	Eduardo Espina
Committee Members,	Stephen Miller
	Gregory Pappas
	Hilaire Kallendorf
	Janet McCann
Head of Department,	Steven Oberhelman

August 2013

Major Subject: Hispanic Studies

Copyright 2013

ABSTRACT

La usina del lenguaje: Teoría de la poesía neobarroca examines one of the most relevant poetry tendencies of the last thirty years: the Neo-baroque. In this dissertation I have endeavored to analyze the works of a number of Hispano-American poets, such as: José Lezama Lima, José Kozer, Néstor Perlongher, Eduardo Espina, Roger Santiviáñez, among others, in order to demonstrate that Neobaroque is a significant component of the cultural and aesthetic spirit of the contemporary Hispanic World. I also demonstrate and conclude that Neo-baroque appropriates the main discourses of Post modernity, while at the same time implying a critical revision of the poetic traditions to which it belongs, such as Baroque, Modernism, Vanguardism and Colloquialism. Additionally, this dissertation allows me to rethink the Spanish Baroque of the Golden Age looking for connections and ruptures between Baroque, Modernity and Neobaroque aesthetics.

In order to establish a theoretical frame, on one level I adopt a structural approach along with a poetry analysis of the above-mentioned poets, and on another level, I explore the relationship between their works and other cultural endeavors, such as philosophical and theoretical thoughts, as well as appropriate political ideas.

DEDICATORIA

La escritura de esta tesis de Ph.D. se la debo en gran medida a mi familia, en especial a mi esposa Leidy Serradet, a mi madre Ileana Soria, y a mi abuela Belkis Hernández, quienes se ocupaban de las cosas cotidianas en lo que yo llenaba y leía cuartillas y cuartillas, por ser mis guardianas hasta en las horas de sueño. También a mi hijo, Sebastián Marcel De Cuba, que desde que está entre nosotros la vida tiene un sentido más pleno. También a aquellos amigos que de una manera u otra estuvieron ahí, desde el afecto y el intelecto, ellos saben quienes son.

ACKNOWLEDGEMENTS

I want to give thousands of thanks to all members of my thesis committee (Dr. Hilaire Kallendorf, Dr. Janet McCann, Dr. Stephen Miller, Dr. Gregory Pappas), specially to my Chair, Dr. Eduardo Espina, *il miglior fabbro*, because without their valuable corrections and intellectual advices, this dissertation could not be possible. Also, I am very grateful to José Kozer (poet and friend), to whom these pages own a lot of energy.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ABSTRACT	ii
DEDICATORIA	iii
ACKNOWLEDGEMENTS	iv
TABLE OF CONTENTS	v
CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN	1
I.1. Prefacio	1
I.2. La Literatura, el estilo, la Historia	4
I.3. Vasos comunicantes entre Barroco y Modernidad	10
I.4. El Neobarroco: delimitaciones teóricas, artísticas e históricas	21
I.5. Hacia una definición de la Poesía Neobarroca	34
CAPÍTULO II. JOSÉ LEZAMA LIMA O EL OCULTAMIENTO BARROCO	
DE LO MODERNO	44
II.1. José Lezama Lima, ¿un vanguardista? ¿un neobarroco?	44
II.2. El ocultamiento barroco de lo moderno	46
II.3. La «imagen sonora»	56
II.4. <i>Fragmentos a su imán</i> : la retombée neobarroca	72
CAPÍTULO III. JOSÉ KOZER O LA POESÍA POR EL TODO	80
III.1. El pasado como un vacío que hay que llenar	80
III.2. El método substitutivo: la forma del poema en Kozér	83
III.3. Inversión neobarroca de la Modernidad	88
III.4. Del “yo lírico moderno” a la suspensión neobarroca del yo	102
III.5. La poesía por el Todo	118
CAPÍTULO IV. POLÍTICA NEOBARROSA EN LA POESÍA DE NÉSTOR	
PERLONGHER	128
IV.1. Introducción y objetivos	128
IV.2. La tachadura política en <i>Austria-Hungría</i>	129
IV.3. Alambradas histórico-deseantes, alambradas neobarrosas	149

CAPÍTULO V. LA POESÍA DE EDUARDO ESPINA: POR UN PARTIDO	
DEL RITMO	158
V.1. Sentido nómada, anti-fijeza	158
V.2. Devenir-sintaxis, devenir-lenguaje	161
V.3. Duración y simultaneidad	174
V.4. Por un “partido del ritmo”	181
CAPÍTULO VI. DIÁSPORA(S): POSESTRUCTURALISMO BARROCO EN	
LAS LETRAS CUBANAS	186
VI.1. Contexto y presupuestos estéticos	186
VI.2. Rogelio Saunders en su comarca de nieve	197
VI.3. Pedro Marqués de Armas o el dique seco	214
CAPÍTULO VII. RESONANCIAS NEOBARROCAS EN LA POESÍA	
PERUANA CONTEMPORÁNEA	225
VII.1. Introito	225
VII.2. Hablar de la poesía es... ..	226
VII.3. José Morales Saravia	236
VII.4. Roger Santiváñez	243
VII.5. José Antonio Mazzotti	248
VII.6. Coda	254
CAPÍTULO VIII. CONCLUSIONES	256
BIBLIOGRAFÍA	267

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN*

I.1. Prefacio.

Este trabajo, *La usina del lenguaje: Teoría de la poesía neobarroca*, estudia el complejísimo fenómeno poético del “neobarroco latinoamericano” a través de las obras de nueve poetas, ocho de los cuales —con la lógica excepción de José Lezama Lima (Cuba, 1910 – 1976) — empezaron a publicar sus poemarios a partir de la década de 1970, y algunos (exonerando a los ya muertos) siguen publicando y/o escribiendo en la actualidad. El estudio crítico de esos nueve poetas nos permitirá formular una teoría de la poesía neobarroca.

En la “Introducción” se trazarán tres conexiones capitales para entender el Neobarroco. Una primera conexión 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 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 ineludible tradición francesa del siglo XIX (de Baudelaire a Mallarmé), hasta llegar a la poesía norteamericana del siglo XX, aquella que transita de las vanguardias (Pound) a la

* Small part of this chapter (I.2) is reprinted with permission from “Barroco y deseo en Juan Carlos Onetti” by Pablo de Cuba, 2011, *OtroLunes – Revista Hispanoamericana de Cultura*, #18, Webpage. Copyright [2011] by *OtroLunes – Revista Hispanoamericana de Cultura*.

Beat Generation. Las páginas introductorias también darán fe de ese intento cartográfico, de ese estudio de vasos comunicantes.

Otra necesidad que surgirá durante la “Introducción”, y por extensión en los demás capítulos, será la de precisar si el Barroco (o “lo barroco”) corresponde a una mera noción epocal, referida a un momento específico de la cultura occidental; o si por el contrario, 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 (siempre de modo crítico) 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, las de Gilles Deleuze y las de 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 (des)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) —, los cuales 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 se llevan a cabo estudios bastante extensos, con el objetivo de deslindar y delimitar cuáles son algunas constantes estilísticas y temáticas de la poesía neobarroca. Este deslinde nos llevará a tratar de señalar las particularidades de la poesía neobarroca frente a otras propuestas literarias que se han desarrollado en las últimas décadas en Latinoamérica.

En un segundo movimiento, ya que sus escrituras se sostienen en estrategias y fantasías creativas propias del neobarroco, el estudio de los otros cinco poetas que se analizan en este trabajo — Rogelio Saunders (Cuba, 1963), Pedro Marqués de Armas (Cuba, 1965), José Morales Saravia (Perú, 1954), Roger Santiváñez (Perú, 1956) y José A. Mazzotti (Perú, 1960)—, si bien no integran al canon central del neobarroco (de acuerdo con la mencionada muestra), nos permitirá dilucidar otros horizontes formales y epistemológicos que experimenta la actual poesía latinoamericana de fuerte impronta barroca. Es decir, estos cinco poetas nos permitirán saber si sus propuestas extienden o desvían los límites impuestos por los neobarrocos de *Medusario*. De igual forma, el hecho de que estos cinco poetas sean dos cubanos y tres peruanos, nos llevará a repensar dos de las tradiciones poéticas más ricas y complejas dentro del contexto latinoamericano.

En las “Conclusiones”, toda vez analizados desde preceptos críticos y teóricos las obras de estos nueve poetas, se formularán 11 tesis de la poesía neobarroca, las cuales se desprenderán de las propias constantes formales y temáticas de los poemas y poéticas estudiados. Justo ahí estarán la novedad y el aporte investigativos de este trabajo crítico: llevar a cabo un amplio y orgánico estudio del Neobarroco latinoamericano desde algunas de sus principales expresiones lírico-poéticas; esto es, pensar lo neobarroco desde el análisis exclusivo de la escritura de sus poetas.

Para establecer un marco teórico-analítico, en un primer nivel esta tesis 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*, explora 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 este trabajo.

I.2. La Literatura, el estilo, la Historia.

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*. Aunque se ha vuelto lugar común, conviene recordarlo: 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 demostrar la ética según el orden geométrico: “todo lo que es hermoso es tan difícil como raro” (262) —, debe aportar algo diferente o inédito al decir y escribir de sus predecesores.

En su famoso 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 a propósito del hecho estético-literario en la que se conjugan lucidez y belleza: “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 estériles mediante el tratamiento arriesgado y deformante de las reglas lingüísticas. 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 (poderío mental) y sentimiento (sensibilidad estética).

La gran literatura si bien expresa el momento histórico —con sus respectivas ideologías y costumbres— en el que se gesta toda obra, lo termina trascendiendo. 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 autores imprescindibles, 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 sepultó 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 esto conlleve a 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 la crítica argentina Miriam Pino, a propósito de la poesía neobarroca —justo el tema de esta tesis—, “la preocupación por el lenguaje poético como dimensión central permite auscultar su base social”¹. No obstante, sin lugar a dudas esa comprensión epocal debe ser trascendida; de lo contrario la obra de arte se ahogaría en las limitaciones históricas de su contexto, y si esto sucede, entonces muy poco o nada podría decirle a los artistas y a los lectores a las futuras generaciones, esto es, a la posteridad.

En el “Preface” a su libro *Poets and Poems*, Harold Bloom señala 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

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.

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

Las sucesivas escuelas teóricas del pasado siglo XX por lo general 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., 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 estos creadores le dieran la espalda a su época. Todo lo contrario. 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 la poesía militante y 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 Neobarroco², 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.

I.3. Vasos comunicantes entre 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 del grano 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 de manera lúcida 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

² Durante esta tesis 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 o corriente artística-literaria, o una estética de época.

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)

El ensayista Antoine Compagnon sostuvo 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). Así, 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 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, Hugo Friedrich sostuvo en *La estructura de la lírica moderna* 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

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).

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 destruir 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, en su libro Argan contrapone el ideal romántico al pensamiento moderno, aunque tiene 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 el poeta y ensayista 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)

Por otro lado, 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, hubo varios 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 *Residencia en la tierra* (1935) de Pablo Neruda, *Trilce* (1922) de César Vallejo, *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, y *En la masmédula* (1953) de Oliverio Girondo, tenemos que desde distintos grados de complejidad responden a los principios postulados, en muy distintos momentos históricos⁴, 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 sin dudas 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

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.

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. Sin dudas, *Trilce* es uno de los libros que con mayor derecho se inserta dentro de la lírica moderna.

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 nuestras letras. 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 una violencia tal que rompe con los parámetros de las lógicas de habla. La disonancia en estos poemas es total.

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 *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 mallarmeano y whitmaneano, recuerdan también algunos de los planteamientos poéticos modernos. De hecho, se ha llegado a sostener 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.

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 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

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

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 *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

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

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 (en buena medida 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 (con su imprescindible *El pliegue*), Omar Calabrese, y más reciente el caso de Michael Onfray, quien en el tercer tomo (*Los libertinos barrocos*) de su monumental serie *Contrahistoria de la filosofía*, hace una lectura político-filosófica del Siglo de las Luces francés desde las ideas de lo *barroco*.

Por lo tanto, toda manifestación de barroquismo no sólo ya “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 1750⁸—, sino que hay múltiples modos de lo barroco, de la misma manera que los hay de lo clásico.

⁸ Para el filósofo español 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).

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

La teoría wölffliniana opone cinco pares de categorías analíticas para definir el estilo barroco frente al estilo clásico. Mientras éste se caracteriza por ser lineal, 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 barroquismo 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 Carpentier⁹— décadas más tarde en su libro *Lo barroco*. En

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 morfolología barroca de D'Ors le valía para trasplantar lo barroco a sus teorías de lo real maravilloso americano.

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 el ensayista 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)

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 gigantescas” (Maravall, 9).

Sin embargo, en otro nivel de expresión, ambas morfologías —lo Barroco y lo Clásico— han confluído, lo que ha propiciado hermosas y complejas paradojas desde la anulación de dicha antítesis. Pongamos brevemente un par de ejemplos conocidos: los casos de 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 ya actuaba. Y con la

archiconocida y archivistica (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 en España y en Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo XX, en primerísimo lugar por la llamada Generación del 27¹⁰, en el caso español, y por Alfonso Reyes en el contexto latinoamericano, sobre todo a partir de sus ensayos acerca de la poesía de Góngora¹¹. 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.

I.4. El Neobarroco: delimitaciones teóricas, artísticas e históricas.

Taller de resonancias léxico-sintácticas, fábrica de idiomas, usina del lenguaje, todas estas calificaciones podríamos darle al conjunto de la obra de aquellos poetas que la crítica y ellos mismos se han dado en llamar neobarrocos. Reordenar desde un complejo desorden de estilos el orden estancado y estéril de la poesía latinoamericana —ya el

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 ya citado libro de Arturo Dávila, *Alfonso reyes entre nosotros*, es capital para entender los pormenores de la lectura que Reyes realizó de Góngora. De hecho, 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).

coloquialismo y los remanentes modernistas y vanguardistas habían llegado al estadio de no tener nada nuevo que aportar—, fue la acción emprendida por poetas como Gerardo Deniz, Rodolfo Hinostroza, Marosa di Giorgio, Osvaldo Lamborghini, Lorenzo García Vega, Arturo Carrera, José Kozler, Coral Bracho, Néstor Perlongher, Roberto Echavarren, Eduardo Espina y, unos pocos años después, por José Morales Saravia, Roger Santiváñez y Rogelio Saunders, entre otros pocos. Esta hornada de poetas amplió los horizontes de expectativas de la poesía hispana, le insufló tremendos aires nuevos de renovación, 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 testimonia 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 barroco¹². Como neobarroco se ha llegado a pensar todo aquello que real o

¹² Sobre 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 civilización europea del siglo XVII de un modo casi notarialmente indoloro” (132).

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, deconstruccionista-derridianos, y un largo etcétera, se han ido apropiando de la idea de lo neobarroco en pos de establecer muchos de sus fundamentos teóricos¹³.

Ya lo vimos: 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 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.

¹³ El libro del profesor y pensador chileno 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 neobarroco tanto una novela de Severo Sarduy como una de Homero Aridjis, escritores que están temática y estructuralmente en las antípodas.

Así, entre ese laberíntico y amplísimo marco espectral de lo neobarroco, este trabajo se centrará en pensar dicho concepto única y exclusivamente 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 iremos viendo a lo largo de esta introducción y en los próximos capítulos, 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 la gran mayoría de ellos mismos se definen como neobarrocos, no fueron (son) ajenos a estos aires estético-artísticos, ideológicos y teóricos; 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 (Fondo de cultura económica, 1996), poesía de ruptura..., estas y otras muchas calificaciones (positivas y negativas) han sido dadas al conjunto de la obra de los poetas neobarrocos. 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 se hizo más fuerte a través de la Revolución cubana), la Revolución francesa 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 a fondo 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 Kamenszain) 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 afinar 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 garrafal 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 manifiestos 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 didáctico-normativo, como sí lo tuvieron de manera categórica 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 Echavarren. 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 aristas, 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 brasileros 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 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” de *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 entre el concretismo brasileño de Haroldo y Augusto de Campos y la poética del cubano José Lezama Lima, con el neobarroco.

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 y ya manido 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).

Sin lugar a dudas, las propuestas de Calabrese en *La era neobarroca* bien pueden funcionar como instrumental de análisis crítico-teórico de la poesía neobarroca latinoamericana. Tanto la variables de Calabrese, como las que Echavarren 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 capítulos acudiremos de modo indistinto (aunque jamás abusivo) a ellos, aunque también otras muchas ideas sobre lo Barroco, lo Neobarroco, lo Moderno y el pensamiento poético en general, nos irán asistiendo.

Ya 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. Esta Antología recoge a los poetas Carlos Germán Belli (Perú, 1927), David Rosenmann-Taub (Chile, 1927), Gerardo Deniz (España/México, 1934), José Kozer (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)

Así, 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 *LANGUAGE*, 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. Sin lugar a dudas, con esta muestra se abrió una nueva posibilidad hermenéutica de la poesía neobarroca latinoamericana.

En la más reciente edición de la *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, correspondiente al año 2012, hay finalmente 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, pues, para pasar al siguiente segmento de esta

“Introducción”, 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 pound-ian 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 *barrococó* (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)

I.5. 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 conclusivas, una vez estudiados algunos de sus poetas más representativos, propondremos algunas tesis de esto 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 invasión 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 lo 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, porque él es de por sí impenetrable; 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 sentados, en esta sala, 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, incorporándola a ella, 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. Emil Cioran nos recuerda que la obsesión de Mallarmé fue

Crear una obra que *rivalice* con el mundo, que no sea su reflejo sino su doble, no es una idea que haya tomado de los alquimistas, sino de Hegel, del Hegel a quien no conocía más que indirectamente a través de Villiers, el cual apenas le había leído, justo lo suficiente para poder citarle de vez en cuando y llamarle pomposamente «el reconstructor del Universo», fórmula que debió de impresionar a Mallarmé, puesto que el Libro aspiraba precisamente a la reconstrucción del Universo. (*Ejercicios de admiración*: 85)

Despropósitos que en las vanguardias alcanzó un *cul-de-sac* en el que actualmente estamos todavía dando palos de ciegos, guiados por esos lazarillos llamados *ismos*, siempre ellos reinventándose, sustituyéndose, confundándose 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 que 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.¹⁴

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., etc., 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 Eliseos, 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 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

¹⁴ En *Poemas completos*: 84.

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 el componente mecánico, 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 amordazamiento aristotélico. 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 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 profundo, aquel donde se piensa el poema como valoración crítica de los valores 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 significante.
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.¹⁵

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

¹⁵ En *Erdera*: 509.

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 llamada antipoesía (o anti-Neruda) de Nicanor Parra, hasta llegar al conversacionalismo o coloquialismo de poetas como Roque Dalton, Juan Gelman, Roberto Fernández Retamar y Ernesto Cardenal.

En el segundo grupo tenemos esa línea que, en una mayor conexión con el pensamiento poético moderno¹⁶, 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 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 ya sea como impulsores del neobarroco (Lezama Lima), o como neobarrocos

¹⁶ Cuando 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.

“puros” y teorizadores de su propia materia escritural (Kozler, Perlongher y Espina), y/o como continuadores y afines a estos (Saunders, Marqués de Armas, Morales Saravia, Mazzotti y Santiváñez), daremos testimonio del segundo grupo descrito en el párrafo anterior: aquel que ha privilegiado ante todo el poderío estético-formal de la escritura poética. Los siguientes capítulos nos permitirán pasar del *hacia* a la formulación de una teoría (en construcción) 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.

CAPÍTULO II

JOSÉ LEZAMA LIMA O EL OCULTAMIENTO BARROCO DE LO MODERNO

II.1. José Lezama Lima, ¿un vanguardista? ¿un neobarroco?

¿Por qué la obra de José Lezama Lima ha sido leída —sobre todo vía Severo Sarduy, Néstor Perlongher y Roberto Echavarrén— como el punto de inflexión en la literatura latinoamericana hacia el Neobarroco? ¿Qué constantes tanto formales y estructurales¹⁷ como temáticas dentro de la escritura y pensamiento lezamianos provocan esa lectura que “desemboca” en el Neobarroco? ¿Es suficiente la visible y confesada traza/presencia barroca en la obra de Lezama para considerarlo como impulsor o momento de fuga hacia el Neobarroco? ¿Más allá de la lectura (para algunos tergiversación) francesa de Sarduy de la obra de Lezama Lima, hay realmente fundamentos para pensar lo neobarroco a partir del poeta de *Dador*? Este capítulo intentará dar respuestas a estas interrogaciones.

En una entrevista fechada en el 2006¹⁸, el poeta (integrante de *Medusario*) y ensayista uruguayo Eduardo Milán, ante la pregunta: “Dentro de la herencia que nos legó la vanguardia, fundamentalmente con las perspectivas de Lezama Lima, Parra y Paz, ¿distinguirías a alguna de ellas como predominante?”, respondió:

¹⁷ Durante toda esta tesis distinguiremos *forma* de *estructura*, conceptos que comúnmente suelen confundirse o intercambiarse. Para dicha distinción, nos afiliaremos a la idea desarrollada por Gillo Dorfles en su artículo “¿A favor o en contra de una crítica estructuralista?”, recogido en el volumen *Estructuralismo y estética* (1969). Según Dorfles: “La estructura es algo más que una forma: es un sistema unitario no necesariamente ligado a una forma; corresponde, si se quiere hacer una comparación fácil con la fisiología, a lo que representa el sistema nervioso, o linfático, con respecto a una neurona aislada o a un ganglio aislado” (14). Así, podemos tener una estructura sin forma(s), pero toda forma requiere de una estructura para su cumplimiento. La forma configura, de ahí que pueda incluso aislarse; por el contrario, la estructura señala una totalidad en sus varios niveles, ya que podríamos hablar no sólo de la “estructura de una obra”, sino también de la “estructura de una época”.

¹⁸ Esta entrevista fue realizada por el poeta peruano Maurizio Medo, y puede consultarse en <http://transtierros.blogspot.com/2013/01/eduardo-milan-la-poesia-salva-la-vida.html>

Yo no sabría decirte cuál es la predominante en cuanto influencia de esas presencias mencionadas. Pero para mí, el poeta más importante de los nombrados es Nicanor Parra. Por una razón muy simple: fue el único de los tres que mencionas que afectó realmente a la poesía latinoamericana. Generó una incomodidad tan grande en la concepción del “poeta como vate” que escribir poesía después de *Poemas y antipoemas* era una cuestión de replanteamiento constante. Además, lo que hace Parra con la materia prima poética, el habla cotidiana, es altamente arriesgado siempre. Es trabajar con lo gastado sabiendo que está gastado. En ese sentido Parra está más cerca de Mallarmé que toda esa banda de poetas neo-órficos que se la pasan renaciendo.¹⁹

Tanto la pregunta como la respuesta anteriores contienen varias confusiones. La primera, una pifia menor por parte del entrevistador, es colocar a Lezama Lima, Parra y Paz como poetas vanguardistas, cuando en realidad pertenecieron histórica y estéticamente al período posterior a las vanguardias²⁰. Otra confusión más delicada y compleja, es pensar a Nicanor Parra como el “más importante de los nombrados”, y además como el que “está más cerca de Mallarmé que toda esa banda de poetas neo-órficos que se la pasan renaciendo”. Aquí no estamos ante un caso de simple cuestión de criterio personal. Con independencia de que estemos ante un ataque por parte de Milán a la poesía y al pensamiento poético de Lezama —no olvidar que el sistema poético lezamiano tiene una de sus bases en la tradición órfica, como lo demuestra su ensayo “Introducción a los vasos órficos” —, el cuestionamiento de peso estaría dirigido precisamente a la idea de que Parra es más cercano a Mallarmé que Lezama. O, para decirlo de otra manera, que Parra es más continuador del pensamiento poético moderno que Lezama Lima. Tal afirmación delata errores de lesa ignorancia. ¿Por qué?

¹⁹ Ídem.

²⁰ Las vanguardias tuvieron durante la década de 1920, y hasta inicios de los años treinta del siglo XX, su momento de real desarrollo. Las poéticas y/o movimientos inmediatamente posteriores a las vanguardias son, para algunos críticos como Enrique Anderson Imbert, parte de las llamadas “Posvanguardias”.

Uno de los poetas latinoamericanos (incluso podemos ampliarlo a todo el panorama hispano) donde con mayor complejidad se manifiesta la tradición poética moderna — cimentada en el Romanticismo alemán y sobre todo en la lírica francesa de Baudelaire a Valéry, todos ellos con sus recepciones de Edgar A. Poe— es en José Lezama Lima. De hecho, su posterior asimilación por parte de Sarduy y Néstor Perlongher con el objetivo de configurar una posible definición del neobarroco latinoamericano —repitámoslo: estética continuadora del pensamiento poético moderno como ninguna otra en el panorama hispano en los últimos cuarenta años—, confirman la sentencia anterior.

Si la obra de Lezama ha sido pensada como fundadora (o cuanto menos anunciadora) de la estética neobarroca, es precisamente porque en ella se logra, gracias al enroque de la tradición poética moderna y de la tradición barroca hispana, un pensamiento poético (para muchos un sistema) sin paralelos en la historia de las letras hispanas en el siglo XX. Las próximas páginas intentarán demostrar la afirmación anterior. Asimismo, intentarán exponer la importancia y la culpabilidad de Lezama en la aparición y posterior desarrollo del neobarroco latinoamericano.

II.2. El ocultamiento barroco de lo moderno.

Hubo una voluntad estética lezamiana que se sostuvo en la superación del ideal de la poesía moderna. Un ideal (el moderno) esbozado en el romanticismo alemán, pero “iniciado” (más bien *exacerbado*) en el pensamiento estético de Edgar Alan Poe, el mismo que después provocó una sorprendente metástasis en la Francia decimonónica — “mala lectura” y fascinada traducción baudelaireana de por medio—, hasta desembocar

en un aparente *cul de sac* con los poemas e ideas sobre el hecho poético de escritores a medio bregar entre lo secular y lo sagrado como Stéphane Mallarmé y Paul Valéry.

Secular en tanto obras que fueron producidas en un tiempo compuesto por los flujos recibidos de la secularidad ilustrada, herederas de la dialéctica de la Ilustración; y *sagrada* en tanto escritores que contrajeron enormes deudas críticas y conceptuales con el espíritu del Romanticismo²¹, y que por además aún profesaban una fe en la escritura —en el *Verso* o *Libro* diría Mallarmé— como manifestación última o primera del ser en el mundo. Por lo que, o la *techne* desterró a la *inspiratio*, o más bien se entró en una era de lo sagrado mundano donde, ante la aparente ineficacia divina, el poeta dejó de asemejarse al Dios que dicta las tablas de la ley o al que recibe de los dioses los cantos en el alma. Ahora el lenguaje poético “es sólo manifestación de sí mismo” (67), como señaló Hugo Friedrich en su *La estructura de la lírica moderna*. El poeta deviene demiurgo sin apenas seguidores, religión sin (o con muy poquísimos) fieles.

²¹ Acerca de las muchas, muchísimas deudas y relaciones existentes entre el Romanticismo y la poesía moderna, hay varias obras de obligatoria referencia. Citamos dos para precisar de qué modo entendemos dichos vasos comunicantes entre ambos períodos y/o estéticas. En su fundamental estudio *El alma romántica y el sueño*, Albert Béguin, a propósito de la obra *Simbólica del sueño* (1814), de Gotthilf Heinrich von Schubert, escribió: “Schubert se acerca a una concepción mucho más moderna de la poesía y de la naturaleza, que no encontró su pleno florecimiento sino en los descendientes de Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud. Es ese mismo simbolismo cuya fórmula reveló un día Valéry [...] Sin embargo, hay entre la creencia de Schubert y la hipótesis de Valéry una diferencia esencial: lo que para el poeta moderno es una simple posibilidad o quizá una metáfora, para el filósofo romántico es certidumbre absoluta, intuición inmediata y verificada por la adhesión interior. Para él, los objetos tienen algo más que una *apariencia* de vida o que un contorno *supuesto*: expresan, de hecho, la misma realidad indefinible a que llega el lenguaje poético” (Béguin 1992: 148). Por su parte Rüdiger Safranski, en su libro *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*, a propósito del poema “Viaje sin rumbo” de Eichendorff, señaló que “Estos versos continúan el motivo tradicional de los grandes viajes y extravíos, que comienza con Odiseo y la leyenda de los argonautas, y llega hasta la edad moderna a través de las historias de locos en la Edad Media y del holandés errante. De ellos extraen los románticos el viaje sin llegada ni meta, el viaje sin fin, y Rimbaud continuará el tema con su *Barco ebrio*” (193). Otros de los libros fundamentales que tratan el tema de la huella del Romanticismo en la poesía moderna son: *Los hijos del limo* y *El arco y la lira*, ambos de Octavio Paz; *Ensayos críticos sobre literatura europea*, de E. R. Curtius; y *La estructura de la lírica moderna* de Hugo Friedrich.

En el poeta de *La joven parca* se lee que la “pureza” en el acto literario “es la razón por la que siempre he pensado una literatura pura, es decir, basada en el mínimo de incitaciones directas de la persona y en el máximo de recursos relacionados con las propiedades intrínsecas del lenguaje” (Valéry 1990: 143). Sin dudas, es esta una manera de seguir la estela mallarmiana: “el texto, despersonalizado, en cuanto nos separamos de él como autor, no reclama la aproximación de ningún lector, ello ocurre de tal manera que la obra se halla sola: creada y existente” (Friedrich: 138). Para Hugo Friedrich, este pensamiento “destruye el triángulo autor-obra-lector y separa la obra de las dos relaciones humanas” (130). A partir de entonces, se entendió la figura del “vidente” rimbaudiano no como profecía histórica, o augur de energías sociales o políticas, sino sólo como cartógrafo de la poesía moderna, “pues «dar con una lengua» y «hacerse vidente» son palabras literales” (Michon: 22).

La archicitada frase “La poesía tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída” (*Tratados en la Habana*: 335), ha sido pensada como el manifiesto lezamiano de superación de ese ideal moderno. La poesía para Lezama uniría a la tierra con el paraíso, a lo humano con lo divino, lo mundano y lo pedestre con lo trascendente; por lo que le resultaba insuficiente la sola filiación al ideal moderno, instalado fundamentalmente en la defensa del texto como ente autosuficiente. Había que enrocar lo moderno con la tradición católica, justamente lo *secular* con lo *sagrado*. Lezama tuvo que reclamarle a las *Soledades* de Góngora “la luminosidad de la noche oscura de San Juan” (*Analecta del reloj*: 148).

Sin embargo, si bien ya esa suerte de confluencia estaba instalada en la concepción misma de lo moderno, Lezama necesitó insuflarle otro sentido, que le permitiera inventarse una tradición nacional o aquella «teleología insular» que evocara en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937); esto es, un método de autovalidación mediante la invención de un pasado literario, de la construcción de lo que él llamó “el mito que nos falta”. Para ello, debía distanciarse del poema donde “la palabra no representa ninguna idea, ni pensamiento, ni ideal; [donde] la palabra [sólo] es existencia, expresión, gesto, aliento” (615), como lo dictaminó Gottfried Benn siguiendo la estela de Valéry. Para Lezama, el sistema poético que se sostuviera en el “sueño de una doctrina” de una “católica tomista solución unitiva” (*Analecta del reloj*: 79), debía necesariamente superar al “poema sin fe, un poema sin esperanza, un poema de palabras” (Benn: 616).

Lezama Lima se aferró a una entelequia teleológica que lo llevaría a competir con Hegel (testigo de la encarnación del Espíritu absoluto en el estado prusiano, o de la reconciliación del *Geist* consigo mismo) en su ensayo “A partir de la poesía” (1960), al sostener que

La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado, hasta que ha ganado su paz. (*La cantidad hechizada*: 51)

Según el fragmento anterior, fechado en enero de 1960, Lezama se pone las vestiduras del “vidente” que anuncia la encarnación histórica de la poesía. Aquí la voluntad lezamiana que pretendía superar los preceptos de la poesía moderna, tropieza

contra su propia imposibilidad, contra la falacia que desde sus mismos fundamentos la enuncia; esto es, una idea que terminó siendo presa de sí misma: el sistema se estrelló contra sus propios fundamentos de totalidad, de “totalitarismo”. Aquella “Revolución” que había decapitado “todos los conjuros negativos”, se las cobraría apenas pocos años después, condenándolo al ostracismo, silenciando su poesía (su obra toda) en detrimento del coloquialismo/panfleto militante, identificado con el proceso revolucionario. La poesía y/o sistema poético que iba a encarnar en la Historia, terminó traicionada por una “Revolución” que, ya en sus propios inicios, se fundamentó en una doctrina de destrucciones tanto estéticas como sociales, continuadora a fin de cuentas del régimen anterior, sólo en apariencia antagónico²².

En su afán por construirse una doctrina poética que trascendiera los límites de la página escrita, que trascendiera la letra leída, escuchada, el verbo vuelto carne encarnado en la historia, Lezama cae víctima de su propia voluntad estético-ideológica. Cierta inclinación suya, acaso provinciana, lo lleva a ponerse el traje “de vida y esperanza” por suerte demasiado pequeño para su obesa humanidad. Lezama se empina sobre la tradición que él mismo se inventó, no sólo para forjarse un linaje literario, sino para testimoniar aquel trasnochado Espíritu absoluto de la poesía encarnando en la Cuba de 1959. Esto es, una genealogía de lo sistémico-teleológico que en la Modernidad transita

²² No se debe pasar por alto el momento/contexto histórico en el que Lezama escribe/piensa este ensayo (“A partir de la poesía”). Es 1960. La Revolución Cubana, que había triunfado el 1 de enero de 1959, vivía su “momento epifánico”, de mayor fervor tanto interno como en el panorama internacional. Varias de las grandes personalidades políticas, artísticas y científicas vieron en este hecho “revolucionario” un momento de inflexión en el destino de los pueblos tercermundistas. La Revolución Cubana derrocó al régimen dictatorial de Fulgencio Batista, quien había llegado al poder en 1952, gracias a un golpe de estado. Ahora bien, y esto ya sería tema para otra tesis, muchas de las premisas revolucionarias, en el fondo no eran más que continuaciones resemantizadas de principios de poder y dominación ya instalados en el régimen saliente/derrocado.

de la tradición bíblica (judeo-cristiana) al Hegel de *Lecciones sobre la filosofía de la historia* (1837), hasta llegar al Lezama de “Las eras imaginarias” y “Las imágenes posibles”.

Algunos estudios²³ se han escrito sobre la relación crítica entre el pensamiento hegeliano y el lezamiano, o, para decirlo con mayor propiedad, sobre la lectura crítica que Lezama Lima hace de las tesis sobre la Historia Universal de Hegel. Irlemar Chiampi, por poner uno de los ejemplos más interesantes, en su ensayo-prólogo a la edición anotada de *La expresión americana*, publicada por el Fondo de Cultura Económica en 2001, destaca que:

Un examen más preciso de la dimensión crítica de *La expresión americana* no puede pasar por alto el hecho de que Lezama monta un esquema conceptual que, si bien deriva de su obra anterior, ahora se muestra decisivamente articulado para contestar al hegelianismo. En casi todas sus premisas teóricas —la visión de la historia como ficción dirigida por el logos poético, la nueva causalidad del contrapunto antihistoricista, la era imaginaria como vivencia metafórica, la naturaleza como “espacio gnóstico”— es visible la ruptura epistemológica con la lógica y el historicismo de Hegel. En la aplicación de esas premisas al hecho americano —que aparece como la exhibición del eros cognoscente (y no del espíritu objetivo) —, no es menos visible esa ruptura deliberada. (27)

Resulta innegable que para armar su basamento conceptual y su fascinada “teoría” poética de lo americano, de la imagen de América, Lezama Lima necesariamente tuvo que atacar la eurocéntrica concepción hegeliana de la Historia²⁴. Pensamiento (el de

²³ Caben destacar “La historia tejida por la imagen” (2001) de Irlemar Chiampi; “Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente” (1997); y “Poesía, imagen, historia: Vitier, Lezama, Hegel” (2010) de Enrique Cristóbal Pérez. También el tema se trata en varios escritos de Cintio Vitier, así como en el libro *Los límites de Origenismo* (2005) de Duanel Díaz.

²⁴ Como acertadamente señala Chiampi: “En aquella línea evolutiva, perfecta y orgánica, [para Hegel] no podía caber el mundo americano con su extrañeza humana y natural, con sus raros animales, indios y flora. ‘América se ha revelado siempre y sigue revelándose impotente en lo físico como en lo espiritual’

Hegel) sostenido en una visión dialéctica que, para que se manifestara el Espíritu Absoluto en el Imperio prusiano, debía dejar fuera a toda expresión que pusiera en duda su lógica historicista. Ahora bien, lo que Chiampi (y tantos otros estudiosas de estas afinidades electivas) pasa por alto son dos cuestiones fundamentales, las cuales atañen visceralmente a este capítulo.

Primera: independientemente de su postura antidialéctica, contrapuntística²⁵, Lezama Lima comparte con Hegel una perspectiva teleológica de la historia. No en vano las “eras imaginarias” del autor de *Dador* terminan en la celebración de la “Revolución” cubana como la última de las eras posibles, una perspectiva teleológica que está en las raíces mismas de la tradición judeo-cristiana, occidental. Esta misma configuración teleológica la compartiría un epígono de Lezama, como Cintio Vitier, en el libro *Ese sol del mundo moral*²⁶. La misma conclusión totalizante y totalitaria de Hegel, termina siendo la misma de Lezama, más allá de vehemencias y lectura crítica por parte de este. Si bien la estrategia lezamiana, su modo de leer fascinada y marginalmente la historia, difiere con la de Hegel, el resultado no resultó muy distinto. Esa imagen que para Lezama “se entreabre en un tiempo absoluto” muy poco difiere, en tanto resultado, al Espíritu hegeliano que ya Absoluto se conoce a sí mismo.

(*Lecciones*), decretó allí Hegel, coherentemente, dentro de un sistema que debía, por su apriorismo, expeler del escenario de la historia universal ese cuerpo extraño que es América” (27).

²⁵ Chiampi resume muy bien en qué consiste el “método contrapuntístico” en el pensamiento lezamiano, específicamente en lo que a *La expresión americana* se refiere. Para más detalles: “La historia tejida por la imagen” (2001): 17 – 19.

²⁶ Ver: Vitier, Cintio. *Ese Sol del Mundo Moral*. Ciudad de La Habana: Ediciones UNION, 2002. En este libro Vitier lleva a término un estudio de la eticidad cubana desde una perspectiva teleológica, heredada de Lezama. Para Vitier el triunfo de la “Revolución” cubana y el pensamiento político-ideológico de Fidel Castro, significaron la concreción necesaria del pensamiento martiano, esto es, un ideario como el martiano tuvo que concretarse necesariamente un ideario como el de Fidel Castro.

Segunda (y la que más concierne a este capítulo): para entender el pensamiento poético lezamiano no debe ignorarse la posible lectura mallarmeana que Lezama Lima hace de Hegel, es decir, una lectura que se corresponde más con un ideal meramente estético y artístico, que con los tintes históricos, ideológicos y políticos que permearon la teleológica visión poética-historicista de Lezama. Desde esta asimilación mallarmeana del hegelianismo, podemos penetrar en un Lezama cuyos fundamentos estéticos pertenecen en toda su medida al pensamiento poético moderno, ese que para Hugo Friedrich se desarrolló en la Francia de Baudelaire a Valéry, con atisbos ya en el Romanticismo. Con esto no queremos decir que Lezama sea una mera continuidad desfasada de aquellos modernos, nada que ver. Lo que estamos demostrando en este capítulo es cómo en la obra de José Lezama Lima se da un ocultamiento barroco de lo moderno porque su poética y su escritura, más que ser una *superación* barroca de lo moderno, fue una *asimilación* barroca del pensamiento moderno. Lezama transformó a Mallarmé en Góngora, puso en el cuerpo del francés la cabeza deforme del cordobés. Este proceso es el que llevará después a Lezama a sentar las bases del neobarroco a partir de su poemario *Fragmentos a su imán*. Pero no nos adelantemos. Veamos en qué se fundamenta el círculo Hegel-Mallarmé-Lezama.

Hay una idea de Emil Cioran que podría ayudarnos en este propósito. Para Cioran, la obsesión estética de Mallarmé fue:

Crear una obra que *rivalice* con el mundo, que no sea su reflejo sino su doble, no es una idea que haya tomado de los alquimistas, sino de Hegel, del Hegel a quien no conocía más que indirectamente a través de Villiers, el cual apenas le había leído, justo lo suficiente para poder citarle de vez en cuando y llamarle pomposamente «el reconstructor del Universo», fórmula que debió de impresionar a Mallarmé, puesto que el Libro aspiraba precisamente a la

reconstrucción del Universo. Pero esa idea pudo también habérsela inspirado su contacto frecuente con la música, y las teorías de la época, derivadas de Schopenhauer y propagadas por los wagnerianos, que hacían de ella el único arte capaz de traducir la esencia del mundo. Por otro lado, la tentativa de Wagner bastaba para sugerir por sí sola grandes sueños e incitar a la megalomanía, lo mismo que la alquimia o el hegelismo. (Cioran 1992: 73)

La lectura que estamos haciendo de la escritura de Lezama pretende mostrar cómo este lee a Hegel al modo mallarmeano, y cómo se viste de «vidente» al modo rimbaudiano; es esta una lectura que pretende mostrar a ese Lezama que a pesar de su exigencia por distanciarse de la poesía moderna, su escritura se sostiene en varios de los principios estéticos y estructurales inherentes a ese espíritu moderno. Ese es el mismo José Lezama Lima que encontramos en su ensayo “La calle de Rimbaud” (1955), donde escribió lo siguiente:

Mientras leo las *Iluminaciones*, gusto de fingirme un Rimbaud leyendo los éxtasis de algún iniciado supercherista del siglo XVIII, las *Memorias* del Conde de Saint Germain, por ejemplo. El conde, salido del sueño, conduce la armónica como un paraguas para penetrar en lo desconocido [...] A los sonos de la armónica, el hombre va reapareciendo en sus preguntas. (*Tratados en la Habana*: 95)

O el mismo Lezama que lee a Mallarmé como un barroco español:

“Nuestro amigo el sol ha muerto”, subraya levemente Mallarmé como uno de los placeres que acompañan a las palabras de ese hombre primitivo, “volverá de nuevo”. Y siente entonces la inmortalidad de esa irradiación, el festival de las estaciones, la reiteración de lo primigenio, acompañándolo en la ceremonia de sus faenas o en las misteriosas pausas de su sangre. Tres siglos después parece como si Mallarmé hubiese escrito la mitología que debe servir de pórtico a don Luis de Góngora. En las últimas porciones del aire donde el aliento se extingue, ¿cómo rehallar esas palabras, con las vacilaciones del hombre tribal ante la huida de su amigo el sol, fijarlas, como la fugitividad de las ninfas detenidas en el inseguro, momentáneo espejo de la onda? (*Tratados en la Habana*: 129 – 130)²⁷

²⁷ Final del ensayo “Nuevo Mallarmé I”.

O incluso el mismo Lezama que detectara en otro de sus ensayos medulares, “El secreto de Garcilaso” (1937), las primeras señales de lo que casi dos siglos después los franceses llamarían “lo moderno”:

Debemos distinguir orbe poético de aire pleno, de ambiente poético. El primero comporta una señal de mando por la que todas las cosas al sumergirse en él son obligadas a obediencia ciega, aquietadas por un nuevo sentido regidor. Orbe poético —ya en el caso de Góngora, ya en la mística del siglo XVI, que se va apoderando de las cosas, de las palabras, quedando detenidas por la sorpresa de esa aprehensión repentina que las va a destruir eléctricamente, para sumergirlas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconozcan. Animales, ángeles y vegetales, fines en su impenetrabilidad, en su sueño desesperante, son dentro de la red de un orbe poético, medios ciegos por la impetuosidad de la nueva unidad que los encierra. (*Analecta del reloj*: 9)

Las ideas anteriores bien pudieran aplicárseles al pensamiento estético de Mallarmé y, todavía más, al de Paul Valéry. Lezama situó los principios de lo moderno ya en el “barroco post-renacentista” de Góngora. Ese “orbe poético” gongorino, heredero misteriosa y extrañamente del “ambiente” garcilasiano, está de muchas maneras presente en el “alma geométrica”, cerrada, autosuficiente, que fuera pensada por Monsieur Teste de Valéry²⁸. De ahí que el poeta de *Dador* sea entendido en estas páginas como una suerte de «vidente» de la poesía posterior en lengua hispana (el neobarroco); sólo eso: un poeta *dador* de resonancias inéditas, el portador de una lengua poética erosionada de las bases del castellano.

²⁸ Los demasiados puntos de encuentro entre los *Cuadernos* de Paul Valéry y los *Diarios* de Lezama Lima, sería otro de los elementos para estudiar la recepción moderna de Valéry en Lezama, todo un tema que está todavía por escribirse. Al igual que los *Cuadernos*, los *Diarios* de Lezama están compuestos casi en su totalidad por anotaciones intelectuales, y no personales. Los *Diarios* lezamianos son cerebrales, hijos del intelecto y no del sentimiento. Asimismo, semejantes a los de Valéry, en sus *Diarios* (que bien pudo titular también “Cuadernos”, ya que se trata de un diario de ideas, más que de vida ordinaria) Lezama registra/anota ideas que luego desarrollaría en posteriores ensayos, prosa narrativa y/o poemas. En sus *Diarios* es donde Lezama Lima se muestra como escritor moderno en toda su dimensión.

En estas páginas importa el José Lezama Lima que con su escritura sostenida en una masa inédita de lenguaje (cuyo único antecedente en el idioma quizás sea Góngora), portadora de una admirable y constante tensión y distensión de sonoridades y sentidos, creó un estilo sin par, que no sólo se debió a una tradición poética, sino que la hizo convulsionar hasta los límites en los que se puede hablar del nacimiento de una nueva gramática creativa, de una manera diferente de ver y escuchar imágenes y sonidos, una forma sorprendente de pensar y sentir el mundo, e, incluso, una forma de expresar “otro” mundo. Aquel “primer ruido” en las letras cubanas que fue *La Ronda* de Zequeira²⁹, en la escritura de Lezama alcanza límites de resonancias, de vibraciones cercanas a un Big Bang o gran explosión poética. En las próximas páginas se intentará desentrañar las marcas de lo moderno en la obra lezamiana, aquellas que apuntan a lo que podríamos llamar la «imagen sonora», en sustitución de la sola *imagen*, desde la cual el poeta de *La fijeza* sedimenta su poesía y pensamiento poético.

II.3. La «imagen sonora».

Debido a que con Sócrates se inicia el caudillismo del ojo en Occidente, y la poesía se sostiene en sus orígenes míticos en marcados componentes auditivos (“Canta, Oh Diosa, la cólera del Pelida Aquiles”), no pocos poetas modernos se apoderaron de fuentes mítico-históricas que se pierden en la noche de los tiempos anteriores al mismo

²⁹ Manuel de Zequeira y Arango (La Habana, Cuba, 1764 – 1846), fue poeta y militar. Está considerado el primer poeta cubano. En la poesía de Zequeira, en líneas generales de corte neoclásico, hay momentos que niegan ese linaje neoclasicista, anunciando rarisimas resonancias más propias de lo moderno que de lo neoclásico. Para más detalles sobre esta idea, consultar: Cuba Soria, Pablo de: “Principia Zequeira” (http://www.diariodecuba.com/de-leer/1352491246_172.html); y el primer tomo de la *Antología de la poesía cubana*, compilada y prologada por el propio Lezama Lima.

Homero, con el propósito de situarse en ese momento donde *phoné* y *logos*³⁰ todavía no habían contraído nupcias. Cuenta Hugo Friedrich que

Mallarmé manifestó una vez, en una conversación, que la poesía se había extraviado a partir de la “gran aberración de Homero”. Cuando le preguntaron qué había antes de Homero, contestó: “Orfeo”. Es decir, recurrió a una figura mítica remota para hallar el concepto fundamental del canto, en que la poesía y pensamiento, ciencia y misterio son una misma cosa. (181)

Ahí radica la energía del espíritu poético moderno: en “hallar el concepto fundamental del canto, en que la poesía y pensamiento, ciencia y misterio son una misma cosa”. Adentrémonos un poco más en esta noción, que será fundamental para definir en toda su extensión poético-semántica en qué consiste lo que hemos llamado la «imagen sonora» en Lezama. Por poner otro ejemplo, Walter Benjamin en otros términos también resumió de manera certera en qué se fundamentó la máxima inquietud artística de los poetas modernos:

La gran preocupación de todos ellos 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 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)

En la cita primera de Friedrich, tenemos que Mallarmé privilegia una historia de la poesía que nace y se “extravía” antes y con Homero: es la genealogía mítica que

³⁰ En su ensayo “Freud y la escena de la escritura”, recogido en *La escritura y la diferencia*, Jacques Derrida dice emprender un “análisis de un rechazo y de una represión histórica de la escritura desde Platón. Este rechazo constituye el origen de la filosofía como *episteme*, de la verdad como unidad del *logos* y de la *phoné*” (271).

principia con Orfeo y su lira, cuyas notas los mortales escuchaban para descansar el alma, y a partir de las cuales se desarrollaron los cultos órficos. Mallarmé y sus predecesores modernos se consideraron herederos del linaje órfico. He ahí también la misteriosa búsqueda artístico-melódica que emprenden los poetas modernos, como bien nos expone la cita de Benjamin. Incluso, tanta fue la influencia de los moderno, que para el músico Paul Dukas “la más fuerte influencia que tuvo Debussy fue de los escritores, no de los músicos” (51).

Algunas décadas más tarde, al otro lado del Atlántico, el pensamiento poético lezamiano retoma una exploración semejante. Aunque es justo señalar que ya el uso de la figura anafórica tanto en la poesía de Oliverio Girondo, donde la masa léxico-sintáctica deviene principio prosódico-sonoro, en libros como *Veinte poemas para leer en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925), como en *Residencia en la tierra* (1935) de Pablo Neruda, se había continuado el *dictum* del espíritu moderno. El poema regido por lo informe, por lo tedioso sonoro, sostuvo lo mejor de la producción poética de la poesía Hispanoamérica entre 1920 y 1940. Los versos de “Galope muerto”, recogido en *Residencia en la tierra* de Neruda, así lo testimonian:

Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde el alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz,
teniendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pesando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
o recordadas o no vistas,
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.³¹

³¹ *Residencia en la tierra*: 61.

En uno de los ensayos capitales para entender su cosmovisión poética, “Introducción a los vasos órficos” (1961), Lezama Lima descende a esas regiones y tóporas anteriores a la historia de la razón visual, en la búsqueda intelectual de resonancias que apuntalaran su concepción de lo poético:

Entre las ambivalencias de los dioses de la naturaleza y los efímeros y la aparición de la luz, corresponde a los humanos la aparición el canto. ¿Qué reino en la penetración nos regala la luz? ¿A qué doradas divinidades alaban las excelencias del canto? Entre esa penetración y esa alabanza, entre la luz y el canto, surge una expresión engendrada por una finalidad desconocida. (*Confluencias*: 407)

Si bien en este ensayo Lezama bosqueja una genealogía mítica de la poesía manifestándose en la historia o, para ser más precisos, en la escritura e imágenes que conforman a la historia, y crea un fascinante palimpsesto verbal donde la tradición judeocristiana es yuxtapuesta a la grecolatina, lo destacable en él resulta ese reparar en los puntales sonoro y visual de la tradición órfica. Para el autor de *Paradiso* la “expresión engendrada por una finalidad desconocida” surge “entre la luz y el canto”, de ahí que la imaginación poética habite *entre* lo que se ve y lo que se escucha, en ese *estar-entre* o *in-between*.

Sin embargo, no se debe olvidar que la historia y el mito nos enseñan que ese primer resplandor es cegador (el mismo del *fiat lux* bíblico y el de la zarza ardiente que le dictara bajo el nombre de Yahvé las tablas de la ley a Moisés), por lo que aún a la mirada se le imposibilita aprehender racionalmente lo que habita el *afuera* del ojo. Como consecuencia, el canto resulta la primigenia verdad aprehensible. Así, todo poema es ante todo una suma de vibraciones que no se corresponde con la realidad, mas consiente

que oigamos cómo resuena en ella. O, en reacomodo de esta idea: el poema es una realidad abortada del mundo (expulsada de la *res pública*) que el poeta crea a golpes de resonancias que ya no son representación de este mundo, ya sea porque lo precede o porque ya no se corresponde con sus preceptos de una razón visual, de una razón mimética.

En este punto, en aras de precisar con la mayor exactitud posible el contexto estético en el que Lezama concibe su pensamiento artístico, conviene que nos detengamos un poco más. Peter Kivy, especialista en filosofía de la música, en el capítulo segundo (titulado “Música, voluntad y representación”) de su libro *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*, señala que dentro del catálogo de las llamadas Bellas Artes que prescribieron los enciclopedistas de la Ilustración no figuraba la música instrumental o absoluta, porque

Era a la música vocal a la que se hacía referencia cuando se hablaba de este arte como una de las bellas artes. Y no es difícil entender el por qué: lo que unía a las bellas artes era la antigua doctrina de la mimesis; además, era muy común en la estética musical práctica que la voz principal, en la música bien compuesta, fuera una representación, una imitación, de la apasionada habla humana [...] Por lo tanto, la música vocal no constituía un problema para el proyecto más importante de la estética de la Ilustración: la definición de las bellas artes, ya que el principio establecido era la imitación; y la voz principal como imitación de la voz hablada era la doctrina vinculante. Fue el género de la música instrumental pura, con un éxito creciente, el que trastocó el sistema. La analogía con el habla o la canción, aunque sugerida, a menudo era, cuando menos, remota; y la ausencia de un texto dificultaba sobremanera la posibilidad de imprimir alguna clase de contenido mimético o representativo respetable, lo que en el siglo XIX se llamaría «música absoluta». (38)

De modo que, como bien señala Kivy, “el primer filósofo moderno que le concedió a la música un puesto prestigioso en su sistema filosófico fue Schopenhauer” (37), ya que para el filósofo alemán, “la música no es, en modo alguno, como las demás artes, es

decir, una copia de las Ideas, sino que es una copia de la voluntad en sí, la objetividad de la que se componen las Ideas” (46). Justo entre las últimas expresiones románticas y el inicio del simbolismo francés, este imaginario schopenhaueriano (que unas décadas más tarde heredaría Friedrich Nietzsche), que a su vez era una seguimiento/desvío crítico del pensamiento kantiano y del ideal ilustrado, ayuda a que surja y se desarrolle el pensamiento poético moderno. Como dijo Benjamin, “los simbolistas trataron de imitar la construcción de las sinfonías”: lo musical como el ideal supremo, la cumbre artística a la que deben aspirar todas las demás artes, incluida la poesía.

He ahí que el pensamiento estético moderno, de Baudelaire a Valéry, pero sobre todo con Mallarmé, fue pensado contra el sistema de las Bellas Artes que los ilustrados establecieron en la primera mitad del siglo XVIII. Como ya vimos, dentro de aquel sistema ilustrado la música absoluta o instrumental significó un problema imposible de enmarcar desde el precepto mimético, de ahí que no fuera tenida en cuenta. Cuando en una carta a Berne-Joffroy, Mallarmé afirmó que la “Poesía pura es el momento cumbre en que la frase olvida en forma armónica su contenido; es el verso que ya no quiere decir nada, sino únicamente cantar” (Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*: 178), se inserta en esa corriente estética encumbrada por Schopenhauer, pero que también, según Hugo Friedrich, “arrancan del Romanticismo y se habían ido precisando cada vez más a partir de Baudelaire” (125). En otros términos, Nietzsche, unos años más tarde, dijo que “sin música la vida sería un error” (*El ocaso de los ídolos*: 44).

Para la musicóloga y filósofa Susanne K. Langer, cuando Schopenhauer pensó la música como “representación de la voluntad”, se anticipó a su idea (de Langer) de la

música como “símbolo no consumado de la conciencia humana” (119). José Lezama Lima, en su afán de inventarse una expresión americana que lo validara como creador, que lo situara como uno de sus creadores e ideólogos fundamentales, ese “símbolo no consumado” le resultaba insuficiente; por ello recurre tanto al fundamento teleológico bíblico (en su variante católica³²) como al sistema teleológico hegeliano, como a “las «remembranzas universales» de Giambattista Vico, de quien se confiesa apasionado heredero”³³ (Mataix: 67).

Lezama Lima indagó en la tradición poética moderna en pos de encontrar pilares que sostuvieran su pensamiento estético. Su intento de sistema necesitó algo más que ese “únicamente cantar” mallarmeano, por lo que en esa búsqueda se auxilió de la teleología para fundamentar el verbo encarnando en la “Revolución” cubana, para así erigirse en un profeta de la poesía encarnando en la Historia. Mas como ya vimos, ese ideal tropezó contra sí mismo. Hoy nos queda el Lezama Lima en tanto vidente de una forma novedosa de hacer y entender lo poético, aquel que le permitió a Severo Sarduy fundamentar su teoría del neobarroco, que además le facilitó a Néstor Perlongher herramientas para pensar su teoría del neobarroso. Y esa “videncia” lezamiana le debe tanto a su intelección del pensamiento poético moderno como a las otras fuentes que alimentaron su poética.

³² En el ensayo “La dignidad de la poesía” (*Tratados en La Habana*), Lezama escribió: “la gran plenitud de la poesía corresponde al período clásico, con sus dos grandes temas: donde está la raíz de toda gran poesía: la gravitación metafórica de lo inexistente, y la más grande imagen que tal vez pueda existir, la resurrección”.

³³ Para indagar más en la relación entre Lezama Lima y Giambattista Vico (lo que no es tema de estudio en esta tesis), se puede consultar también: “José Lezama Lima y Giambattista Vico: Lo natural, lo histórico”, de Enrique Márquez (<http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/10.pdf>); y “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima” de Irlemar Chiampi, compilado en *José Lezama Lima. Valoración múltiple* (2010): 301 – 316.

Así, creemos más pertinente pensar que es una suerte/especie de «imagen sonora» — en sustitución de la consabida *imagen* que el propio Lezama elevó a figura rectora de su sistema— lo que genera y articula la escritura lezamiana. Sigamos buscando esa traza de lo sonoro-auditivo que en la escritura lezamiana se funde con lo visual. Lezama llegó a definir la *imagen* como

la causa secreta de la historia [...] La historia en ese *rumor* de la posibilidad actuando en lo temporal, penetrando en esa vigilancia *audicional* del hombre. Estar despierto en lo histórico, es estar en acecho para que ese *zumbido* de la posibilidad, no nos encuentre paseando intocados por las moradas subterráneas, por lo infrahistórico caprichoso y errante. (*Imagen y posibilidad*: 19 – 20)

Hemos puesto en *cursivas* tres palabras en la cita anterior: “rumor”, “audicional” y “zumbido”, con la finalidad de destacar los componentes sonoros que confluyen junto con los dominantes y privilegiados (por Lezama) elementos visuales. De modo que la «imagen sonora» —nuestra propuesta— vendría a ser una figura cuya concreción matérica/poemática, está presidida por la acción prosódica del discurso poético. Esta concreción no se da en el *exterior* del poema (no necesita reencarnar en territorios ajenos), sino que es el poema mismo. Tanto los componentes sonoros como visuales que en su entrecrozar van articulando el poema, son guiados por la energía prosódica. Entonces estamos ante una *imagen* que es el resultado de movimientos sonoro-prosódicos, semejante a cómo se forma la figura del feto (en los ultrasonidos) a partir de emisiones sonoras. “Porque habito un susurro como un velamen”³⁴, reza el primer verso del poema “Pensamientos en la Habana”.

³⁴ *Poesía completa*: 314.

La «imagen sonora» está más cerca de la *retombée* sarduyana que de la “imagen” que el propio Lezama teorizara. Para Sarduy la *retombée* es “causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe” (*Obras Completas*: 1195). O sea, una no contigüidad que se opone a toda percepción teleológica; un isomorfismo poético (en el caso de Lezama) que no se corresponde desde un punto de vista estructural con otras formas no poéticas. Sarduy habla de un “parecido con algo que aún no existe” en tanto inexistencia visual, mas no sonora. Asimismo, la teoría del Big Bang (utilizada por Sarduy en su teorización del Neobarroco) se fundamenta en detonaciones: en lo sonoro. Nos dice además Sarduy:

Llamé *retombée*, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad anacrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no suceder en el tiempo sino coexistir; la consecuencia incluso, puede preceder a la causa, ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble —la palabra tomada también en el sentido teatral del término— del otro; no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia. (*Obras Completas*: 1199)

Retombée: correspondencias sonoras, similaridad en lo discontinuo, temporalidad no lineal, desjerarquización, inestabilidad. La *retombée* pertenece más al sentido auditivo que al visual: es el ojo que escucha. Por otro lado, para toda intelección fundamentada en la dictadura de la razón visual, en lo que la mirada establece, en lo que la perspectiva del ojo reconoce, hay necesariamente una relación de distancia entre sujeto y objeto, o como apunta el filósofo alemán Peter Sloterdijk:

Una distancia abierta frente a lo visible. Ese estar espacialmente separado y enfrentado sugiere un abismo [...] que a la postre, no sólo, entra en consideración espacial sino también ontológica; en cuya última consecuencia, se entienden los sujetos como observadores sin mundo que, respecto de un

cosmos siempre apartado, sólo tienen una relación, en cierto modo, exterior. [Por el contrario], es característico de la naturaleza de la audición no verificarse de modo diverso al ser-en-el-sonido. El oído no conoce ningún enfrente; no se muestra vista frontal alguna en el objeto exterior, porque sólo hay mundo o materias en la medida en que está en medio del suceso auditivo; también se podría decir: en tanto que está suspendido o inmerso en el espacio auditivo. Por eso, una filosofía [y poética] de la audición sólo sería posible, desde un principio, como teoría del *ser-en*. (*Extrañamiento del mundo*: 16)

Recordemos, a propósito de la cita anterior, la idea de Mallarmé según la cual “poesía pura es el momento cumbre en que la frase olvida en forma armónica su contenido; es el verso que ya no quiere decir nada, sino únicamente cantar”. Pero como señala Friedrich a propósito de la cita anterior, “en Mallarmé, por musicalidad no hay que entender sólo la sonoridad agradable del lenguaje, sino más bien una vibración de los contenidos intelectuales de la poesía y de sus tensiones abstractas, más fácil de captar para el oído interno que para el externo” (183). La tan manoseada “poesía pura” o “purismo” que en las primeras décadas del XX dejó tan excelentes como deplorables textos, en el sentido mallarmeano apunta hacia un modo de pensar el poema como una arquitectura autosuficiente con leyes propias que si bien resulta perceptible en la realidad ordinaria, ya dejó de pertenecer a ella. A Mallarmé cualquiera de las conquistas o fracasos del mundo moderno le repugnaron, o cuanto menos le resultaron indiferentes, excepto aquellos alcanzados por el poema, por las resonancias infinitas de palabras que construyen al poema.

No debe pasarse por alto la diferencia fundamental que hay entre Modernidad histórica y el pensamiento artístico moderno, más allá de que ambas concepciones confluyeron en el tiempo. El punto de quiebre radicó en que el positivismo que en buena medida sostuvo la modernidad industrial, fue desterrado de su marco conceptual

(filosófico en general) por la mayor parte de los artistas modernos. En su libro *Los antimodernos*, Antoine Compagnon dijo al respecto:

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. De ahí que los podamos llamar *antimodernos*. Entonces los verdaderos antimodernos son también, al mismo tiempo, modernos, todavía y siempre modernos, o modernos a su pesar. (12)

Lezama nunca fue un positivista, aunque su aglutinante capacidad creativa, lo que él llamó en *Paradiso* “el horno trasmutativo, el estómago del conocimiento”, fundiera también al positivismo dentro de su sistema. Independientemente de la lectura crítico-receptiva que hizo de ellos, la cosmovisión lezamiana estuvo mucho más marcada por los modernos que por el pensamiento positivista. De igual modo, y he aquí lo que en verdad nos atañe, la materia prosódica lezamiana se educó, por un lado, en ese oscuro linaje mallarmeano (aquel que “se deja iluminar un poco en la noche del escribir”), y por otro, en el aluvión rítmico-verbal heredado de Góngora:

Cuerpo del sonido el enjambre que mudos pinos claman,
despertando el oleaje en lisas llamaradas y vuelos sosegados,
guiados por la paloma que sin ojos chilla,
que sin clavel la frente espejo es de ondas, no recuerdos.
Van reuniendo en ojos, hilando en el clavel no siempre ardido
el abismo de nieve alquitarada o gimiendo en el cielo apuntalado.
Los corceles si nieve o si cobre guiados por miradas la súplica
destilan o más firmes recurvan a la mudez primera ya sin cielo.³⁵

Los versos anteriores, de su poema-libro fundacional *Muerte de Narciso*, son de los cuantiosos ejemplos de cómo actúan las palabras en un poema de Lezama, de cómo opera la «imagen sonora» en el reino de su escritura. Caja de resonancias. Versos que

³⁵ En *Poesía completa*: 12.

saben lo que hacen, pero no saben dónde llegarán. “Lo importante no es dar en el blanco sino lanzar la flecha” (Bejel: 176), dijo el propio Lezama. El poema funciona a manera de araña que persigue las vibraciones de la tela tejida cuando los insectos (causales o azarosos) quedan atrapados en ella. Y la araña no ve, sólo la guía las sacudidas de la telaraña, el sentido auditivo. La imagen del insecto enrollado o devorado pertenece a la imagen, siempre posterior. Es lo sonoro que desemboca en/crea a la *imagen*; son los significantes que en su entrecocar provocan la *imagen*. Esto es, como dijo Wilhelm Furtwängler, “cuando el hacer alcanza el punto donde las capacidades y potencialidades formales pueden llegar a armonizar, [a] ponerse en línea” (51). Los referentes mitológicos, culturales u otras energías exteriores al impulso rítmico-tonal de este poema, son siempre posteriores a su naturaleza en tanto poema, a su «ser-en» poemático. Las energías del afuera hay que ubicarlas en/hacerlas emigrar hacia los entresijos (poema adentro) de la prosodia.

Desde los primeros compases de *Muerte de Narciso* (“Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo /envolviendo los labios que pasaban /entre labios y vuelos desligados /la mano o el labio o el pájaro nevaban. /Era el círculo en nieve que se abría”), el empuje de las palabras —a veces de respirar asmático o fatigado, otras veces como aluvión (a)sintáctico— en el fluir melódico de los versos, va dejando tras de sí un rastro de ecos que en vez de apagarse persisten, se suman como agregados al *continuum* prosódico. Si bien el poema no se detiene, el rastro/balbupear melódico que va dejando jamás se calla, sino que se transmuta en capas resonantes que se van añadiendo como una especie de espiral o pliegue barroco. Lo reminiscente lezamiano radica en ese proceder poético.

Joseph Brodsky, a propósito de W. H. Auden, dijo: “para un poeta las palabras y la forma cómo suenan son más importantes que las ideas y las convicciones. Tratándose de un poema, en el comienzo sigue estando el verbo” (*Menos que uno*: 139). Lezama es un poeta de significantes prosódicos, cuyos significados no pertenecen al exterior de los poemas. Los referentes que puedan depender de los exteriores al texto, quedan abolidos por la sonoridad, quedan acallados/ensordecidos por los *ruidos* (sonoridades) de la *imagen*. O, como lo llamaría Mallarmé, por un “cifrado melódico tácito”. En *Muerte de Narciso* pareciera por momentos que una palabra no se corresponde con la subsiguiente, sin embargo el colisionar entre ambas provoca una armoniosa síntesis (siempre en fuga) que resuena como efecto acústico propio de los lapsos contrapuntísticos. Las asociaciones en el poema lezamiano no son de corte surrealista, como bien pudiera pensarse en una simple lectura. Por el contrario, estamos ante versos racionales porque la corrección es evidente, no hay flujo desorbitado de la conciencia como exigían los surrealistas:

La mano que por el aire líneas impulsaba
seca, sonrisas caminando por la nieve.
Ahora llevaba el oído al caracol, el caracol
enterrando firme oído en la seda del estanque.
Granizados toronjiles y ríos de velamen congelados,
aguardan la señal de una mustia hoja de oro,
alzada en espiral, sobre el otoño de aguas tan hirvientes.
Dócil rubí queda suspirando en su fuga ya ascendiendo.
Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas
islas y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas.
El río en la suma de sus ojos anunciaba
lo que pesa la luna en sus espaldas
y el aliento que en halo convertía.³⁶

³⁶ En *Poesía completa*: 10.

En el ensayo “Pascal y la poesía” (1956) dijo Lezama: “Hay inclusive como la obligación de devolver la naturaleza perdida. De fabricar naturaleza, no recibirla como algo dado” (*Tratados en La Habana*: 169). Justo esa misma “naturaleza fabricada”, vestigio del más auténtico espíritu moderno, es la que percibimos en los mejores momentos de su escritura. “Naturaleza/[materia] fabricada” independiente de teleologías o encarnaciones históricas o postulados por el estilo. Si se traza una analogía entre esta idea y el fragmento de “Introducción a los vasos órficos” citado páginas arriba, se apuntalaría la noción de la presencia del ideal moderno en el pensamiento poético lezamiano. En aquel ensayo se entrecruzan/conviven “los dioses de la naturaleza y los efímeros”, de la misma forma que en su escritura la «imagen sonora» deshace la posible antonimia entre la “causalidad metafórica” y el “azar concurrente”.

El crítico venezolano Guillermo Sucre, en su ensayo “Lezama Lima: el *logos* de la imaginación”³⁷, a propósito del poema “Aguja de diversos” (perteneciente al poemario de 1960, *Dador*), sostuvo que

Lezama aspira a rescatar —a inventar— la naturaleza perdida. Son el instinto puro, o, si se quiere, lo oscuro en el que intuimos la luminosidad y hasta el orden y la sucesión del instinto [...] Todo este poema es, además, un ejemplo privilegiado de cómo Lezama es capaz de alcanzar una deslumbrante claridad; de cómo en su poesía la materia va dibujando una insospechable inteligibilidad. El poema, en verdad, es también una visión de sí mismo. (181)

Sin lugar a dudas, “Aguja de diversos” viene a ser un momento de expansión en la poética lezamiana: del espesor (y no ilegibilidad) de sus poemarios anteriores estamos ahora ante “la materia [que] va dibujando una insospechable inteligibilidad”,

³⁷ En *José Lezama Lima. Valoración múltiple* (2010): 163 – 185.

luminosidad que se hará patente y manifestará en su último y póstumo poemario *Fragmentos a su imán* (1977), que ya analizaremos en el siguiente apartado, como uno de las obras iniciáticas del neobarroco latinoamericano. Leamos un fragmento del poema en cuestión:

Descubrimos: que la araña no es un animal de Lautréamont,
sino del Espíritu Santo: que tiene apetito de hablar
con el hombre; que tiene el convencimiento de que la amistad
del hombre con el perro y el caballo ha sido inútil
y holandesamente contratada. Si se le dejara subir por las piernas,
no en los bordes de la pesadilla sino en el ancla matinal,
llegaría a los labios, comenzando su lenta habladería secular.
El ámbito de la araña es más profundo que el del hombre,
pues su espacio es un nacimiento derivado, pues hacer
del ámbito una criatura transparente lo inorgánico.
Simbólicamente la araña es el portero,
domina el prelude de los traspasos, las transmigraciones
y la primer metamorfosis, pues nada más posee
un surgimiento visible y redondeado.³⁸

Aquel proceder de la araña que describimos algunas páginas atrás, en este poema es todavía más visible y, sobre todo, escuchable. Hay un pensamiento sonoro en estos versos. Es más, estamos ante un ensayar de lo lírico-prosódico en el poema: el sujeto poemático piensa los secretos simbólico-teológicos de la araña, y ese pensamiento se produce (nos es *revelado*) en el discurrir lírico. Incluso, se puede alegar que este poema, mallarmeanamente, se piensa a sí mismo. A partir de ahora, de este poema de *Dador*, el pensamiento lezamiano se muestra aún más deudor de Paul Valéry, quien en su ensayo “La invención estética” señaló que

El desorden es esencial para la “creación” en la medida en que esta se define por un determinado “orden” [...] Tal creación de orden se basa a la vez en *formaciones espontáneas* que se pueden comparar con los objetos naturales

³⁸ En *Poesía completa*: 296 – 297.

que presentan simetrías o figuras “inteligibles” por sí mismas, y también en el *acto consciente* (es decir: que permite distinguir y expresar separadamente un *fin* y unos *medios*.) (*Teoría poética y Estética*: 68)

Lezama casi siempre fue *consciente* del *fin* improbable (“Ah, que tú escapes en el instante /en el que ya habías alcanzado tu definición mejor”³⁹), y sobre todo de los *medios* que sostuvieron su escritura. Luego de su anunciado fin de las eras imaginarias, con el triunfo de la Revolución Cubana, tenía que escribirse necesariamente un libro como *Fragmentos a su imán* (publicado póstumamente en 1977). Su libro-epílogo fue el viaje de vuelta de tales teleologías. “Aquí llegamos, aquí no veníamos, /fijo la nebulosa, /borro la escritura, / un punto logro y suelto la espiral”⁴⁰, rezan los primeros versos de uno de los poemas emblemáticos de este libro-epílogo. La pretendida teleología lezamiana no fue más que un disparo por la culata.

En otro nivel, el “Sistema poético del mundo” en la obra de Lezama Lima resultó en un (su) método estético. “Cuidado, pues, con el número” (*Analecta*: 192), escribió él en “El acto poético y Valéry” (1938). Sin embargo, la geometría del alma, la poesía como “matemática inspirada”, “el encantamiento casi musical de las cosas abstractas” —tan caras para Monsieur Teste— no le fueron ajenas al poeta de *La fijeza*. Fueron puntales ocultos de su Método. Esto siempre lo supo Lezama: para hacer una gran obra es necesario un método, un marco de artificios a través del cual se construya la Obra. Asimismo supo que la verdadera fuerza artística es aquella energía que trasciende al

³⁹ Inicio del poema “Ah, que tu escapes”, primero del libro *Enemigo rumor* (1941). En *Poesía completa*: 17.

⁴⁰ Del poema “Aquí llegamos”, *Poesía completa*: 416.

método, sin embargo resulta inalcanzable sin él. Está en sus definitivos poemas, en sus ensayos eternos, en los muchos momentos memorables de su prosa narrativa.

II.4. *Fragmentos a su imán, la retombée neobarroca.*

En uno de los ensayos recogidos en *Escrito sobre un cuerpo*, Severo Sarduy nos cuenta uno de sus encuentros con Lezama; encuentro que le sirvió al autor de *Cobra* para empezar a formular su concepción del neobarroco a partir de la obra y figura lezamianas. Citémoslo *in extenso* ya que se trata de un escrito fundamental para seguir indagando en los componentes sonoros de una escritura que dio paso a lo que después vendría: el Neobarroco. Así nos contó Sarduy de aquella noche habanera:

Salíamos del teatro. A lo largo de la noche, los jóvenes solistas del Bolchoi habían renovado nuestro asombro con su destreza; ahora la escena era una caja vacía, blanca: la memoria nos devolvía sus vuelos, sus cuerpos, trazando rápidos signos en el aire, su escritura.

En el vestíbulo atestado, caluroso, Lezama tronaba en medio de sus adeptos: dril nevado; de la gravedad española ostentaba la señoría criolla. Caballero de un grabado colonial, de una *Vista de La Habana* de Landaluce o de Hill – al fondo una Plaza de Armas en noche de retreta, una alameda que recorren calesas; ángeles entre las almenas del Morro, fachadas platerescas –. Enarbolaba un habano; espirales azulosas se desplegaban envolviendo sus gestos lentos, su presencia pausada, sus palabras.

Atravesé para saludarlo la empalizada circular del humo.

– ¿Qué le pareció? – le pregunté en seguida.

– Mire joven – e impuso su voz gravísima, sentencioso, aspirando una bocanada de aire, acezante, como si se ahogara –, Irina Durujanova, en las puntuales variaciones del Cisne, tenía la categoría majestuosa de Catalina la Grande de Rusia cuando paseaba en su alazán por los márgenes congelados del Volga... – y volvió a tomar aire.

Lezama jamás vio el Volga, y menos congelado; la comparación con la Emperatriz, que añadía a su obesidad la magnitud de la panoplia zarista, era más que dudosa, y sin embargo... ninguna analogía mejor, ninguna equivalencia de la danza textual, más propia, que esa frase. **La frase en sí, y no su contenido integral, su substancia semántica. Eran la forma, la foné misma, acentuadas por el habla de Lezama –largas vocales abiertas,**

respiración arrítmica, rupturas de bajo albanbergiano –, lo que instauraban en el lenguaje no una descripción, ni siquiera una “percepción profunda”, sino análogo vocal, una danza fonética.

Y es que en Lezama el apoderamiento de la realidad, la voraz captación de la imagen opera por duplicación, por espejeo. Doble virtual que irá asediando, sitiando al original, minándolo de su imitación, de su parodia, hasta suplantarlo. (*Obras Completas*: 1160 – 1161)

He aquí el fragmento que revela desde cuáles aristas leyó Sarduy a Lezama con el fin de articular su concepto de Neobarroco. En la cita hemos resaltado (en negritas) el momento clave, ese que termina en “una danza fonética”. Para Sarduy, los sostenes fonéticos, rítmicos y prosódicos de la frase lezamiana (“y no su substancia semántica”) era lo que terminaba por conformar una imagen. Asimismo, fijémonos en que Sarduy dice “danza”, y justo una de las diferencias entre el Barroco y el Neobarroco radica en el carácter teatral del primero al que se contrapone el carácter de *performance* del segundo. La danza se basa en su acción performática: no refiere o describe un acontecimiento, sino que su acontecer es el argumento mismo. En la estética neobarroca el argumento tiende a perderse, a suspenderse, y en ese proceder deviene continuador del pensamiento poético moderno.

La penuria y la censura a las que fue sometido Lezama desde mediados de los años sesenta hasta su muerte (1976), confirmaron su condición de moderno. Semejante a aquellos modernos fundadores a los que la Revolución francesa les dio la espalda, el autor de *La fijeza* supo ver de frente lo que el monstruo de la Historia —y más si se viste de “revolucionario”— es capaz de hacer. Como lúcidamente ha señalado Antoine Compagnon, “el modernismo, o el verdadero modernismo digno de ese nombre, ha sido siempre antimoderno, es decir ambivalente, consciente de sí mismo, y ha vivido la

modernidad como un desarraigo [...] El antimoderno sufre *componiendo*” (*Los antimodernos*: 14). De ahí que *Fragmentos a su imán* sea una vuelta a la fe en el poema, una danza fonética del poema mismo, un desocultamiento definitivo de lo moderno, una composición desde el sufrimiento personal, que en poetas como Lezama alcanza —una vez lograda la obra— un estadio de salud. O sea, no se trata de una obra resultante de un sufrimiento sentimental, sino desde aquel educado en una emoción e intelecto melancólicos. Melancolía —aquella que anatomizó Robert Burton y que Lezama mismo incluyera como lectura obligada de su *Curso Delfico*— que, como dijo Guido Ceronetti en *La linterna del filósofo*, “sólo puede curar a un número reducido de sanos” (31):

Me acerco
y no veo ninguna ventana.
ni aproximación ni cerrazón,
ni el ojo que se extiende,
ni la pared que lo detiene.
Me alejo
y no siento lo que me persigue.
Mi sombra
es la sombra de un saco de harina.
No viene a abrazarse con mi cuerpo
ni logro quitármela como una capota.
La noche está partida por una lanza,
que no viene a buscar mi costado.
Ningún perro esmalta
el farol sudoroso.
La lanza sólo me indica
las órdenes de la luna
haciendo detener la marea.
Es la triada del colchón,
la marea y la noche.
Siento que nado dormido
dentro de un tonel de vino.
Nado con las dos manos amarradas.⁴¹

⁴¹ Poema “¿Y mi cuerpo?”, en *Poesía completa*: 475.

La diferencia en el tono entre este libro final y sus poemarios anteriores —que no pocos han confundido con influencias del Coloquialismo y simplezas por el estilo— no radica en un proceso de desbarroquización. Todavía el “orbe poético” gongorino y el ideal poético moderno habitan entrelineados la poesía lezamiana. Lezama Lima fue un poeta donde la expresión barroca devino su modo de *hacer* el poema. En los últimos versos citados hay una expansión elíptica que se corresponde más con una estética neobarroca que barroca, con esa elipsis kepleriana que destacó Severo Sarduy como componente propiamente neobarroco. En el ensayo “El secreto de Garcilaso” el autor de *Oppiano Licario* señaló que Góngora quedó “como el poeta imán perfecto” (10). Ahora sus poemas son fragmentos de aquel imán señalado. En *Fragmentos a su imán*, la operatoria barroca actúa en movimientos internos, hacia adentro, en flujos implosivos, reveladores de una materia poética que no puede habitar fuera del reino del poema, ya que es en él donde único está a salvo:

Así, los fragmentos oscuros
buscan su incandescencia, esperando
la llegada espiraloide de una fuerza
que los remacha como un astro en el espacio.
La espera se hace tan creadora
como el vencimiento de la distancia.
El espacio se contrae para parir,
descrear engendra también la sucesión oscura.
El agua que lanzamos por nuestra fuente,
la saliva que evapora hormigas blancas,
el azufre de los alquimistas,
todos se enmascaran con la ausencia.
[...]
No me pregunto ya a mí mismo,
pudiera ser que ya no me interesase,
ni a las plantas ni animales cabeceantes
sino a los espacios de ojos calcinados,
a todo lo que nos rodea con su silencio,

al aire que llena el espacio
de puntos inasibles que sostienen como columnas
lo grandes templos donde los dioses ordenan
silenciosos a los dormidos, sin romper la noche.
El aire que nos hace salir y entrar
en el espacio, invencionando nuestro cuerpo
con el misterio de la cantidad de astros
y la extensión vacía.
Qué alegría, qué alegría,
qué majestuosa tristeza esa unión
de la respiración misteriosa,
entre la transparencia que se recibe
y la exhalación de las entrañas
que se devuelve.
Ésa es nuestra morada:
la pureza que se recibe
y la siniestra semilla que se hunde.⁴²

Lezama Lima, como Pablo Picasso, fueron capaces de reinventarse, de ajustarse en tanto modernos, ya que le dieron nueva cuerda a los relojes de la Modernidad. En Manuel de Zequeira hubo un testimonio de invisibilidad que prefiguró lo moderno en la poesía cubana. (Cuentan que Baudelaire se volvía invisible todos los fines de mes, cuando el notario Narcisse Ancelle y el general Aupick le exigían el pago de deudas.) En José Lezama Lima hubo, en cambio y por continuidad, un ocultamiento visible del pensamiento poético moderno. Sus necesarias pretensiones de *hacer* “la ínsula indistinta del cosmos” lo arrastraron a ello. Sin embargo esa visibilidad detrás de lo oculto se vuelve completamente perceptible en *Fragmentos a su imán*, y sobre todo en el último poema que escribiera: “El pabellón del vacío”. En estos versos de cierre es donde opera en toda su materialidad la «imagen sonora». De ahí que la “evaporación” que se practica

⁴² Del poema “Los dioses”, en *Poesía completa*: 471 – 472.

en el poema sea un devenir de lo visible a lo sonoro, hasta alcanzar la conjugación (sin costuras) de ambos:

Voy con el tornillo
preguntando en la pared,
un sonido sin color,
un color tapado con un manto.
Pero vacilo y momentáneamente
ciego, apenas puedo sentirme.
De pronto, recuerdo,
con las uñas voy abriendo
el tokonoma en la pared.
Necesito un pequeño vacío,
allí me voy reduciendo
para reaparecer de nuevo,
palparme y poner la frente en su lugar.
Estoy en un café
multiplicador del hastío,
el insistente daiquirí
vuelve como una cara inservible
para morir, para la primavera.
Recorro con las manos
la solapa que me parece fría.
No espero a nadie
e insisto en que alguien tiene que llegar.⁴³

En su ensayo “Contra los poetas”, Witold Gombrowicz señaló que “todo estilo, toda postura definida, se forma por eliminación y en el fondo constituye un empobrecimiento” (377). “Empobrecimiento” que se alcanza luego de atravesar la luminosa selva oscura del conocimiento, luego de alcanzar el esplendor artístico. “El pabellón del vacío” es el poema que actúa/deviene hacia adentro, adentrándose, que nos muestra (logramos ver) el andamiaje verbal lezamiano desde el interior. Es el poema que nos coloca/sitúa en el *claro* de su espesor verbal e imaginativo. El bosque mirado desde el *claro*. El bosque mirándonos en el *claro*. Es la escritura que borra sus marcas formales

⁴³ En *Poesía completa*: 491.

hasta quedarse sola, frente así, con sus órganos sonoro-visuales alargándose y replegándose en la infinitud barroca:

El principio se une con el tokonoma,
en el vacío se puede esconder un canguro
sin perder su saltante júbilo.
La aparición de una cueva
es misteriosa y va desenrollando su terrible.
Escondese allí es temblar,
los cuernos de los cazadores resuenan
en el bosque congelado.
Pero el vacío es calmoso,
lo podemos atraer con un hilo
e inaugurarlo en la insignificancia.
Araño en la pared con la uña,
la cal va cayendo
como si fuese un pedazo de la concha
de la tortuga celeste.
¿La aridez en el vacío
es el primer y último camino?
Me duermo, en el tokonoma
evaporo el otro que sigue caminando.⁴⁴

Si hay un pensamiento poético perdurable en José Lezama Lima, es aquel que retumba entre las palabras y versos de sus poemas. Su biografía intelectual hay que buscarla en ese actuar único de palabras, frases y metáforas que derivaron en una prosodia que ya no se correspondía con la lengua en la que había iniciado, porque se había vuelto independiente de ella. Una cosmovisión poética del mundo, mas el mundo entendido como una escritura/texto ya irremediabilmente escindida de la realidad. Al llevado y traído concepto/figura de *imagen* lezamiana le han amputado su principal sentido. Quedarse sólo en las posibles proyecciones de la *imagen* en su escritura sería ignorar los mecanismos creativos sonoros (los impulsos prosódicos y tonales) que

⁴⁴ En *Poesía completa*: 493.

operan en los cimientos de sus textos. La escritura de Lezama bien se ajustaría al diagnóstico de Pound: “La *imagen* es algo más que una idea. Es un vórtice o racimo de ideas fusionadas, dotado de vibraciones. El buen artista es, tal vez, un buen sismógrafo” (Pound, *Ensayos*: 152). Adentrarse en el “orbe poético” de Lezama es ser penetrado por una realidad donde los ojos oye; esto es: donde los oídos miran.

Adrede (1970) de Gerardo Deniz, *Contranatura* (1971) de Rodolfo Hinostroza, y *Fragmentos a su imán* (1977) de José Lezama Lima, propiciaron un nuevo asidero para la sensibilidad y expresión poéticas latinoamericanas, en evidente confrontación al coloquialismo militante que durante la década de los setenta saturaba el panorama poético hispano. Estas nuevas propuestas expresivas fueron asimiladas y extendidas por un grupo disperso —ya que nunca se han pensado a sí mismos como movimiento o vanguardia— de poetas que luego serían llamados neobarrocos. Sin embargo, a diferencia de Deniz e Hinostroza, Lezama Lima tuvo un pensamiento y un sistema poéticos que ya contaba con las bases teóricas para formular un “nuevo” *modus operandi* en la poesía española.

CAPÍTULO III

JOSÉ KOZER O LA POESÍA POR EL TODO*

III.1. El pasado como un vacío que hay que llenar.

Hijo de padres judíos —padre polaco⁴⁵ y madre checoslovaca⁴⁶— exiliados en La Habana durante las postrimerías de la década de 1920, José Kozer (Cuba, 1940) creció, como testimonia uno de sus poemas, escuchando balbucear “verbos de /yiddish a español”⁴⁷. Esto es, justo en ese espacio de lindes, donde ni siquiera el idioma materno se muestra estable o definido. Luego de una niñez y primera juventud vividas también en las lindes: entre el castellano insular⁴⁸ y la ascendencia judía-centroeuropea legada por los padres (“Yo me presento colérico y arrollador ante /este libro anguloso, /yo me presento como un rabino a bailar una /polca soberana”⁴⁹), la familia Kozer se tiene que exiliar en 1960 nuevamente a raíz del triunfo de la “Revolución” cubana de 1959, esta vez en los Estados Unidos. Los padres y hermana se radicaron en Miami —con intervalo de unos pocos años en México—, y en el caso de José, en la ciudad de Nueva York.

Ya instalado en Nueva York, Kozer experimenta el choque con otra lengua (el inglés), y por ende la adaptación a otros códigos de convivencia, las mil y una labores

* Part of this chapter is reprinted with permission from “José Kozer, la poesía por el todo” by Pablo de Cuba, 2011, *Crítica*, #141, p: 67 – 76. Copyright [2011] by *Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*.

⁴⁵ En el poema “Gramática de Papá”, recogido en *Bajo este cien* (1983), se lee: “Había que ver a este emigrante [...] /padecía para siempre impedido entre las /lágrimas del Niemen, /fin de Polonia”.

⁴⁶ En el poema “Gramática de Mamá”, también de *Bajo este cien*, leemos sobre la madre: “Dice que no recuerda el nombre de los ríos que /circunscribían su /pueblo natal”.

⁴⁷ De “Gramática de Papá”.

⁴⁸ “[...] sus hijos se marchaban hilvanando castellanos, /ligerísimos sus hijos redactando una sintaxis /purísima” (“Gramática de Papá”).

⁴⁹ Del poema “Éste es el libro de los salmos que hizo danzar a mi madre”, recogido en *Bajo este cien* (1983).

para buscarse el pan, un primer matrimonio que fracasa, los hijos, un segundo matrimonio con Guadalupe (la esposa que lo acerca nuevamente al castellano), el oficio de profesor de literatura y lengua españolas en Queens College, la decisión de vivir para (en) los poemas. De 1972 a 1999 alternaría la vida neoyorkina con estancias de verano en España, para entonces establecerse en Hallandale Beach (Florida), donde radica en la actualidad⁵⁰, y donde día a día *hace* un poema:

Ahí, desde mis cuarenta años de edad, y hasta la fecha, me comenzó a ocurrir: en lugar de buscar al poema, el poema me empezó a buscar a mí, y, digamos, en vez de ser yo su amanuense, el escritor de su escritura, pasé a ser su alfarero, el oficiante de su arcilla (Einstein repite varias veces en sus breves diarios: “Ahora la inspiración ha venido a mí”). (Kozer, *De donde son los poemas*: 36)

Como bien ha descrito el ensayista Carlos A. García en su artículo “Este puente hecho a base de juntar palabras”, en el caso de Kozer “se trata de un poeta que, por hábito, enfermedad, juego y religión a un tiempo, a contrapelo de las supuestas lentitudes del oficio, vive en estado de constante creación o —como él mismo ha dicho— segregación de escritura, estallido diario en el poema”⁵¹.

Este multiculturalismo que marca la biografía de Kozer se inserta y repercute de manera determinante en su escritura poética. Este amplio espectro de ascendencia cultural: lo judío, lo centroeuropeo y lo cubano, todos con sus respectivas mixturas, y esta vasta amalgama de idiomas que se cruzan, yuxtaponen y confunden van a marcar decisivamente (tanto a niveles inconsciente como racional, emocional e intelectual) su poesía. El tupido pasado genealógico resulta para Kozer uno de los móviles de sus

⁵⁰ Para más detalles de la biografía de José Kozer, a partir del testimonio del propio poeta, consultar el libro de entrevistas de Jacobo Sefamí: *De la imaginación poética: Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1996. Print.

⁵¹ En Carlos A. García: “Este puente hecho a base de juntar palabras” (2007: 4).

poemas, su modo feliz y doloroso de inventarse una existencia, ya que para él esa genealogía es confusa, inestable, “mentirosa” como él mismo la nombra:

El pasado en mí es un vacío y ese vacío se convierte en lo que quisiera llamar una realidad mentirosa. Cierro los ojos, procuro verme y no veo absolutamente nada: cierro los ojos, procuro ver el lugar, La Habana, ver qué o quiénes me rodean: no veo. Lo que veo son palabras, veo aquello que invento en un momento presente. ¿Hay pasado? Hubo pasado, pero no sé si hay pasado, no sé si exista. Esa realidad mentirosa es compleja porque está hecha de planos superpuestos; esa realidad mentirosa contiene la realidad mentirosa de mi padre, la de los ocultamientos de mi madre, la del desconocimiento de quiénes fueron ellos, quiénes fueron mis abuelos, lo que vi y los que no vi (los que murieron en la vieja Europa). No los veo. Se trata de una realidad auditiva, se me cuentan cosas y esas cosas que se cuentan se perciben de una manera especial, a través de transformaciones intelectuales, emotivas. Hay toda una criba de la información que hace de lo real algo irreal, poético, y creo que a una edad temprana. De manera que eso que llamas pasado en mi caso confronta con un sentimiento de vacío, de irrealdad. [...] De manera que lo que me sucede es que cuando miro hacia atrás e intento apresar algo que sea fuente de trabajo, sobrevivencia, continuidad, y de solaz y alivio a mi propia existencia; eso que intento tocar inmediatamente se transforma y se vuelve irreal y ese sentimiento me confronta con una sensación de vacío y eso es aterrador. ¿Cómo lo lleno? Las figuras, los personajes, yo mismo, nos hacemos irreales. ¿Qué me queda? El lenguaje, pero el lenguaje es forma, una instancia menor, con relación a lo último. El lenguaje es demasiado pobre y en algún momento zozobro de tal manera que entre lo que no hay como figura real y ese lenguaje pobre, me quedo desesperado y eso se vuelca hacia el exterior, quizá como una especie de exorcismo a través de la poesía. (Sefamí 1996: 232 – 233)

Aquí la genealogía familiar queda para siempre incompleta, dispersa y fragmentada en el campo de batalla de la memoria. Por ello, la memoria inventa. Le obsede remedar los pedazos dispersos, y entonces construye sobre la oquedad. Esta *ausencia* o presencia de confusiones (laberinto genealógico, embrollos y palimpsestos idiomáticos) devendrán catarsis en Kozer a través de sus poemas. Esta ausencia llevará al poeta a edificar un universo que rivalice con el mundo, con el Todo. Pero esa rivalidad en su poesía irá desde el microcosmos (el hogar, la familia, la infancia, el país natal) hasta el

macrocosmos (la literatura, otras culturas y saberes, el exilio, el idioma mismo), y viceversa. Debido a este afán belicoso (desde un punto de vista artístico), derivado de esos vacíos vitales, la poesía de Kozer se sostiene en un operar barroquizante, o, como el mismo poeta y la crítica han rotulado, en una estética neobarroca. Esto es, en palabras del propio Kozer, un quehacer literario sostenido en un “lenguaje hendidura, cicatriz; lenguaje orificio, por el que salen expelidas las palabras, renovadas, fétidas, insolentes, desesperadas”⁵².

En el “Prólogo” a la primera edición (1954) de *Historia universal de la infamia*, Jorge Luis Borges, con su mordacidad característica, dijo que el “barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura” (Borges 1954: 11). La poesía de Kozer echa por tierra la sentenciosa frase de Borges, ya que su concepción barroca de la poesía no parte de un agotamiento, sino de una oquedad, de un vaciamiento. El neobarroco kozeriano es una necesidad expresiva, y no estilo impuesto. Adentrémonos en la escritura de Kozer para así examinar el por qué y el cómo del actuar barroco, y la razón por la cual sus poemas pertenecen por derecho y expresión propios al neobarroco; y así mismo qué confirmaciones y novedades (estéticas y teóricas) le aporta a dicha expresión.

III.2. El método substitutivo: la forma del poema en Kozer.

La obra poética de Kozer resulta una práctica o un método de cómo substituir *expresión artística* por *expresión de lo natural*, y de cómo substituir *memoria* (que

⁵² En “Sobre el neobarroco. Fragmento de una entrevista de Josely Vianna Baptista a José Kozer” (<http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/neobarroco.html>)

inventa, que crea) por *realidad* (que está dada, pero es inaprehensible). Expresión barroca, memoria barroca. Lo Barroco cuya concreción fenoménica se da por y desde la *substitución*. Sin embargo, toda vez que el poeta emprende tal práctica, de modo simultáneo renuncia a ella, a ese método pretendido. ¿Cómo? Sus poemas son complejos entramados de sustituciones que en su maniobrar acaban deshaciendo e invalidando la idea misma de reemplazo: cuando esta maquinaria poética emprende su funcionamiento, aquella voluntad de reemplazar *expresión artística* por *expresión de lo natural* se anula, porque ya la *instancia de lo natural* ha sido alcanzada (devorada) por lo *artístico*, de manera que las antítesis y las diferencias se deshacen, una deviene imagen de la otra, lo que tampoco significa que las cosas pierdan su identidad morfológica:

Mi Patria es la irrealidad.

Un cuervo se deshace y tiene cuatro albergues: nido,
hamadriade, sustento del espantapájaros y
espantapájaros.

Soy ese cuervo, natural.

Me llamo Cuervo, por entero, puede hacerse
todo un catálogo
con ese nombre.⁵³

*Patria es patria que es país que también es lenguaje que por demás es irrealidad. Ya lo dice uno de los libros del Upanishad: “Esto es aquello – esto no es otra cosa que aquello”⁵⁴. Esta es la razón del título de este capítulo: “la poesía por el todo”, el cual debe leerse de esta manera: la poesía que sustituye al todo, gracias al operar y substituir descritos en el párrafo anterior. Y no se trata del *Todo* como totalidad del mundo natural*

⁵³ Inicio del poema “Centro de gravedad”, de *Dípticos* (1998).

⁵⁴ Tomado de *Filosofías de la India*, de Heinrich Zimmer, p: 71.

que nos rodea, sino de una totalidad del decir poético, que rivaliza con el decir de la naturaleza. Cuando en el poema leemos “cuervo”, es “cuervo que se deshace”; o sea, no estamos ante la representación mimética del cuervo animal, ni frente a la interpretación o traducción lexical de la realidad-cuervo; por el contrario, estamos ante una autónoma *expresión* poemática de cuervo, que levanta vuelo de la palabra que lo designa y se deshace (es) en “cuatro albergues: /nido, hamadriade, sustento del espantapájaros y espantapájaros”. Mas este operar no se detiene en este primer movimiento substitutivo. En una segunda instancia aquel arresto inicial de substituir se niega a sí mismo, pasando a un estadio de lo representacional donde este se manifiesta en estado de realidad autosuficiente. Estadio que, y ya ahora la paradoja no tiene lugar, contiene a las dos expresiones antepuestas en un principio: “Soy ese cuervo, natural”.

Asimismo, para acceder a ese momento en que la *representación* destruye el puente o las ataduras miméticas entre *expresión artística* y *expresión de lo natural*, esto es, para establecer sus estatutos puramente artísticos, requiere entonces de la(s) *forma(s)* como instrumento para hacerse visible. El pensar la *forma* deviene elemento fundamental en la poética de Kozler. Forma que es formación (hechura) de la materia poemática. *Forma* que desplaza al vacío, saturándolo. *Forma* que se piensa y se crea a sí misma en tanto presencia autosuficiente, irreductible a otras instancias que no sean ella:

Se puebla la página, imágenes y palabras ven el punto de arranque quedar atrás, lo ven bifurcarse, caer a abismos, salir a flote: se agolpan los recuerdos y los matices, las formas y las deformaciones, las selváticas configuraciones de mallas y entramados dialécticos, vocales entre consonantes, sílabas pasando (cantando). (*De donde son los poemas*: 38)

Esa “práctica” o “método” substitutivo exige una *forma*, que en el caso del poeta que nos ocupa va desde la asimilación y reinención del versículo bíblico, hasta el aprovechamiento del verso libre (o blanco) norteamericano, pasando por el uso creativo de las formas poéticas de la tradición hispana. Ahora bien, debemos tener cuidado en no confundir *forma* con *formalismo*: decir versículo y verso libre trasciende los fundamentos métricos y de ritmo que en la superficie denotan ambos términos, o, en todo caso, se trata de pensar dichos fundamentos más allá de su formalidad... Pero ya en el manejo creativo de la *forma* en la poesía de Kozer nos detendremos con más detalle en páginas siguientes. Lo que debemos dejar precisado ahora es cómo para Kozer el poema, el lenguaje del poema (esa “instancia menor y demasiado pobre”) resulta a fin de cuentas el único instrumento para acceder a una instancia mayor: la poesía. El poema (hecho de lenguaje) son los lentes que se coloca el poeta sobre el tabique para tratar de mirar “lo poético”; la *representación* —desde el punto de vista estético-filosófico en que hemos adoptado este término— da cuenta de lo poético, y no de lo natural, o en todo caso da testimonio de lo natural poético.

Para llegar al campo conceptual en el que nos estamos moviendo, mucho le debemos a las ideas que desarrolla Wilhelm Worringer en su libro *Naturaleza y abstracción*. En esta obra Worringer hizo una tajante separación entre lo que él llamó “Estética del Arte” y “Estética de lo Bello natural”, donde la primera se manifiesta contra la idea platónica del Arte como mimesis del orden de lo “Bello natural”. Para Worringer, el Arte moderno se sostiene “en una estética que en lugar de arrancar del afán de proyección mimética y representacional, parte del afán de expresión autónoma, de proyección sentimental

(*Einfühlung*)” (Worringer: 16); es decir, estamos en los terrenos de un subjetivismo estético donde el artista proyecta sobre la composición sus experiencias e ideas existenciales y artísticas. El mismo Kozler, en el sexto punto de su “Decálogo poético”, ha escrito que “lo único que la Naturaleza puede enseñar son palabras” (*Índole*: 102). Igualmente, esta proyección (substitución) interviene en muchos de sus poemas, a manera de constante estructural:

Ciertos animales cuyos nombres desconozco vinieron
a comer una vez de mi mano.

Eran de bronce o tal vez una aleación en etapas que
sin yo comprenderlo terminaron en la
carne.⁵⁵

La relación de las cosas en el poema citado es el resultado de ese “paso decisivo del objetivismo estético al subjetivismo estético” (17) que para Worringer experimenta el Arte Moderno. Para Giorgio Colli, “desarrollar de modo cada vez más vasto el nexo de los objetos significará entonces lo mismo que conocer el conocimiento” (Colli: 42). En los poemas de Kozler ese “nexo de los objetos” que la *memoria* imagina, sustituyendo a los probables objetos y eventos de la *realidad* pasada, de la existencia vivida, deviene *su* forma de conocimiento; esto es, un *conocer* que sustituye *saber poético* por aquel “sentimiento de vacío, de irrealidad”. De modo que el sujeto lírico kozleriano inicia su aventura poética habitando una oquedad que debe ser colmada, que tiene que ser atiborrada, que debe expulsar al momento ausente para dar paso a las presencias formales, y es ahí donde la energía barroca (barroquizante) comienza a operar a través de una *Obra* que intenta aprehender y retar al Cosmos. Una *Obra* que, repitémoslo, casi a

⁵⁵ Inicio del poema “Ecos”, de *Carece de causa* (1988).

diario cuenta con un nuevo poema⁵⁶. De ahí que estemos ante una poesía que es resultado del “arte por el Todo”, emanación de un máximo de mundo posible. Veamos de qué modo se articula este proceder poético en Kozer, un aventajado heredero del pensamiento poético moderno.

III.3. Inversión neobarroca de la Modernidad.

En 1879 Mallarmé le escribió a Méry Laurent: “Ya sólo puedo escribir frases cortas” (Mallarmé 2004: 22), uno de los indicios que llevó al escritor francés a alcanzar ese catálogo de contracciones poéticas que es *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Mallarmé tensa hasta límites inusitados toda la tradición occidental de la lírica moderna que se inicia con Poe y Baudelaire (aunque ya como hemos demostrado en capítulo previo, dos siglos antes Góngora y Quevedo pueden sentirse responsables de esta primera modernidad literaria), y suplanta definitivamente la suma de lirras románticas por “simplemente un Libro, arquitectónico y premeditado, y no una colección de inspiraciones fortuitas, aunque sean maravillosas” (citado por López Mills 2006: 32).

⁵⁶ Acerca de su escribir poesía a diario, hay varios testimonios de Kozer, tanto en entrevistas como en su prosa reflexiva. En una entrevista concedida al poeta Mauricio Medo, Kozer cuenta en qué y cómo se da este proceso creativo en él: “Cada vez que hago un poema, la idea del enfrentamiento con la página en blanco, y de que ese enfrentamiento (lo cual parece tener un carácter bélico que me desagradaba) implica un amilanamiento, un temor, e incluso un sentimiento de horror y de atrevimiento, para mí no existe: no tengo miedo a escribir, tenerlo implicaría darle demasiada importancia a lo que no es más que una actividad del ser humano que funciona dentro de límites generales y personales, y que no es tan trascendente como se pretende. Así, al sentir a diario la convocatoria, el golpe instintivo de la forja del poema, lo cual en mi caso suele suceder temprano en la mañana, y durante el proceso de mis abluciones, y tras el frugal desayuno de todos los días en la compañía de Guadalupe, no me pregunto nada: oigo unas primeras palabras, apenas veo nada, esas palabras, medio sueltas, sin titubeo ninguno las inscribo sobre el cuaderno que tengo a mano (unos cuadernos de dibujo que usan los pintores para hacer sus bosquejos, y en los que trabajo desde hace décadas) y me pongo a escribir. Al dictado. No exagero ni pretendo: es al dictado.” (<http://transtierros.blogspot.com/2013/01/jose-kozer-el-grafomano.html>).

El autor de *Divagations* (1897) pretendió la Obra que rivalizara con el mundo, una locura genial que casi desembocó en pasmosas esterilidades cercanas a la mudez, y que gracias a su *Un coup de dés* y otras piezas inacabadas, logró librarse de la infertilidad. Como ha señalado Tedi López Mills en su libro *La noche en blanco de Mallarmé*, “el obstáculo fue menos el tema que una poética en cuya cúspide se aposentaba un elemento tan anómalo como el silencio” (28). El mismo Mallarmé, en una de sus recurrentes temporadas de desasosiego, le escribió a su amigo y confidente Henri Cazalis:

Si por lo menos hubiera escogido una obra fácil; pero justamente, yo, estéril y crepuscular, he elegido un tema monstruoso... ¡Y mi Verso me hiere a ratos y me daña como un fierro!... Pero, ¿por qué te hablo de un Sueño que quizás no se verá jamás realizado y de una obra que quizá destruiré algún día, pues habrá estado muy alejada de mis pobres capacidades? (Mallarmé 1961: 109).

El pasaje anterior nos sitúa frente a una hermosa paradoja: un demiurgo desprovisto de creación. Un demiurgo que piensa la Creación no en su ejecución, sino en su imposibilidad. Aquí en el principio no es la acción del Verbo, sino la improbabilidad de que el Verbo se concrete en la materia, en el cuerpo del poema. Valéry lo formuló de este modo: “Se podría decir que [Mallarmé] situaba el Verbo, no en el principio, sino como fin último de todas las cosas” (*Matemática tiniebla*: 330). Por su parte, en un despiadado ensayo sobre (contra) Valéry, Emil Cioran señaló que

Si Mallarmé nos fascina es porque satisface los requisitos del escritor irrealizado, irrealizado en relación con el ideal desproporcionado que se había propuesto, tan desproporcionado que a veces nos tienta la idea de llamar ingenuo o impostor a quien en realidad no fue más que un alucinado. Somos fanáticos de la obra abortada, abandonada a medio camino, imposible de acabar, minada por sus propias exigencias. Lo extraño, en el caso de Mallarmé, es que la obra no fue siquiera comenzada, puesto que del Libro, ese rival del Universo, no queda prácticamente ningún indicio revelador: parece improbable que sus bases hayan sido establecidas en las notas que Mallarmé mandó destruir; en cuanto a las que sobrevivieron, no merecen que nos detengamos en ellas.

Mallarmé: una veleidad de pensamiento, un pensamiento que jamás se concretizó, que cayó en la trampa de lo eventual, de lo irreal, un pensamiento liberado de todo acto, superior a todo objeto e incluso a todo concepto..., una expectativa de pensamiento. Y lo que él, el enemigo de lo vago, ha expresado a fin de cuentas es esa expectativa, que no es más que la vaguedad misma. Pero esa vaguedad, que es el espacio de la desmesura, implica un aspecto positivo: permite imaginar con *amplitud*. Si Mallarmé desembocó en lo único fue porque soñó con el Libro: de haber sido más *sensato*, hubiera dejado una obra mediocre. (Cioran 1992: 75)

Tenemos entonces que lo irrealizado, lo prometido, lo sintomático devenido proyecto, es para Cioran lo que nos “permite imaginar con amplitud” el deseo/sueño estético mallarmeano. De Mallarmé nos queda, sobre todo, el proyecto de una Obra alcanzada en sus fragmentos, en sus retazos. Y nos ha quedado ante todo un Indicio. Un modo distinto de entender e incluso construir la poesía que marcó los derroteros posteriores del quehacer poético occidental. La historia de la poesía subsiguiente a Mallarmé se desarrolló desde y a pesar de él. Como suele suceder, ha hecho daño (demasiadas esterilidades y páginas en blanco se han pretendido y consumado en nombre de Mallarmé), pero también provocó la escritura de grandes poetas posteriores, ya sea por asimilación o por rechazo. Así, citemos tres casos de latitudes distintas, llevó a su discípulo Paul Valéry a reducir la poesía a un cálculo⁵⁷, a Vicente Huidobro a poner en boca de su Altazor un final “Lalalí /Io ia /iiii /Ai a i a a i i i o ia” más próximo a visibles costurones vanguardistas que al deslumbramiento poético, y llevó a Gottfried Benn a escribir sus grandes piezas expresionistas y a señalar que

⁵⁷ Al respecto Cioran escribió: “La indigencia de la poesía francesa en general es casi trágica. Por todas partes ese gusto desastroso por la perfección, por la perfección vacía, a causa del cual perecerá. En el caso de Valéry las cosas se complican, pues sus teorías sobre la poesía son un crimen contra la poesía: esterilizantes, peligrosas, consagran y reivindicán la impotencia, asimilan el acto poético a un *cálculo*, a una tentativa premeditada.” (Cioran 1992: 153)

En el centro de mis pensamientos no está la poesía, ni la escritura, ni la ideología, sino el poema. No me mueven las irradiaciones del poema en lo sociológico, pedagógico, político, histórico literario. Me atengo al poema: lo produzco. No me ocupan las corrientes que parten del poema, sino las corrientes que llevan al poema; me ocupa el yo lírico. (Benn: 431)

Para nada distante de la idea anterior, José Kozer ha escrito lo siguiente:

Una vida normal no se empeña ni se desempeña haciendo poemas. Yo, por ende, soy un anormal: participo, *sensu strictu*, de una anormalidad, de una exacerbación. Algo en mí se dio vuelta y me puse a hacer, desde bastante joven, quizás con unos quince años de edad, poemas. Desde que aquello ocurrió sentí surgir, concomitante, la obsesión del poema: el afán, ya voluntario, toda una voluntad, de hacer poemas, sólo poemas y más poemas. (Kozer, *De donde son los poemas*: 13)

Los poemas de José Kozer retoman aquella hazaña o Indicio mallarmeano de textos que rivalicen con el Mundo, pero ahora se asiste a una totalidad donde no hay demiurgo — caído o no, poco importa ya el crepúsculo de los dioses— que la pretenda; hay un poeta, así de simple, que diariamente escribe el viceversa de lo estéril: la página llena. No estamos ante los espacios en blanco, sí ante la tinta cubriendo los espacios: “no me identifico para nada con el concepto de la página en blanco, por demás tan cacareado, sino con el de la página en lleno”⁵⁸. El blanco metastásico, erosionado hasta la blancura geoméricamente absoluta por Kandinsky, se sustituye por el poema o “combustión de moscas en perpetuo movimiento eslabonado, sin origen fijo, sin destino ni destinatario determinado” (Kozer, *De donde son los poemas*: 13). No hay entidades desconocidas dictando el verso, sí el hacedor que desde un control crítico y consciente hace poemas:

Entiendo en mi caso por poesía un quehacer. O sea, no tengo respuesta teórica a la pregunta, sólo una respuesta práctica, respuesta de ama de casa que se levanta, plumero en mano, pañoleta a cuadros en la cabeza, guardapolvos encima del vestido de trabajo, y empieza el día quitando polvo,

⁵⁸ En <http://transtierros.blogspot.com/2013/01/jose-kozer-el-grafomano.html>.

trapeando y baldeando, seca que te seca, tiende que te tiende, y destiende, para volver a tender: un día más, que es como decir un poema más, parte del largo quehacer de una vida “que hace eso” todos los días [...] Poesía por ende en cuanto quehacer, labor artesanal, oficio por donde se rezuma actividad de amanuense, de ama de casa, de alfarero. (“Entrevista a Kozer”, por Enrique Mallén, inédito)

Anticipándose a la idea anterior, Benn señaló: “La intelectualidad tiene una participación decisiva en la composición del poema hoy, no surge en un ánimo llorón o en un ambiente de ocaso de sol, sino que surge por conciencia, es un producto artístico que se hace” (Benn: 391). El ocaso de sol o los posibles amaneceres no provocan el poema, se meten deliberadamente como un elemento más en el entramado lírico donde confluyen todos los tiempos y espacios posibles, de ahí que sólo se habite el tiempo del poema. La inspiración resulta de la voluntad de hacer, del deseo de producir. “Sólo poesía; hacerla: y no intentar novela, teatro, ensayo: sólo el deambular zigzagueante de los poemas” (Kozer, *De donde son los poemas*: 14). La palabra primera del poema es traída por el acto meditado. El poeta sabe que lo único que posee es el lenguaje y un manojo de impresiones en constante dinamismo:

Punto real el pan. Un real intersticio. Del aire descarna una estancia tras el fragor sedoso de la saeta, punto por punto el retroceso: sólo la habitación nos incumbe. Del orden teológico nos incumbe. Y del raudal del aire una copa (cuerpo crepuscular del cristal refleja inanición): tras la modorra del almuerzo, espesor en su meandro la tarde, Guadalupe recoge la mesa, son formas, hilachas geométricas, saja la bisectriz una fruta pitagórica, y yo canto a la fruta, el medio punto de la saeta, hilo, tijera, orzuelo de la deidad.⁵⁹

⁵⁹ Del poema “Ánima” (inédito).

Emil Cioran señaló, a propósito de Paul Celan, que “resulta inmensa la diferencia entre un destino y una profesión” (Cioran 1992: 167). José Kozer deshace tales antípodas a través de su literatura. Escritura de lo cotidiano, escritura de lo infinito. O lo infinito que habita en lo cotidiano. Poemas que se hacen, destruyen y rehacen un día tras otro: poetas de la vitalidad grafómana como es el caso Kozer, tienen que morir en cada poema que escriben, o lo que sería lo mismo, hacer que el poema se destruya (muera), para así emprender al día siguiente la resurrección. Ninguna fuerza vital es lo suficientemente poderosa para soportar sin los descansos (muertes) necesarios un proyecto artístico de la magnitud del de Kozer. Hasta el Dios bíblico tuvo que descansar (morir en tanto creador) al séptimo día; también el hijo de Dios debió morir para poder soportar su destino, debió ser crucificado para entonces resurgir. Mas es posible que estos poemas se hagan, destruyan y rehagan un día tras otro, gracias al sentido irónico, lúdico, de desparpajo —característica que analizaremos más adelante—, que también los sostiene:

Desde que Kozer ha muerto el cuartico
está igualito.

El mármol es piedra pómez y la polilla
sigue su curso.

Cuba da vueltas alrededor de sí misma y
en un bosque de la
China una china se
perdió, Kozer, en el
enredijo de tu literatura.⁶⁰

Cada poema (llamémosles Kozer-poemas) del creador de *Carece de causa* va de un diario acontecer a una invariabilidad relativa a lo eterno: “del cacharro doméstico a la

⁶⁰ Poema “Epitafio (imitación latina) (adaptación cubana)”, *No buscan reflejarse* (2001).

Vía Láctea”, lo bautizó Jorge Luis Arcos⁶¹, apropiándose a su vez de una frase de la poeta cubana Fina García Marruz. Esto es, necesidad de abarcar el Cosmos; voluntad de ser *en* el Cosmos. Palimpsestos de las épocas, incluso de las por llegar. En una misma concurrencia léxica caben (confluyen) sin jerarquías la historia íntima/personal y la historia exterior/universal, ambas ficcionándose en una: la historia del poema, el acontecer de la escritura. De ahí que en el acontecimiento poético kozeriano los opuestos se anulan, dándole alcance a la temporalidad misma. El tiempo de la Historia es alcanzado y entonces devorado por la temporalidad del poema. El poeta (se) exige, como ya lo había hecho Góngora en uno de sus versos, que “no me pongáis freno”⁶².

Poéticas y estilos lineales le resultan insuficientes a un creador como Kozer, su lengua necesita ser expresada a través de un barroquismo en continuo desbocamiento controlado, una especie de “*action writing*: aplicaciones en capas de lectura escrita sobre la materia verbal extremando su porosidad, ilaciones de lo imprevisto visitado” (Reynaldo Jiménez, “Prólogo” a *Y del esparto la invariabilidad*: 6). Un barroquismo concebido como intelección con el mundo, lejano de momentos o corrientes histórico-artísticas. *Barroco*: especie de “morfología o fundamento natural”, según lo pensó Eugenio D’Ors; esto es, como hemos señalado, una constante que se manifiesta indistintamente a través de los tiempos. Ritornelo. Eterno retorno. Espirales. Repetición pero a la vez diferencia afincada en ese repetir. Un barroquismo el de Kozer en el que se presencia la desacralización y desjerarquización de los elementos en el discurso, donde

⁶¹ Arcos, Jorge Luis: “Del cacharro doméstico a la Vía Láctea”, prólogo a *No buscan reflejarse* (2001).

⁶² Del poema “La más bella niña” (1580). En *Antología* (1960): 129.

el centro poemático tiende a perderse, o son varios los centros (*mesetas* los llamaría Gilles Deleuze) desde los que se manifiesta el poema:

Escribo simulación porque a mí no me ocurre nada.

Ni los calcetines blancos ni mi enfermedad del oído,
tampoco esta primavera que aún
no arranca: tengo ganas de otro
lugar, una cerveza larga (helada)
se suben las cosas a la cabeza
(ocurren) letras derramo:
simular Zurich, Berlín, y
simular Muralla y Compostela,
existen a caballo las estatuas de
los parques.

Simulan por mí un libre albedrío, una maraña de
pensamientos intermitentes, y yo
simulo verano, sol, olor a yodo
(ya no huelen los mares)
un mirífico muelle donde
reconocer las tres cuatro formas
(redomas) del pez del loto
del viejo rescoldo que ilustra
el núcleo de una palabra.⁶³

En efecto, en un poema como el anterior resulta casi imposible tanto localizar un centro desde el cual se generan o gravitan los demás componentes, como establecer una división clara entre sujeto y los objetos que el sujeto refiere. La primera persona (“Escribo”) con la que principia el poema deviene centro falso, inestable, que no llega a afirmarse en tanto tal, porque el sujeto lírico termina siendo un nivel más en el discurso, en lo absoluto jerárquico sobre los demás: “Simulan por mí un libre albedrío /una maraña de pensamientos intermitentes”. Como ya recordamos en las páginas introductorias, Severo Sarduy acuñó la idea de “una nueva inestabilidad”, a partir de su

⁶³ De “Postulación”, en *No buscan reflejarse* (2001).

lectura creativa del sistema kepleriano del universo, independientemente de que se le puedan achacar fallas a la tesis sarduyana, su idea de lo inestable sentó una de las bases para pensar la poesía neobarroca. El poema anterior es uno de esos ejemplos. *Mesetas* (miles de ellas), *órbitas elípticas* keplerianas, *eón* barroco (D'Ors), todos ellos posibles lentes para mirar el poema, todos ellos materia teórica para analizar el poema. Gillo Dorfles resumió histórica y formalmente la idea de “descentramiento” —en concreto en el arte pictórico— con suma precisión:

[...] ya con la gran revolución barroca y después con los impresionistas más importantes (sobre todo Degas, Manet, Gauguin, Van Gogh) la desviación respecto de la centralidad llegó a ser más evidente. Empezó a abrirse paso la fascinación por lo oblicuo, lo descentrado, lo alargado, lo achatado. A la centralidad piramidal de las pinturas renacentistas (*Madonna Sixtina* de Rafael, *Inmaculada Concepción* de Piero Della Francesca) en los «tondi» (*Madonna Della Seggiola* de Rafael o *Madonna del Magnificat* de Botticelli) se va contraponiendo el descentramiento de artistas como El Greco; la compostura simétrica de un Delacroix y de otros grandes artistas decimonónicos se va viendo substituida por las imágenes sesgadas de algunas impresionistas (las bailarinas de Degas) y posteriormente de tantos expresionistas (de Munch a Hofer, de Dix a Schrimpf, etc.). Además, a la perspectiva lineal monocéntrica se contraponen perspectivas anormales, desplazamientos del centro de gravedad del cuadro y se tienen en cuenta nuevos efectos de perspectivas. (*Elogio de la inarmonía*: 86)

Otra de las problemáticas derivadas de la descentralización fue el replanteamiento de la relación antinómica sujeto-objeto, ya que se alteró la clásica perspectiva (correspondencia) entre creador y creación. De esta negación de la antinomia sujeto-objeto, Giorgio Colli sostuvo que “en efecto, la representación no tiene sustancia, es una simple relación, una conexión fluctuante entre dos términos —llamados provisionalmente sujeto y objeto— inestables, cambiantes, continuamente variables, transformándose el uno en el otro” (38). En el poema asistimos a ese proceso de

metamorfosis, metonímico, substitutivo, descentrado, donde las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo quedan colgando, sin hincarse en la tierra. Por eso el poema continúa de este modo:

¿Cuál? ¿Qué más da? Da igual. Por ejemplo, la palabra cualquiera (sometida palabra a todos los avatares): lo mismo da rojo que negro (para la portada del libro), lo mismo da tirar mil que tres mil ejemplares, la letra garamond o polvo de estrellas: pomo o búcaro, mínimas expresiones que pertenecen por igual al conglomerado de expresiones de mi infancia: mi solaz son poemas (mi verdadero simulacro). Correr estilizado de unas palabras a la deriva (la poesía): las ajusto a medida que brotan, rápido, y con un gesto de la mano derecha o izquierda, su reajuste ocupa su forma, y la forma es pez (pomo) (búcaro) o candela (salitre) de letras o ascuas que se desmoronan.⁶⁴

Asimismo, en la generación tanto a nivel estructural como temático de este poema podrían cumplirse varios de los presupuestos estéticos barrocos, de acuerdo a los criterios que el ensayista y teórico Jean Rousset propone en su libro *Circe y el pavo real. La literatura del barroco*. De manera esquemática, para Rousset son cuatro los caracteres que definen al barroco:

- 1) La *inestabilidad* de un equilibrio a punto de romperse para rehacerse de nuevo, de superficies que se hinchan o rompen, de formas evanescentes, curvas y espirales;
- 2) La *movilidad* de obras en movimiento que exigen del espectador que se ponga, a su vez, en movimiento y multiplique los punto de vista (visión múltiple)”;
- 3) La *metamorfosis* o, más concretamente: la unidad moviente de un conjunto multiforme a punto de metamorfosearse;

⁶⁴ De “Postulación”, en *No buscan reflejarse* (2001).

4) La *dominación del decorado*, es decir, la sumisión de la función al decorado, la sustitución de la estructura por una red de apariencias fugaces, por un juego de ilusiones. (Rousset: 277)

De estas cuatro características, en los poemas de Kozer generalmente se cumplen las tres primeras, y en menor medida la cuarta, la cual, aunque sí opera en la materia poética kozeriana, tiene más protagonismo en otros poetas neobarrocos como Néstor Perlongher, Roberto Echavarren y Eduardo Espina. El siguiente fragmento de poema “La recurrencia” ejemplifica (visibiliza) estos cuatro caracteres, sobre todo los tres primeros:

Ya me voy. Pareció que iba a llegar, me voy. El lugar está ataviado
pero yo no voy, sus calles de anchas aceras
sus jardines con dos macetas grandes a la
entrada (vicarias) algún sillón, humo (humo)
se incendió la vitola del veguero queda un
aroma, se fue; yo no llego (ya): tales son los
atavíos de aquel sitio. Y dos gorriones. Ésos
están siempre ahí, como una salazón. Pobres,
estarán hartos; adónde van: no vi nunca el
esqueleto de un gorrión, y eso que el barrio
aquel era un hervidero de sus jerigonzas,
será que exhaustos se vuelven (jadean, un
estertor) un broche en el vestido de alguna
muchacha asentada en su primer vestido de
gala (no puede ser) los gorriones son el cemento
de las aceras, a su muerte se vuelven desperdicio,
bendito Dios, ¿no se convertirán en amatistas,
en algún fulgor, una viva cornalina? Hágase
la muerte; nunca se vuelve, no se vuelve
(ya sé). Está el humo del veguero en su
ciclo último de voluta buscando ser aureola
del señor del veguero: así era mi barrio.⁶⁵

He aquí un poema que precisamente se constituye desde una armonía inestable, donde los elementos semánticos, rítmico-prosódicos y fónicos de los vocablos y su

⁶⁵ Del poema “La recurrencia”, en *Y del esparto la invariabilidad* (2005).

consecuente combinación hasta derivar en frases, y donde la constitución misma del verso en tanto versículo, se desplazan en un marco de resonancias que promete (simula) un quiebre. Roturas que cuando parece que se cumplen, sigue el avanzar sinuoso y entrecortado del poema: “Ya me voy. Pareció que iba a llegar, me voy. El lugar /está ataviado pero yo no voy”. Paralelo a este operar, también actúa una movilidad (sintáctica, semántica) que “multiplica” los puntos de vista desde lo que se va manifestando el verso: “dos macetas /grandes a la entrada (vicarias) /algún sillón, humo (humo) se /incendió la vitola del veguero /queda un aroma, se fue”. En cuanto a “la metamorfosis”, como ya analizamos en páginas anteriores, corresponde a ese complejo orden de “lo substitutivo”, tan propio del poema kozeriano.

Ahora bien (y no por casualidad estamos en párrafo aparte), en cuanto a la *dominación del decorado*, es necesario detenerse unas líneas para indagar cómo procede en la poesía de Kozer. El *decorar* (tanto léxica como sintáctica y conceptualmente) no es en los mejores poemas kozerianos un procedimiento que sucede de afuera hacia adentro, del exterior al interior de la materia lírica. Como ya leímos en la entrevista páginas arriba citada: “Cierro los ojos, procuro verme y no veo absolutamente nada: cierro los ojos, procuro ver el lugar, La Habana, ver qué o quiénes me rodean: no veo”. El yo lírico parte de un vaciamiento, una ceguera, y desde esa instancia (oquedad) emprende su labor artística. Aquí la travesía resulta inversa, desde un barroco proceder de tensión y distensión simultáneas: no sólo se agregan masas de lenguaje, sino que paralelamente se van deshaciendo. Un agregar desde la *res* poemática hacia sus exteriores. Una fuerza energética que parte desde el poema mismo. Estamos ante el “juego de ilusiones”

provocado desde adentro, juego de espejo donde el poeta se coloca, arma y desarma dentro de los espejos mismos:

Oíamos
aquello
de
Brahms
entre

tinieblas: la música se amplía, los corredores acristalados se estrechan. El esfuerzo por mantener regulada la respiración nos consume. Al acercarnos a las cristaleras nuestro propio vaho (oscurecido) impide ver. Oímos. Adentro, y quién podrá explicarlo, al unísono (aquello): sólo cabe imaginar alguna divinidad enfundada en todo el espacio exterior a la que aún pretendemos acceder con los sentidos: el oído es lo último que perece.⁶⁶

Espejos, espejismos, *speculum*/especulación, la realidad mirada a través de un cristal, de un velo. La poética de Kozler, igual que la de una zona de la poesía neobarroca, comparte con la de poetas contemporáneos no hispanos como John Ashbery ese imaginario conceptual que pregona la existencia del entorno óptico-visual en tanto ilusiones, figuraciones desfiguradas y/o que van desfigurándose en el proceso mismo de la creación. La realidad entendida en tanto imagen que se deforma, en tanto paisaje que especula. O, para decirlo con mayor propiedad: la imagen que antes de constituirse en tanto tal, es deformidad, abstracción. Un universo conceptual que viene de los barrocos holandeses de los siglos XVI y XVII. Un autorretrato de Rembrandt, por ejemplo, tiene su concreción figurativa en la conjugación de múltiples detalles abstractos:

⁶⁶ Del poema "Tránsito", inédito.

membranas/manchas de colores que en su interacción con claros y oscuros terminan siendo, en dependencia desde dónde se mire, una manga de camisa, o un rostro, o un ojo. En el poema de Ashbery “Self-Portrait in a Convex Mirror”, cuyo pretexto de escritura fue el cuadro de Parmigianino de igual nombre, asistimos a ese juego de ilusiones donde, al igual que en el cuadro, el poema se muestra desde la “deformidad”, desde el juego de ilusiones ópticas. Esto es, lo que el propio cuadro (o poema) quiere mostrar. No es el creador quien finalmente dispone, es el artefacto artístico quien manipula al receptor.

Mientras el poema de Ashbery dice:

As Parmigianino did it, the right hand
Bigger than the head, thrust at the viewer
And swerving easily away, as though to protect
What it advertises. A few leaded panes, old beams,
Fur, pleated muslin, a coral ring run together
In a movement supporting the face, which swims
Toward and away like the hand
Except that it is in repose.
[...]
In the circle of your intentions certain spars
Remain that perpetuate the enchantment of self with self:
Eyebeams, muslin, coral. It doesn't matter
Because these are things as they are today
Before one's shadow ever grew
Out of the field into thoughts of tomorrow.⁶⁷

Este otro poema de Kozler, creando un diálogo trans-idiomático de época con el de Ashbery —entre el Neobarroco latinoamericano y la poesía del lenguaje estadounidense hay muchísimos puntos de encuentro estético, como bien lo ha demostrado Enrique Mallén en varios de sus libros y antologías críticas—, se afirma en la misma concepción del mundo en tanto ilusión y espejismos:

⁶⁷ En Ashbery, John. *Collected Poems, 1956-1987*: 637.

En el espejo ovalado el
obituario: en el espejo cuadrado la
lápida: en el espejo trizado las briznas, las paralelas
abriendo sus filosas
cuñas (en firme) a
lo largo de la piel
recién fallecida
detrás del
estupefacto
azogue de
los

espejismos.⁶⁸

III.4. Del “yo lírico moderno” a la suspensión neobarroca del yo.

En los poemas de José Kozér también se da lo que podríamos definir como una suspensión del pensamiento racional y lineal en virtud de una experiencia poemática lúdica, dándose ese quiebre/escisión definitiva entre Poesía e Historia, incluso entre poema e Historia, que ya había postulado (a través del pensamiento del poeta alemán Gottfried Benn) el “yo lírico moderno”. El poema se encierra en sí mismo, no busca traspasar su natural marco poemático, ya que devendría interpretación desligada de su manifestarse en sí; por el contrario, el decir no poético (sea histórico, económico, sociológico...) va a la búsqueda (otra opción no le queda, ya que no se vasta a sí mismo) de referentes históricos-contextuales. Como lúcidamente expuso Benn:

Este yo lírico moderno vio arruinarse todo: la teología, la biología, la filosofía, el materialismo y el idealismo, se agarró sólo a una cosa: a su trabajo en el poema. Se cerró contra todo pensamiento que estuviera unido con fe, progreso, humanismo, se limitó a palabras que unía en el poema. Este yo es totalmente a-histórico, no siente ninguna misión histórica, ni por medio siglo ni por uno entero. (431)

⁶⁸ “Tumba”, inédito.

Un “yo lírico moderno” que no debe confundirse con exaltación del sujeto, ya que si el poema se encierra en sí mismo, provoca la emigración del afuera hacia el reino de su enmarcado, por lo que “no siente ninguna misión histórica”. Entonces cualquier relación del “yo lírico moderno” con el exterior de sí mismo (los objetos y eventos del “afuera real”) se anula, no tiene lugar. Así, lo uno se transforma, substituye, transmigra hacia lo otro, como lo confirma el final del ya citado poema “La recurrencia”:

Algún día quebraré el cristal, veré de cristal una rampa intacta,
ya no deslizaré más palabras, por la falla
del cristal habré pasado (¿transmigrado?)
a lo translúcido a tocar árbol pez llama o
cabrilleo, me llevaré a la boca un puñado
de trizas (escamas) un ras de materias y unos
fogosos animalillos para matar el hambre.
Estaré exento, exento y a bien con los objetos,
entre comensales: un lento andar al hacer saltar
la fruta de la palma de la mano a una altura
suficiente, cogerla al bies en la boca (pulpa
unísona la boca) aureola concomitante de una
flor anterior a esa forma extrema de redondez
(pulpa) que es la fruta.

Al torrente de la conciencia y al azar del inconsciente surrealistas de las vanguardias, el “yo lírico moderno” opuso el poema que piensa, que es consciente de su pensar, y no el poema que es pensado en las profundidades de la mente y el sueño del sujeto. En el caso de Kozler (y de la poesía neobarroca en general) ese “yo lírico moderno” se conjuga con un quehacer/operar barroco, hasta alcanzar una *suspensión* de ese yo lírico, de ahí que podamos hablar de una “suspensión neobarroca del yo”. Un *yo* que para nada remite a una exaltación del sujeto, sino un *yo* que se corresponde (se funde) con el *tú* del poema. En el “Prólogo” a *Caribe Transplatino* (recogido también en *Medusario* a manera de prólogo teórico), Néstor Perlongher precisó que

Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al sujetar, 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. (*Medusario*: 20)

Examinemos la cita previa. El “yo” que es *en* el poema, el “yo” que *es* hacia o desde el poema mismo. Un “yo” que es barroco en sus propios fundamentos, de ahí que Perlongher hable de “aniquilación del yo”, porque este resulta uno más de los componentes que actúan en la generación de formas y estructuras barrocas que conllevan a (o vienen de) la obra artística. Por otro lado, cuando Benn, como ya leímos, sostiene que “Este yo lírico moderno vio arruinarse todo”, lo que creemos que pretendió señalar es esto: si ya este “yo” perdió toda fe en lo que no representa el poema y lo lírico mismos, entonces también rompió cualquier vínculo con el sujeto que escribe. Se produce un alejamiento entre el sujeto-autor y ese yo que es *en* el poema. Así tenemos que entre lo que Benn y Perlongher exponen hay muchísimos puntos de encuentro, sobre todo ese ideal que se encuentra en la bases y fundamentos mismos del quehacer artístico en la Modernidad. La obra de Kozler pertenece a esa genealogía. Así lo testimonia este otro poema:

Puedo descansar. Ahora puedo descansar. No se me ve.
Tampoco me apresto. No me veo hace
tiempo, hace mucho tiempo que no me
veo más allá de la irresoluta (irreversible)
instancia de los poemas: verde latigazo,
musgo recubierto de hueste adormecida de
insectos. La hueste de las palabras,
su fatigar; el latigazo, fuga y desaparición:
tachado. Una auténtica dádiva verse tachado.
Puedo apoyar la cabeza en la almohada,

cerrar los ojos, la boca entreabierto,
adormideras, unas chiribitas ocre antimonio,
dos puntos de almagre las pupilas, un manchón
de albayalde la retina, descanso. Es más, reposo.
Y ahora la tinta va a excavar por mí raya al sesgo
tras raya transversal hasta alcanzar el luto de
la tinta.⁶⁹

En otro nivel, por lo general esta “suspensión neobarroca del yo” (en Kozer) se ramifica formal y retóricamente desde un sostén metonímico, rompiendo con el reinado de la metáfora barroca gongorina y con la imagen que Lezama Lima llevó hasta engranajes insospechados. Mientras la masa de lenguaje lezamiana —quizá con la excepción de algunos de sus últimos poemas recogidos en *Fragmentos a su imán* (1977) — se sostiene en la *imagen* (“Es el secreto poner dos dedos en la bola de cristal. Sortijas que se derriten porque los odores /clavan juncos para apuntalar la monarquía”⁷⁰), los tentáculos barrocos en los poemas de Kozer se desplazan por acción metonímica, muy propia del artefacto neobarroco. Veámoslo en otro poema:

Se cubre los hombros con el manto hebreo de los hebreos.

El manto azul y blanco de los hebreos cubre sus hombros
hebreos (caídos) primera vez en
cuarenta años.

Los flecos cuelgan a ambos lados de su hebrea postura, se ha
reclinado sobre el brazo izquierdo del
butacón: debajo, nada; arriba, nadie;
detrás, la lámpara de pie.⁷¹

Desde un punto de vista histórico e ideológico, la metáfora barroca refiere a un sistema de relaciones cuya voluntad substitutiva no pasa a una siguiente estadia de

⁶⁹ De “Ánima”, inédito.

⁷⁰ Versos del poema “Fiesta callada”, de Lezama Lima.

⁷¹ Del poema “Asimetría y desaliño: homenaje a Marianne Moore”, inédito.

negación de sí, porque en su centro (no en vano fue arte de Contrarreforma) hay un afán restitutivo, reaccionario, esto es, una operatoria destructiva del pujante nuevo orden protestante con el objetivo de mantener la regla católica. Hay en el Barroco histórico un deseo inquisitorio que no puede renunciar de ninguna manera a la *representación* clásica-cristiana. Por su parte, la metonimia neobarroca responde a ese imaginario del “poema sin fe”, por lo que toda voluntad restitutiva no tiene lugar desde un a priori, razón por la cual termina auto-negándose. Severo Sarduy señaló que el

logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios —el verbo de potencia infinita— jesuita, y su metáfora terrestre, el rey. Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. (*Obras Completas*: 1252)

Siguiendo la idea anterior, podemos argumentar que los poemas kozerianos se constituyen retórica y estructuralmente por metonimias que actúan por y hacia el poema mismo. Es decir, un actuar poético que acontece en el reino mismo del poema, donde la representación se desentiende de su clásico sostén mimético para entonces instaurarse en estado autónomo de realidad, y no en estado de “la Realidad”.

En otro sentido, las metonimias en Kozer son medios donde la emoción y el intelecto se conjugan. “Cada andarivel convive por gracia metonímica” (Jiménez: 7). Historias, escenas y sensaciones se van imbricando en la textura lírica, en un exceso textual regido por sus propios órdenes. Si bien el intelecto provee de contención electiva al poeta moderno, la emoción (que no sentimentalismo) resulta también parte indisoluble del yo lírico. El poeta tiene en cuenta el lenguaje, pero no convierte al lenguaje en su Dios. Tiene en cuenta el distanciamiento, pero no como antípoda de la emoción. Cyril

Connolly ya había advertido que “el artista moderno es víctima de la dualidad de su propia naturaleza, resultado de una herencia de inteligencia crítica y sensibilidad expansiva” (547). José Kozer: un artista barroco moderno, es decir: un neobarroco.

A este predominio de lo metonímico en el neobarroco, el propio José Kozer ha privilegiado (que no antepuesto) otra figura retórica afín a su poética: el *anacoluto*. ¿En qué sentido? Leámoslo *in extenso* en palabras del poeta:

El *Anacoluto* reemplaza como estrategia retórica a la *Metonimia*. Hasta hace poco la poesía se centraba en la metonimia, buena parte de la poesía latinoamericana del siglo XX participa de esta condición, se centra en dicho recurso estilístico [...] La más actual poesía latinoamericana, en particular la que hace del discurso una densidad, una proliferación, privilegia el *Anacoluto* [...] Los poetas del momento se ven obligados a recurrir al *Anacoluto*, que con su continuo deslizarse, y su función base de desplazamiento, abarca más y mejor la compleja realidad histórica que vivimos. Este abarcar desplazando signa la poesía más arriesgada y experimental de la lengua castellana, aquella que tiende a alejarse de lo episódico y conversacional. La poética del *Anacoluto* tiende a lo abrupto, a la brusquedad de expresión dentro de lo proliferante: una captación de la rapidez de todo lo actual, actualidad que se vuelve en poco tiempo obsoleto, lo inmediato postergándose [...] El Centro desaparece, la transparencia de expresión se difumina y da paso a una cierta oscuridad cercana al misterio original y a la posible hecatombe histórica a la que parecemos abocados. La poesía más actual, la que suele denominarse neobarroca, del lenguaje, o de la dificultad, se constituye en jungla lingüística, maraña urbana, suciedad y alteración brutal, violenta: de ahí la violentación de la sintaxis [...] En esta práctica poética los caminos se entreveran y se entrecruzan, desplazan acabando por asir irrealidad, acaban por hacer del centro una serie de centros, donde ningún centro es privilegiado, donde todos los centros conviven asimétricamente, de modo que la asimetría es el nuevo orden, la nueva armonía. Prima la descentralización, y éste es el territorio del *Anacoluto*.⁷²

Descentralización, desterritorialización, o dicho en otros términos: proliferación de centros, multiplicación de territorios. El *anacoluto*, esta figura retórica que debe entenderse en este contexto más allá de su capacidad y valor discursivos, se constituye

⁷² “Una nota sobre cierta poesía latinoamericana actual”, en la revista electrónica www.inactual.com.

según Kozler en esa herramienta que se utiliza más que las demás. El *anacoluto*: ruptura de construcción, supresión de los estamentos lógicos de la sintaxis, de las pausas y los tiempos de la sintaxis, de la gramática en su sentido más abarcador. En los poemas de Kozler el *anacoluto* se apodera de la enunciación de manera tal que erosiona la sintaxis, creando intersticios y líneas de fuga que vuelven el camino hacia el poema un recorrido de espesores. La ruta hacia el poema resulta abrupta, llena de brusquedad expresiva, de complejidad neobarroca:

Entre esquilas, roncós timbres, banales elucidaciones, entre
anfitriones, mesas de mantel de hule,
platos corrientes de pensionado:
madre equis, padre i griega.

Verme trascendido por todos los significados: no sólo
que no estoy sino que nadie aparece.
La ventana que dé a un albañal, el albañal
a unas canteras, las florestas de cal⁷³ [...]

El uso del *anacoluto* también es otro de los recursos tropo-formales que emparenta a la poesía de Kozler con la tradición moderna anglo-norteamericana que ha puesto especial énfasis en el tratamiento del lenguaje poético. Eduardo Espina, en un ensayo sobre la cesura en la poética kozeriana, escribió sobre las constantes formales de la tradición moderna norteamericana presentes en el autor de *La garza sin sombras*:

La poesía norteamericana inauguró el uso de la respiración en base a la espacialización del texto. Kozler retoma la síntesis modernista de Ezra Pound, William Carlos Williams y Charles Olson, continuadores de Walt Whitman en el uso del verso libre, estableciendo un espacio constante, cuyas repeticiones aseguran la aparición y el control de la voz interior. El corte del verso otorga al melos del poema su peculiaridad rítmica; la experiencia de sus efectos. Por lo tanto, la experiencia del poema kozeriano exige una doble lectura que evalúe la extensión y la profundidad de los componentes

⁷³ De "Desanudar", inédito.

diferenciadores; una lectura en voz alta y otra silenciosa, guiada por el ojo. Ambas pasan a habitar el claustro variable del lenguaje, hecho de duración, resonancia y desmantelamiento de la regularidad prosódica. (*La voracidad grafómana*: 299 – 300)

En este mismo orden de ideas, y a propósito de la poesía de T. S. Eliot, Ezra Pound destacó en las estructuras del poema moderno lo que él llamó “*non sequitur*”, un recurso retórico-estilístico que guarda muchos puntos de contacto con el *anacoluto*. El *non sequitur* tiene por un lado ascendencia hebraica, y por otro, como ha señalado Philip Kuberski en su estudio sobre la poesía de Pound, “is the very logic of the ideogrammic method” (20). Igualmente, en los *Maximus poems* de Charles Olson una de las constantes formales es el anacoluto o *non sequitur*, así como en su famoso ensayo programático “Projective verse” (1950) la idea de “una poética basada en el sonido y en la percepción más que en la sintaxis y en la lógica” se relaciona con aquella figura retórica. También en la narrativa de James Joyce, sobre todo en el monólogo interior de *Ulysses*, se recurre a este recurso. En resumidas cuentas, he aquí que lo hebraico (sanguíneo en Kozer), lo oriental (a donde Kozer llega buscando maneras otras de estar en la realidad), y la tradición literaria anglo-norteamericana (en la que el exiliado Kozer se sumerge por necesidad y vocación), confluyen todos en las bases mismas de autor de *Bajo este cien*. El *anacoluto* las resume (contiene) a todos. He aquí donde justo forma, pensamiento y experiencia de vida confluyen en virtud de lo artístico.

En otro nivel formal, los poemas de Kozer, más que sostenerse en versos, acuden al versículo como medio compositivo. Herencia hebrea, herencia moderna. Podría decirse de muchos poemas largos de Kozer que son casi haikús cuyos versos se bifurcan, proliferan, se ensanchan, crecen hasta alcanzar la forma versicular. Hay unas pocas

nociones que la prosodia y ritmo que las soportan es lo que se concreta en la diseminación, en el derramamiento del verso. No son estrofas las que conforman el poema kozeriano, sino largos versículos que llenan la página, o mejor: la desbordan, la niegan en tanto tal. En esto también Kozer pertenece al árbol genealógico de la poesía moderna y anglo-norteamericana, desde Mallarmé hasta el citado Charles Olson, pasando por Walt Whitman y Louis Zukofsky, entre otros⁷⁴.

⁷⁴ Para una mayor comprensión de esta idea, conviene citar *in extenso* este fragmento de una entrevista que Jorge Montesino le hizo a Kozer en Brasil:

Jorge Montesino: Tengo entendido que Ud. ha desarrollado una teoría alrededor del verso único, o sea el texto que no puede imprimirse en una página como verso sino que termina adoptando la forma de la narrativa o prosa. ¿Cuánto de cierto hay en esto? ¿Qué quiere decir cuando habla del verso único? ¿Hasta dónde ha llegado en el desarrollo de esta teoría poética? Además: ¿el hecho de que el verso único termine concretándose en una interminable prosa poética genera una poesía sin género literario? ¿Qué vínculos con autores u obras lo han incentivado en la búsqueda que lo trajo a ese puerto? ¿Considera que esta poética resulta un escape de las formas tradicionales con las cuales el lector asocia de inmediato la poesía? Y finalmente: ¿qué repercusiones críticas ha tenido esa postura poética emparentada con el Uno y con la concepción judía de Dios?

José Kozer: Mentiría si le dijera [...] que he desarrollado una teoría del poema en cuanto verso único, no poseo una tesis sobre ese verso poema interminable al que se refiere su pregunta, ese largo poema que se desea ininterrumpible, inacabable, y que se corta, por sí solo, más allá de todo deseo, porque no es posible escribir interminablemente, ya que dada nuestra naturaleza, también hay que comer, dormir, ganarse el pan, dejar la pluma. Sé que en mí opera un deseo pueril, el mismo que afana al recién nacido a permanecer adherido al pecho de la madre todo el tiempo, más allá del hambre saciada, y ese deseo es el de poder escribir sin cesar, sin pausas; pero sin que ello implique demencia, sino por el contrario, salud y naturalidad. Digamos que anhelo una continua segregación de escritura, y en mi caso, desde el punto de vista del deseo, segregación de escritura poética, segregación en el mismo sentido con que la araña segrega su filamento o la oruga su capullo. Así, un ovillamiento; así una construcción natural, protectora. Whitman, al final de su vida, “se entretenía” anotando palabras sueltas en sus cuadernos personales, hacía listas de palabras, compras del diario, cualquier pretexto le era bueno para no dejar de escribir, para sentir el fluir de la tinta sobre el pergamino, fluir inconscientemente identificado con la incesante, insaciable ondulación del mar: ese mar amniótico, asociado al Origen [...] No tengo una teoría de ciertos largos poemas míos de un solo verso que explique la naturaleza de ese proceso, de esa “peculiar” estructuración. Debo decir que hago diversos tipos de poesía, que en esa maraña y “selva selvaggia” que parece ser mi poesía (su interior es una coordinación del inconsciente, una jungla con senderos claros, silva en el sentido de bosque, y por ende, como en todo bosque, con sus claros: “aspra e forte”, como dice Dante, o sea, densa y difícil es mi poesía) coexisten formas, estructuras variadas: ninguna es clásica o tradicional pues no practico el soneto, el serventesio, la silva, ni soy dado a hacer alejandrinos o canturrear octosílabos. Pero sí hago poemas de conformación variada: a veces puros hai-kai ajenos al silabismo y métrica japoneses; a veces poemas goteo (como los llama Reynaldo Jiménez) que son como pilares o lluvia de ideogramas descendiendo gota a gota, palabra a palabra, en cascada o rollo chinesco que se abre y desemboca [...] He hecho poemas que parecen cajas o cajones, baúles o arcones; y poemas compuestos de seis, siete versos largos que, por razones de respiración, no pueden ser un verso único. Verso único al que ahora quiero volver para añadir que ese tipo de versificación la percibo como poesía y no como prosa, o a lo sumo,

Otro poema paradigmático donde se manifiesta la operatoria neobarroca en la cual se sustenta el *hacer* artístico de Kozer, es “Indicios, del inscrito”, recogido en el libro *Carece de causa* (1988, 2da edición: 2004), un poema que contiene y expone (muestra justamente los *indicios* de) ese operar. Detengamos a fondo en este poema, para así continuar en nuestro empeño de analizar el basamento formal y estructural de la poesía koceriana.

Dijimos *operatoria* y no *esencia*. Como Gilles Deleuze aseveró en *El pliegue*: “El barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo” (37). En esta sentencia deleuziana subyace la certeza (ya señalada en la introducción de la presente tesis) de que una obra de arte puede clasificarse/etiquetarse de barroca (o de cualquier otra tendencia, sea romántica, o clásica...) no porque su finalidad sea constituirse en expresión barroca; lo barroco resulta apenas el componente mecánico, la instancia formal, u operatoria estructural, a través de la cual se compone la obra artística. Operatoria que en el caso que nos ocupa, en su maniobrar, en sus movimientos y desplazamientos léxico-sintácticos, en sus cruzamientos de los “órdenes” gramaticales y culturales, va instaurando (acaso ya está *situado*: actuando) el *estilo* o realidad poética congénita a la poética Kozer:

Está la yema del dedo corazón de su mano derecha en la extensión del
versículo que dice Isaías (5:24) todavía
está húmeda la yema del dedo índice
(húmeda y grana) se derramó (ése)
(ése era Elías, en lo alto) en el recto
apresuramiento de la yema de aquel

como una prosa poética donde prima el estro poético y no el prosaico (y claro que puedo estar equivocado: y claro que he oído decir que “en Kozer peligra la poesía pues se acerca demasiado a la prosa”): estos largos poemas, para mí, nada tienen que ver con la prosa.” [Entrevista inédita, cortesía de José Kozer]

dedo que recorre en toda su extensión un
versículo (se detuvo) derramaron, la copa:
David, con el arpa ante la silla (Dios,
mucho mayor) el orín (traba) las cuerdas
del arpa (al menor toque) se desmoronará:
ése, fue un rey insaciable; y éstas ya son
sus generaciones venideras como aquél
que se sentara a la cabecera de la mesa
(rapado) (miope) se mece se inclina ah
se emociona (y se ladea) es servicial
es recto está embriagado de que haya
cundido tanta desolación contra Jerusalén
reyes inacabables cabalgaron hasta la frontera
del limo, se desmoronaron.⁷⁵

Se ha señalado que los poemas de Kozer se articulan desde tres centros de imaginarios culturales, o, como apuntó Carlos A. García, “desde tres núcleos básicos de referencia cultural: el componente cultural judío, el componente cultural cubano y el componente cultural oriental, enfocado en el budismo Zen” (5). Sin lugar a dudas en la escritura kozeriana estos centros de imaginarios culturales están presentes, mas se trata de una presencia que jamás es nítida, ya que dichos centros se entrelazan, confunden, enrocan, borran sus fronteras, se invaden unos a otros. “Indicios, del inscrito” afirma y niega la idea de Carlos A. García, ya que justamente deviene ejemplo de invasión o guerra de culturas en el territorio de un poema.

La afirma en la medida en que en el entramado léxico-cultural del poema los componentes judío y cubano —que no el Zen en este caso, que sí modula una zona posterior bien definida (aunque con vasos comunicantes en tanto lenguaje o estilo reconocibles, como es el caso del poema “Encuentro en Cho-Fu-Sa”) de los poemas de

⁷⁵ Hemos usado para las citas de este poema la 2da. edición de *Carece de causa* (Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2004: 50 – 55).

Kozer— resultan evidentes. La niega en el instante en que dicha operatoria barroca actúa sobre el lenguaje para entonces construir la materia poemática. Si hay operatoria, hay descentramiento, diseminación. Núcleos que pierden su estabilidad, su centralidad, gracias al empuje barroco. El pliegue (o desplegar) del barroco, una vez que se instala en la dinámica léxica que lógicamente sostiene todo poema, ya empieza a desplazar las presencias (reales o imaginadas, ambas se constituyen en “lo real”) culturales hacia una zona de veladura, tachadura. Es el pliegue el que cuenta, el que visibiliza al poema a través del *estilo* alcanzado.

Pero, ¿a qué nos referimos específicamente cuando decimos “estilo”? Este sin lugar a dudas es un término que se presta a confusiones, ya que suele ser usado desde disímiles puntos de vista teórico y conceptual. Asociémonos a dos definiciones para así pensar con más propiedad este término tan problemático a veces. Una primera idea o definición de Gilles Deleuze, y la segunda de Roland Barthes. Para Deleuze:

El estilo propiamente dicho, es violentar la lengua sintácticamente. Cuando la lengua “tartamudea” hay estilo. Estilo es escribir en una lengua extranjera que sin embargo cristaliza en la lengua madre. El estilo es esencialmente musical, destella significados que por su naturaleza reciente ni siquiera se comprenden.⁷⁶

Y para Roland Barthes:

En lo que se escribe hay dos textos. El texto I es reactivo, movido por indignaciones, temores, réplicas interiores, pequeñas paranoias, defensas, escenas. El texto II es activo, movido por el placer. Pero al irse escribiendo, corrigiendo, al irse plegando a la ficción del Estilo, el texto I se hace activo; entonces pierde su piel reactiva, que sólo subsiste por placas (en pequeños paréntesis). (*Roland Barthes por Roland Barthes*: 21)

⁷⁶ Esta definición de “estilo” la dio Gilles Deleuze en un programa televisivo francés producido por Pierre-André Boutang en 1989, y emitido en el año 1996. El programa se tituló *Abecedario Deleuze*, el cual puede ser visto en Youtube. Una versión transcrita de esta serie de entrevista puede leerse en el libro *Diálogos* (Valencia: Pre-Textos, 2004).

Detengamos a pensar por separado estas dos ideas, ya que resultan viscerales para ver en qué medida un estilo es dador de valores estéticos y artísticos. O para decirlo en otro términos, si el estilo se corresponde sólo con los niveles formales y estructurales, quedándose sólo en ellos, o si revela una dimensión otra más allá de lo formal y de lo estructural.

Según la noción de Deleuze, un creador logra un estilo nuevo cuando se desvía de sus grandes predecesores sólo desde el conocimiento de ellos. He ahí lo que se podría llamar la salud de las influencias, en vez de la trillada “angustia de las influencias” de Harold Bloom. “La buena literatura es eso, una salud” (Deleuze 2004: 69). El buen creador revitaliza desde el quiebre la tradición, le insufla otros aires, le regala formas — idiomas— diferentes de expresión y representación. Desarmar lo armado en la conformación de un orden inédito. Desterritorializar los territorios manidos del discurso. Desordenar el orden hasta lograr un equilibrio otro. Eso: saber (re)acomodar las palabras, pensar la frase desconcertante, ya que todo escritor que aspire a un mínimo al menos de posteridad tiene que alcanzar la fluidez que desacomode, la cadencia acertada en el discurrir léxico, que toda palabra produzca sorpresa en la que la precede y continúa. Es decir, que el escribir y el pensar sean un solo acto conjugado, un ser total/único y a la vez múltiple. Que el estilo, en fin, sea los lentes con los que miramos al poema y, momento más desconcertante aún, sea los lentes con los que el poema nos mira. Ya lo dijo Gerard Manley Hopkins: “Si miras a un objeto con la suficiente intensidad, te devolverá la mirada” (citado por Mallén: 30).

Por otro lado, es sin duda un acto posible leer “Indicios, del inscrito” bajo el prisma de la noción barthesiana citada líneas arriba, ya que entre lo que Barthes señala y el poema de Kozer subyace aquella operatoria barroca de cruzamientos, desplazamientos, de tensión/distensión ya enunciada en este ensayo. Si volvemos al poema, a cualquiera de sus fragmentos, podremos ver/escuchar esas confluencias entre “Indicios, del inscrito” y “Activo/Reactivo” de Barthes:

El dedo de mi abuelo Isaac o Ismael o rey ahora sin
nombre o de nombre Katz o de nombre
Lev o corazón de Judá (señala) la
palabra donde se detuvo la recta
maraña de las palabras, rey
extranjero: el dedo, sobre la
boca del hormiguero.

5:24, el fuego: óseo.⁷⁷

La ascendencia judía personificada en la figura del abuelo, que se muestra en/desde esa traza genealógica (étnica) iniciada con Jacob, luego seguida por Isaac e Ismael, pero que en el avanzar del poema confluye con el imaginario insular (cubano), delata justamente ese cruzamiento de lo *Activo* y lo *Reactivo*. Lo genealógico corresponde a lo Activo, por lo que el componente Reactivo induce/accede el *estilo* mismo. Lo vivencial del poeta que sufre el aprisionamiento del sujeto lírico que lo va (re)escribiendo, corrigiendo, para que luego en la conjugación de ambos se manifieste placenteramente el estilo, en este caso neobarroco:

Y mucho más allá, entre circunferencias: en la frontera ulterior,
la sala.

En la sala, una planta cubana de interior: la arca se reprodujo.

⁷⁷ Ídem.

El alféizar de la ventana es de piedra inmortal.

Los batientes de la ventana son de boj inmortal que ni galernas
ni ciclón de hormigas ni descomposición
ninguna, alteran.⁷⁸

Tenemos que las paranoias, temores, escenas que generan la ascendencia sanguínea (la judía, luego la cubana), es decir, el peso de la tradición familiar, vendrían a conformar dentro del estilo-Kozer ese texto “reactivo”. Pero toda vez que el operar creativo o texto “activo”, fascinado, imaginativo de Kozer actúa mediante el lenguaje, aquella reacción primera se va “plegando a la ficción del Estilo” (no olvidar el *pliega*, lo que se *pliega*), hasta volverse activa. Una memoria reactiva que, como bien señala Barthes, “sólo subsiste por placas (en pequeños paréntesis)”. De ahí esa proliferación de paréntesis, de presencias proliferantes de anacolutos. Para Derek Walcott “el paréntesis se convierte en el tema del poema moderno” (182). Veámoslo en el poema:

Su muerte sus cabalgaduras su galope ritual de palabras
(extranjeras): compuestas; de semillas
de cardamomo (semillas) de cártamo
para la unción nupcial de su manto
su baldaquino su bonete ritual (ungido)
por la gota (nupcial) de vino que guarda
bajo la lengua: muerto.⁷⁹

Entonces la memoria, el recuerdo, ese halo de melancolía (de aquella anatomizada por Robert Burton) que recorre los poemas de Kozer, heredados de sus ancestros, de la tradición tanto familiar como literaria, resulta reinventados, vueltos a imaginar en el

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ Ídem.

espacio del poema. En una entrevista, el mismo Kozer habló de “El amor a la invención; la invención [que] se vuelve más real que la realidad” (Sefamí 1996: 235).

Kozer no nombra las cosas en el poema, sino que las reformula, las rehace, las re-*sitúa*. (“Nombrar es matar. El lenguaje no se concibió para comunicarnos con el otro, sino para someter el mundo”⁸⁰, ha dicho el crítico Rafael Narbona a propósito del ideario de Maurice Blanchot.) De esa manera dialoga Kozer críticamente con la (su) tradición judía, que está basada en el nombre primigenio, en el verbo que es al inicio de todo, que lo nombra todo. Por ello, en “Indicios, del inscrito” todas las palabras confluyen en la enunciación final del *caballo*, tanto la que designa (palabra) a la silla que es cuero y también pergamino, como las que van constituyendo/componiendo las escenas y frases del poema. *Caballo* que no es, creemos, animal primigenio en su nombramiento, sino que resulta galope/galopar (golpe de metonimia, velocidad de anacoluto); o sea, movimientos sintácticos que desde el iniciar del poema van erosionando la frase o el verso:

Y ahora es que recorre los versículos inalcanzables del libro
cada palabra que toca la yema
de uno de sus dedos de la mano
derecha, se abre: en la frontera
(se abre). Pasada la raya de guerras
(raya) de la embriaguez (toca)
la yema del dedo sobre dulcemente
sobre casi imperceptiblemente en el
libro, palabras: una es silla una es
cuero una pergamino (todas) caballo. ⁸¹

⁸⁰ En http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=9&t=articulos.

⁸¹ Ídem.

“Caballo” que fue y es “silla”, es “cuero”, es “pergamino”, que simultáneamente devienen y son galope y galopar, porque son acontecimientos, y no esencias. El *esto* y el *aquello* que se enrocan, que se vuelven Uno, que pretende aprehender el Todo. He aquí, pues, la muestra de esos indicios delatores de un operar barroco, de un estilo llamado Kozer.

III.5. La poesía por el Todo.

El poeta, como ha señalado George Steiner, deviene “un etimólogo, [que] con frecuencia violento y arbitrario intenta abrir a la fuerza la concha erosionada o congelada del habla para arrastrarla a la luz del día y liberar las dinámicas y cristalizaciones primarias de percepción que puedan haber en las raíces” (Steiner 2001: 42). Justamente el afán incesante de búsqueda lingüística en los poemas de Kozer (sobre todo su uso de frases y términos propios de hablas populares, en especial la cubana, y de otras variantes geográficas del español), resulta una arista más de su intención aprehensiva del Mundo. No es la frase o vocablo gratuito, es el poema que exige tales giros e incrustaciones en su infinito afán de abarcar. Hay una fórmula poética implícita en Kozer: agotar el diccionario del Uno a la Zeta, de la A hasta el infinito. “Su ambición es una: todo el vocabulario”, dice un verso del poema “Noción de José Kozer”⁸². Da la sensación, incluso, que el poeta pretende que sea el diccionario quien quiera agotarlo a él.

El ensayista Jorge Luis Arcos ha apuntado, en el prólogo a *No buscan reflejarse* (2001), que hay en la poesía kozeriana un “afán, en el fondo, trascendente, suerte de

⁸² De *Bajo este cien* (1983).

verbo encarnado, proyección adánica de nombrar las cosas, y más: de dar testimonio” (12). Un hermoso error, no hay tal “afán adánico” de nombrar las cosas en la poesía de Kozer, sí una voluntad aprehensiva de lo ya creado. Hay en estos poemas un manejo voraz de la creación, de la lengua, para entonces fracturar la tradición, asimilándola. Estamos ante una ofensiva declarada contra el lenguaje (realidad, mundo) ya existente. No es el deseo fundador, sino el deseo de darle cabida en el poema al verbo que ya era desde un principio, y al que se le insufla nuevas vibraciones. Es decir: cabida desde la desacralización barroca. Toda fundación es optimista, pretende un origen/comienzo y su consecuentes líneas de impulso; la poesía de Kozer no lleva puesto ese antifaz, carece de causa lineal en virtud de pliegues que se dilatan y tensan en el tiempo del poema. Los referentes en apariencia ajenos al colisionar de frases en el cuerpo poemático, terminan insertándose en ese chisporrotear prosódico y tonal hasta el punto en que aquellos “originales” campos de referencia apenas puedan ya dar razón de sí mismos. Transmutación de sentidos. Metamorfosis de significantes. Así, cuando Kozer mete a sus antepasados y a la tradición en el poema, traslada los nexos históricos y contextuales hacia los nexos intrínsecos del poema.

Tampoco la poesía kozeriana pretende una comedia humana que testimonie ordinarias e históricas realidades, sino que tales realidades devienen un nivel más dentro del discurso poético, un fragmento más dentro del todo pretendido. No se asiste a la fundación de mundo, sí a su reinvención. El mito nos cuenta que el Ave Fénix se debe a sus cenizas, no a la nada. Y esto Kozer lo sabe:

Soy ave fénix, producto de una mala traducción: en verdad
soy recopilación de las majadas

algún enjambre y tal vez hato de
cualquier cosa: abeja en la majada,
la cuarta pata del gato (gata, cae de
pie en tres patas: a ver) en un hato:
atajo, a unos primeros años
inactuales en arco hacia un
escombros de vejez.⁸³

Como en toda poética auténticamente moderna, los textos de Kozer no se reducen al quiero decir ni al voy a nombrar, sino al esto es. Una poética que deviene en sí misma un ES, un todo autosuficiente. Se aboca, a manera de implosión, hacia sí misma. Estructura ósea que va cediendo lugar a lo que el centauro. El poeta habita un universo ya creado, entonces lo que le asiste, metonímicamente, es desplazar las significaciones de los elementos que conforman al Mundo, a la manera de un *l'art pour tous*, como exigió el ya citado Benn. Ahí gravita el auténtico centro kozeriano: en la voluntad de un todo en el poema, de ahí que ese centro sólo sea visible en la multiplicidad de resonancias y vibraciones que cruzan el poema. Mientras Pound “perdió” su centro “fighting against the World”, Kozer sostiene su centro en la voluntad de atrapar lo infinito abarcable. Dosis de desasosiego paradójicamente sobreabundante (suerte de zozobra dadora de plenitud) se dan en la poesía kozeriana a través de la certeza de que no existe fe ni bienes estéticos posibles fuera del poema. Kozer resulta la especie de poeta que contradice sarcasmos y sopores vitales. Totalidad de vida en y por el poema. Tampoco el idioma de Kozer pretende un antes de Babel; lo que procura es abarcar los fragmentos idiomáticos posteriores a la Torre, y entonces asirlos con sus versículos tentaculares:

Mi idioma natural y materno es el enrevesado, le sigue

⁸³ Primer versículo del poema “Autorretrato”, de *Y del esparto la invariabilidad*: 133.

el castellano muy de cerca, luego un
ciempiés (el inglés) y luego, ya
veremos: mientras, urdo (que no
Urdu) y aspiro a un idioma tercero
para impresionar al clero, a ver si
puedo de una vez por todas acabar
con esta errancia.⁸⁴

El lenguaje del Kozer-poema (algunos críticos han hablado de un *alfabeto-Kozer*, un *efecto-Kozer* y de una *sintaxis-Kozer*⁸⁵) resulta un tejido intensa y caóticamente organizado en el que se echan por tierras (ya que se aceptan para entonces superarlos) conceptos como tradición y ruptura, influencia e intertextualidad. Las anteriores son estructuras resultantes de un trabajo sistemático, de una comprensión profunda de los períodos sintagmáticos sobre los que se edifica el poema. “Versos kozerianos arrojados al infinito” (Jiménez: 8), que quieren abarcar la extensión del mundo en un tirón, en un impulso a su vez constituido por ramificaciones de sí mismo. Un fluir de impresiones que provocan el vértigo de una totalidad desbordada. Todos los poemas que ha escrito Kozer pueden leerse como un gran Poema que cuenta hasta ahora con más de nueve mil partes donde la extensión (intensión sería sustantivo más exacto) para nada responde a alardes gratuitos, sí a una voluntad de poder del hacedor:

Resumo: no he hecho, no hago libros: rezumo poemas. Los segrego. Vienen a mí, los acepto, los transcribo. Es algo a lo que estoy acostumbrado. Esa costumbre es mi ocupación, mi cargo y mi descarga. No la niego. Ahí está, y es algo que agradezco, en verdad no sé a qué ni a quién: pero agradezco la necesidad, la actividad, de hacer poemas. No soy poeta, no soy autor, no soy escritor: soy persona que durante años ha hecho y hace poemas: decirlo de otra manera sería falsear, falsificar todavía más esta extrañeza. (Kozer, *De donde son los poemas*: 27)

⁸⁴ Inicio del poema “Babel”, en *Al traste*.

⁸⁵ Orestes Hurtado acuñó el término “alfabeto-Kozer” en el prólogo a *Dípticos* (1998); por su parte Adolfo Castañón en el texto de contraportada del mismo libro da la idea de un “efecto-Kozer”; y Reynaldo Jiménez en la nota de contraportada de *El carrillón de los muertos* (1987), habla de una “sintaxis-Kozer”.

Asimismo, estos poemas se manifiestan en/desde un inquietante proceso poético: la derivación de significantes y prosodia en materia visible. Pero no la idea del significante desde el punto de vista lingüístico, es decir: en relación con un significado, sino el significante asimilado como recurso autosuficiente, desprovisto de interpretaciones posteriores que no correspondan a un proceder meramente poético. Poetas como Kozer hacen simplemente eso: poemas, pero desde un quehacer que surge de una voluntad de desintegrar los paradigmas sintácticos. Eduardo Espina ha señalado que

La poesía de Kozer difiere y emerge como una organización rítmica dadora de la imagen del Texto. Superficie y consistencia. Las historias de los poemas, participantes de las demandas de expresividad, tienen un registro subliminal y analógico. El registro verbal no cuenta como sílaba ni como historia; remite a lo que va borrando. Su especificidad alude a un pulso temporal que unifica historias descentradas, registros recurrentes del silencio. Ese pulso (patrón del sentido y del sentimiento), asediado y formateado, deja de caracterizar al poema como verso libre. La comprobada sistematicidad de los poemas destaca una convicción, un empeñamiento y un verso que ha perdido su libertad para ser más propio. (*La voracidad grafómana*: 291)

Tenemos, pues, que en los poemas de Kozer el poeta destruye conocidos engranajes de la sintaxis en la búsqueda de un orden melódico distinto, acaso inédito, lo que a su vez se traduce en proliferación infinita de sentidos donde toda significación poco importa, ya que el escuchar y el mirar por sí mismos alcanzan sobrecogedoras dimensiones estéticas. En esta escritura las palabras construyen —y aquí radicaría su única razón de ser— la visibilidad del significante.

De manera intencional utilizamos la idea de *sentido* a diferencia de la de *significado*, ya que la primera se sostiene en una noción menos reduccionista e independiente de los valores extraliterarios que generalmente sobrecarga y reduce todo significado que se

pretenda esgrimir en una obra de arte. Un poema significa en la medida en que es/deviene materia autónoma, autosuficiente. Intentar encontrarle significaciones al decir poético kozeriano más allá de los valores poéticos que lo sostienen es caer quizás en una especie de *cul de sac* que ocultaría el feliz desacomodo que la escritura provoca. Sus textos se sostienen en el decir y escuchar melódicos, en significantes que todo lo visibilizan o vuelven real a través de bloques prosódicos.

Pero, ¿cómo se transmuta en visible lo prosódico? De toda línea melódica o verso se desprenden expansiones de objetos y situaciones que gracias a un empuje/impulso barroco engendran nuevamente otras situaciones y otros objetos. El cuerpo poético es esponjoso, compuesto de incontables esporas (travestidas en paréntesis o en figuras poéticas) desde las que emanan esos flujos prosódicos dadores de un discurso en constante fuga (semejante a Bach). Como diría Lezama Lima en uno de sus versos, el poema escapa en el momento en que ya había alcanzado su definición mejor. Leamos a modo de ejemplo el siguiente fragmento del poema “Autorretrato”:

Tres o cuatro nociones, un poco de café, la común inmortalidad
de los demás, ni más ni menos hambre, un
plato de lombarda, una presea de pollo,
vino di tavola, por cada copa de vino dos
vasos de agua, en épocas de abundancia
mudar a diario la ropa de diario, en épocas
de carestía vestir (mendrugo a mendrugo)
(y mendrugo de mendrugos) la ropa del
bufón: nacer como el que más de una
madre.⁸⁶

En la cita anterior se percibe cómo cada frase no se detiene/muere en su última sílaba (energía versicular), por el contrario engendra otra frase de un sentido diferente gracias a

⁸⁶ Inédito.

un aluvión léxico en constante desplegar que parece no tener freno. Incluso en no pocas ocasiones los períodos sintácticos sufren convulsiones o metástasis en la mitad de su fluir debido a impredecibles golpes de paréntesis (golpes de anacolutos en constante agujerear del discurso) que contienen en su interior otros significantes que a manera de afluentes se suman y adhieren al discurrir de las palabras:

Estamos todos a la mesa, fiesta campestre, estamos todos en un cuadro (Giorgione) (Watteau) (Manet) (Seurat) todos estamos atónitos en un libro (aún sin titular): invoco coros celestes en tronos de madrepora (sólo Dios en su silla de abstracción) preciso siete nombres (de algún modo con un solo apellido basta) el título, por favor, el título (mucho se me dificultan los títulos desde hace años): recorrimos a pie unos cuantos kilómetros, algunas sandalias se desbarataron, a quien se le desprendieron las suelas de las alpargatas se ha puesto a silbar con voz velada un canto llano, a coro le pedimos entone una pastorela, la voz engola (Rossini) (don Giovanni) (Cavalleria Rusticana) que se vaya (a coro) que se vaya (carcajadas) el rabo entre las patas, el Abucheadado: la mesa, de barro.⁸⁷

Fíjense cómo cada segmento que está entre paréntesis induce en la cadencia discursiva del poema líneas de fuga que parecen ir en direcciones diferentes al aparente sentido central que rige el texto. No obstante la aparente dispersión que tal proceso origina, el poema jamás pierde su principio integrador, a semejanza de cómo ocurre con la técnica contrapuntística en una sinfonía barroca. Así los poemas se estructuran desde dos niveles de manifestación de significantes: el motivo en apariencia principal del texto, y esos otros motivos en fuga que perturban e impiden una codificación —que no es otra

⁸⁷ De “Ánima”, inédito.

cosa que una simple reducción al significado, al esto quiere decir— del mismo. De ahí el constante troquelado de sentidos, o lo que sería lo mismo: un proceso donde se violenta al lenguaje para lograr nuevas unidades sintácticas que ya no son lingüísticas, sino que pertenecen a una realidad poética. “Me adentro en el bosque me adentro en los diccionarios”, se lee en el inicio del poema “Iluminación”.

En sus *Diarios íntimos* Ludwig Wittgenstein le dice a un amigo a propósito del acuse de recibo de unos poemas de George Tralk: “Querido señor Von Ficker: le doy las gracias por las poesías de Tralk. No las comprendo, pero su tono me hace feliz. Es el tono propio de los hombres verdaderamente geniales” (173). Otro de los rasgos significativos de los poemas de Kozler es precisamente la prosodia en la que se sostienen. Entre los soportes fundamentales de la poesía moderna está el ritmo, ese discurrir tonal que avanza “a lo largo de una línea melódica” (la frase es de Louis Zukofsky). El tono del poema es el idioma en que se expresa el poeta, casi su razón de ser. La cadencia rítmica es el regulador de la poesía kozeriana, la cual, por demás, alcanza su máxima connotación en su lectura en voz alta (allí todo indicio de dificultad receptiva se deshace), ya sea para un público o a solas. El poema no sólo entra a través del ojo, también mediante los compases propios al oído. Además de un decir, es un escuchar. Un ritmo que se desvía de prosodias tradicionales, que va pautando sus propios principios tonales. Los paréntesis, los signos de puntuación, las disposiciones tipográficas, cada una surge a disposición del tono, cada una dadoras de ritmo. No es propiamente la sintaxis, sino el tono lo que contiene al poema, el elemento que le otorga el equilibrio/armonía, el

regulador de un caos organizado, un barroquismo alado por una tonalidad que engrana lo difícil necesario:

Se abalanza la garza a lo extenso un abeto (abeto) (abeto) (abeto)
un terebinto (siega, de la cebada) un bosque
de laureles la doble acequia verdinegra a lo
extenso (Diablo mundo Diablo mundo, yo te
amo) (desalmado): otra vuelta de la rueda
(Rueda) piedad la piedra indestructible del
molino (otra vuelta) las aspas del pan
(campos sembrados de trigo) en flor el
tabaco (sazón, la vid) vuela a lo extenso la
garza (alba) garzas de agua a la blancura de
los campos sembrados de mijo (alforfón, la
luz) doce laureles (tres) Reyes (doce)
Apóstoles, a un soto: tonel de agua, el vino.
A la salud los regatos a la salud las
alfaguaras (blancura rígida de la garza) ah,
lo inmutable: su hambre (maña de Dios) de
somnia (blanca) sin desvíos (desvaríos)
hambre, sin deterioro (vid) (olivo): una
abundancia. Las almazaras (alcuzas) al pie
del camino (una mesa) una cuba (cáliz) a
ras, las marismas. Un campo de amapolas.
Deus et hilaritas. Dios (hilaridad) un encinar
tupido (habrá bellotas hasta el Día del
Juicio) un pueblo rosado en la cima de la
pelada montaña (volved, volved que está la
mar en calma): a Jerusalén. Tres Patriarcas
se inclinan a rozar con la frente aquel campo
de amapolas (de arena la amapola) bendice
garza a Abrahán a Isaac a Jacob (Sara,
bendícenos a todos) rumbo a lo extenso: un
abeto un terebinto un bosque de laureles,
sendero único. Y en lo extenso se sacia al
fondo a garza (harina) (ceniza) del
Espantapájaros.⁸⁸

Como dijo Néstor Perlongher en *Caribe trasplatino*, “Kozer practica una suerte de suspensión narrativa que bastante parece deberle a los climas proustianos” (6). En

⁸⁸ “Ánima”, en *Y del esparto la invariabilidad*: 172 – 173.

efecto, toda la poética kozeriana podría leerse, además, como una inmensa novela cuyo argumento y personajes resultan entidades prosódicas, de manera tal que lo narrativo se suspende, quedándose ellos entonces atrapados (deslizándose) en el tono de una poética que provoca espacios donde se deshacen los géneros. De eso se trata esta escritura: contar una historia personal de la humanidad desde miles de poemas en un melódico desbordar continuo.

Y precisamente en una escena del primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, Marcel, el narrador y protagonista, entabla una conversación sobre poesía con un amigo de infancia (Blojk) a propósito de Bergson, el cual le dice que “los buenos versos eran tanto mejores cuanto menos significaran” (209). Creo que Proust, a través de su personaje, resume una de las esencias de la poesía moderna: un gran poema va más allá/se deslinda de significaciones contextuales e históricas, de recurridas interpretaciones. Un poema moderno es una contra-interpretación de sus posibles significados, es un sistema volcado hacia sí mismo, con sus propias leyes. La poesía de José Kozer es continuadora de tal tradición, la del poema cuya única fe es la de aprehender e insertarse en el mundo a través del logos poético. Una poesía por el todo; una proliferación de significantes exteriorizándose en lo visible.

CAPÍTULO IV

POLÍTICA NEOBARROSA EN LA POESÍA DE NÉSTOR PERLONGHER

IV.1. Introducción y objetivos.

La obra de Néstor Perlongher (Buenos Aires, 1949 – Sao Paulo, 1992) es quizás una de las más estudiadas dentro de la estética neobarroca. Las razones son varias. En primer lugar, la calidad “indiscutible” de su poesía, que significó —junto a la de Osvaldo Lamborghini— un punto de ruptura en la poesía argentina⁸⁹. En segundo lugar, su condición *gay*, marginal, de activista a favor de los derechos de los homosexuales, su papel como uno de los principales teóricos del neobarroco, y su temprana muerte a causa de las oleadas de SIDA de los ochenta y principio de los noventa del pasado siglo. Todo ello ha propiciado que su obra sea estudiada desde múltiples aristas, ya sea desde la crítica histórico-literaria, o desde los estudios culturales (sean desde una perspectiva *queer*, de género o raza), o desde perspectivas socio-políticas e incluso psicoanalíticas. Cada año el archivo de estudios perlongherianos suele incrementarse considerablemente. Un estudio de la poesía neobarroca latinoamericana no puede ignorar, por rigor, la poesía de Perlongher, de ahí que en este capítulo se analizarán algunos ángulos de su obra y poética.

⁸⁹ Si bien en los últimos años la obra poética de Néstor Perlongher ha tenido una considerable repercusión en la poesía latinoamericana, esto no sucedió realmente hasta la década de los noventa del pasado Siglo XX. De hecho, los que luego fueron considerados poetas neobarrocos en el cono sur —a partir de las antologías y/o muestras *Caribe Transplatino* (1991), *Transplatinos* (1991) y sobre todo *Medusario* (1996)— apenas pudieron dar a conocer sus libros más allá de las fronteras de su país de origen o residencia hasta después de 1985. Esto se debe a lo siguiente: con las dictaduras militares que dominaron el mapa sudamericano desde los setenta hasta mediados e incluso finales de los ochenta, la censura y la casi inexistente libre circulación de las obras de estos autores impidió una mayor difusión. No fue hasta la restauración de la democracia que se rompieron esas barreras político-culturales. Es por ello que hablamos sólo de “punto de ruptura” en la tradición poética argentina, y no más allá, como sí sucedió después.

En lo fundamental nos detendremos en dos aspectos: 1) el tratamiento de la historia y la política en su poesía, y 2) los elementos eróticos y propiamente neobarrocos —o *neobarrosos*— que la sostienen. Con ese fin nos centraremos sólo en sus dos primeros poemarios: *Austria-Hungría* (1980) y *Alambres* (1987), ya que en ambos la presencia sobre todo del primer aspecto resulta determinante. Así, en un primer apartado del capítulo, analizaremos aquello que llamaremos “la tachadura política”; y en un segundo, nos centraremos en lo que el propio Perlongher definió como “una ‘serie histórica’ y otra ‘serie deseante’ que se interconectan” (*Papeles insumisos*: 351), esto es, en una inmersión en su cuaderno *Alambres*.

El resto de la producción poética perlongheriana, que cuenta con *Hule* (Buenos Aires, Último Reino, 1989), *Parque Lezama* (Buenos Aires, Sudamericana, 1990), *Aguas aéreas* (Buenos Aires, Último Reino, 1990) y *El chorreo de las iluminaciones* (Caracas, Pequeña Venecia, 1992) quedaría para otro estudio. En estos cuatro poemarios el tratamiento de lo histórico desaparece casi en su totalidad, o en todo caso, la suspensión de la historia resulta tan extrema que provoca su desaparición casi total. Esa sería entonces la principal razón por la que estos últimos libros quedan fuera de los objetivos de este capítulo.

IV.2. La tachadura política en *Austria-Hungría*.

Hay dos modos operables de lo barroco: 1) la tachadura, tensión e implosión barrocas; y 2) los agregados, el desbordamiento y la explosión barrocos. Operatorias que en algunos artistas u obras suelen alternarse, convivir. En otros, opera siempre una

especie de incapacidad saludable de salirse de su elegido encierro de tensiones o distensiones. Auxiliémonos de dos citas para apuntalar esta idea. Charles Juliet, en su *Encuentros con Samuel Beckett*, apuntó:

[Beckett] me habla de Joyce, de Proust, de que ambos pretendían crear una totalidad y transmitirla en su infinita riqueza. No hay más que examinar, observar, sus manuscritos o las pruebas que han corregido. Nunca acaban de añadir y de volver a añadir. Él [Beckett] actúa de otra manera, hacia la nada, comprimiendo sus textos cada vez más. (62)

En sentido contrario, en su ensayo “Monólogo fatal”, a propósito de *Ecce homo* de Friedrich Nietzsche, Roberto Calasso señaló que

Donde Nietzsche prefirió la burla mordaz, la confrontación violenta, la exacerbación de un pensamiento que se expresaba en tono muy distinto en la correspondencia privada, Heidegger eligió, por el contrario, una maniobra envolvente, con su capacidad de absorber cualquier discurso ajeno en el propio lenguaje, sustituyendo la acometida del espadachín por el movimiento del pulpo. (19)

Quien tacha, aquel que borra, recurre al palimpsesto. Es el escritor que sobre una imagen o sonido restablece desde el blanco de la página, o desde líneas que la cubren, que simulan cubrirla, el peso aprehendido de la tradición. Se trata, entonces, de un destruir, de un restablecer desde ese ocultamiento que se alcanza (logra) la visibilidad de lo escuchable. Pablo Picasso dijo que el arte era una suma de destrucciones, en plenas destrucciones de la Guerra. Paul Klee habló, en unos diarios mejor escritos que los de muchos escritores, de la música cimbrada en los brochazos sobre la tela, de las imágenes que del sonido se desprenden. También la técnica del *collage*, característica de las vanguardias, más que una operación hacia exteriores, de agregados y yuxtaposiciones hacia fuera, como suele pensarse, fue en realidad un hacer artístico hacia adentro, ya que puso en crisis la espacialidad y la temporalidad de lo artístico, dinamitando así el

concepto mismo de lo espacial y lo temporal en el arte y la literatura. Frente a un collage, surge la siguiente pregunta: ¿Es lo que no vemos lo que creemos ver? Lengua adentro. *Res* adentro. Ese instante en el que tu ojo te mira, donde tu oído te oye. Tachar deriva en un hacer hacia interiores, hacia los fondos de la *res* artística.

Quien compone a base de agregados, de proliferaciones, no tacha precisamente. Sino que alarga y suspende los referentes. No hay veladuras, sí ese “movimiento del pulpo” que todo lo envuelve, que todo lo extiende. Lengua exterior. *Res* externa. El operar en agregados no ahorra, sí derrocha abarcando el afuera desde una voluntad aprehensiva del todo. Marcel Proust le daba a Celeste, una vez que iba “acabando” los capítulos de *En busca del tiempo perdido*, cientos de notas, de correcciones, de injertos, que la fiel sirvienta pegaba en los márgenes de los manuscritos, a modo de agregados *ad infinitum*. Esta anécdota proustiana simboliza el deseo de devorar la *res* pública, de envolverla, de hacerla expatriarse hacia el espacio de lo artístico. No se trata del artefacto artístico representando la realidad histórica, política o social, sino de ese movimiento tentacular que gracias al maniobrar de lo barroco pretende transformar toda materia en realidad artística.

Como ya hemos apuntado, el Neobarroco fue (es) una manera de entender poéticamente el mundo por un grupo de escritores latinoamericanos —principalmente poetas—, con una compleja escritura sostenida en una sintaxis proliferante en espesores prosódicos, de sentidos, de significantes que ponen en crisis el orden conocido de los niveles formales y de contenidos en el poema. Si bien estos poetas le deben no pocos aspectos estilísticos de sus operatorias lírico-lingüísticas al Barroco del Siglo de Oro

español, fundamentalmente a Góngora, otras energías y corrientes artísticas y teórico-filosóficas alimentan la cosmovisión neobarroca. Tanto el pensamiento poético moderno francés, como el Modernismo hispanoamericano, como las vanguardias europeas y latinoamericanas, como todo el imaginario teórico-filosófico que dominó la segunda mitad del Siglo XX, sobre todo el Posestructuralismo francés, confluyen en la poesía neobarroca. De ahí que ver una mimética relación entre Barroco y Neobarroco resulta una visión empobrecida y parcial del fenómeno, lo que no quiere decir que sin lugar a dudas ciertos sostenes intrínsecos al operar barroco son naturalmente compartidos en ambos momentos histórico-artísticos.

Los poemas que componen el primer cuaderno de Néstor Perlongher, *Austria-Hungría* (Buenos Aires, Ediciones Tierra Baldía, 1980), se sitúan en ese intermedio entre distensión y tensión, entre la tachadura y el agregado barrocos a los que nos referimos hace algunos párrafos. Sobre esta idea, uno de los primeros estudiosos de la obra de Perlongher, Nicolás Rosa, escribió: “Qué viene a decir este poeta en su poesía: la disolución de la sustancia y de la materia de sus propios versos: una verdadera distopía enrarecida de su contar poético” (35). Esto es, Rosa señala ese espacio intermedio donde el poema perlongheriano se define: aquel de obliteración donde la materia poética es en tanto disolución, tachadura de aquello que refiere. Al respecto, Javier Gasparri ha apuntado lo siguiente:

Disolver: ese verbo y su nominalización (disolución) persigue a Néstor Perlongher, a su escritura. Y no porque lo mencione demasiado: está sin ser nombrado excesivamente —paradoja de una escritura que construye una voz que en su barroquismo nada quiere dejar de decir, o mejor, quiere abarrotar todo el decir—. Está, entonces, como gesto y como poética: como línea que se lanza a lo largo de una masa textual, diciéndola (implícitamente) y

efectuándola (performativamente).⁹⁰

Sin lugar a dudas, la escritura de Perlongher resulta una “masa textual” barroquizante —en tanto se sostuvo en móviles del accionar barroco, como ya iremos analizando— que presenta suficientes características como para ubicarla dentro de la estética neobarroca. De hecho, Perlongher se erigió en uno de los principales teóricos de esta “nueva poesía”, de ahí que su término “neobarroso”⁹¹ sea intercambiable en cierto sentido con el de “neobarroco”. El *neobarroso* es una teoría fragmentada, ripiosa, inacabada, de una desprolijidad intencional y controlada. La estudiada filiación de Perlongher con el Neobarroco debemos situarla en ese espacio intermedio, intercalado, de un neobarroco sostenido en movimientos compositivos y connotativos de tensión y distensión. Megumi Andrade, sobre la fragmentariedad en la poética de Perlongher, concretamente en *Austria-Hungría*, dijo:

Los nódulos de emergencia del yo lírico en la textualidad de los poemas [de *Austria-Hungría*] se caracterizan por ser contruidos sobre la base de retazos y dicciones, nunca identificaciones. El sujeto poético transita entre una

⁹⁰ Javier Gasparri: http://www.celarg.org/int/arch_public/gasparri_javier.pdf.

⁹¹ Sobre los alcances semánticos y conceptuales del término *neobarroso*, absoluta invención perlongheriana, la crítica ha escrito numerosas y esclarecedoras páginas. Caben destacar ensayos de Roberto Echavarren, Tamara Kamenszain, Susana Cella, Javier Adúriz, entre otros. Sin embargo, las palabras definitorias del propio Perlongher en el prólogo a *Caribe trasplatino*, explican por sí solas las connotaciones del término. El neobarroso vendría ser la variante rioplatense del neobarroco latinoamericano, que para Perlongher logra su impulso definitivo en Cuba, con las obras de Lezama Lima y Severo Sarduy, aunque con antecedentes desde el modernismo (Darío y Lugones) y las vanguardias (Girondo). Dijo Perlongher sobre el *neobarroso*: “Hablamos de *neobarroco* y *neobarroso*. ¿Por qué *neobarroso*? Estas torsiones de jade en el jadeo 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 ilusión de profundidad la melancolía de las grandes distancias del desarraigo (...) 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.” (*Medusario*: 25, 30)

individualidad inestable y colectividades poco precisas; la plebe, grupos circenses, una murga, un conjunto de mujeres.⁹²

José Kozzer, en su ensayo “El neobarroco: una convergencia en la poesía latinoamericana”, coloca la poesía de Perlongher en “un segundo modelo de lo neobarroco, aquel que he llamado Medio Pesado o Medio Ligerero” (7). Independientemente de que se esté de acuerdo o no con esta clasificación de Kozzer, lo importante para destacar de su idea es cómo el mismo concepto de *neobarroso* delata, por un lado, ese espacio intermedio, arenoso, lodazal, lo que está entre lo caudaloso y profundo del río y el afuera; y por otro, en su acepción en tanto “barrio, barroco de trinchera”, que señala esa zona fronteriza, fija —pero sinuosa— que se ubica entre la profundidad de los suburbios argentinos (donde nace el tango) y la metrópolis. Esta “lógica neobarrosa” ha sido explicada por Tamara Kamenszain:

Operación neobarroca donde la voz y la letra se amigan en el cruce menos previsto. O *neobarrosa*, como la bautizo Néstor Perlongher ensuciándola de barrio, ese hábitat mítico de la infancia que el tango define como “hondo bajofondo donde el barro se subleva”. Barrio, barro, piso movedizo para un baile cuya estricta arquitectura de pliegues y repliegues lo vuelve inasible, inexplicable, casi hermético. (110)

Ahora bien, en ese trance migratorio que va del barrio al poema, de la política “natural” de la polis o barrio a una política del quehacer artístico, entran las *Soledades* iluminadoras de Góngora, la voz payadora y el “tajo” de Lamborghini, la *fijeza* llena de pliegues de Lezama Lima, el “tatuaje” de Severo Sarduy. En su apuesta poética, Perlongher realiza un desplazamiento de las voces del barrio a las voces del poema, de la lengua vulgar al “culto”, de las resonancias líricas a las resonancias eróticas y

⁹² Megumi Andrade: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewFile/8366/8158>.

deseantes, de lo kitsch a lo sublime, del placer al gozo. Un poema como “El polvo” es fundamental para entender esto:

En esta encantadora soledad
—oh claro, estabas sola!—
en esta enhiesta, insoportable inercia
es ella, es él, siempre de a uno, lo que esplende
ella, su vaporosa mansedumbre o vestido
él, su manera de tajar los sábados, la mucilaginosa telilla de los sábados
la pared de los patios rayada por los haces de una luz encendida a deshora
ceniciento el terror, ya maculado, untuoso en esas buscas a través de los
charcos
los chancros repetidos, esos rastreos del pavor por las mesetas del hechizo
rápidamente roto
esos destrozos recurrentes de un espejo en la cabeza de otro espejo
o esos diálogos:
“Ya no seré la última marica de tu vida”, dice él
que dice ella, o dice ella, o él
que hubiera dicho ella, o si él le hubiera dicho:
“Seré tu último chongo” —y ese sábado
espeso como masacre de tulipanes, lácteo
como la leche de él sobre la boca de ella, o de los senos
de ella sobre los vellos de su ano, o un dedo en la garganta
su concha multicolor hecha pedazos en donde vuelcan los carreros residuos
de una penetración: la de los penes truncos, puntos, juncos,
la de los penes juntos
en su hondura – oh perdido acabar
albur derrame el de ella, el de él, el de ellaél o élella
con sus trepidaciones nauseabundas y su increíble gusto por la asquerosidad
su cropofagia

Ella depositaba junto al pubis cofres de oro amarillo, joyas de los piratas
fruto de sus deposiciones y repuestos
y él era su manera de uncirse los zafiros y calzarse los aros en su verga
aquella corva y justa, espamentosa, cuya prestancia enrula las praderas de
piel,
el infinito poro
oh erupciones de un huracán canalizado, como rayos miméticos
o eructos de una empolvada saciedad
Su maquillaje
eran los bultos que en los días de feria exhiben los gitanos
halándolos desde las carpas de las tribus;
su sombra de los párpados

eran esas ojeras tormentosas de las noches de fiesta tropicales
y cuando, tras sus fornicaciones simultáneas,
sus rítmicos jaleos y sus exhalaciones de almidón y sus pedos,
sus dulcísimos pedos
desleída la aurora en la polvera, nada
ni nadie pasa⁹³

Si el Barroco clásico del Siglo de Oro se sostuvo en una fuerte impronta dramática-teatral, el Neobarroco se sostiene en algunos de sus poetas, caso Perlongher, en una impronta derivada del *performance*, más común e inherente a la estética postmoderna, al arte pop. Si más allá de su complejidad sintáctica y tropológica, en las *Soledades* es posible establecer un argumento, en el poema neobarroco por lo general ello resulta improbable. La fragmentación gramatical y temática, la confluencia de estilos y de hablas, la profusión de sentidos, la constante puesta en crisis de los límites genérico-literarios, provocan dicha improbabilidad. Sobre este poema, María Gabriela Mizraje apuntó que

“El polvo” (...) excede las connotaciones de ruina, suciedad, cosmético, muerte o sexo, droga inclusive, también algo de la propia poética de Perlongher allí se condensa; (...) desde allí puede ser leída la metáfora de un procedimiento de escritura. (*Lúmpenes peregrinaciones*: 138)

Y Megumi Andrade ha señalado por su parte que

En el poema “El polvo”, por ejemplo, esta insistencia provoca una desestabilización de todo lo referido. Se certifican, además, cacofonías, anasemias, palifrasias, neologismos, en fin, figuras propias de una lengua deformada que engendra forzosamente una estructura sintáctica que desafía el canon (...) Todos estos elementos se constituyen como el modo de negar la sintaxis autoritaria, arrastrando consigo su centro: el yo lírico estable. En Perlongher se expresaría una impersonalidad extremada que por un lado establece distancia con respecto a otros sujetos y a otros cuerpos, pero que luego, o al mismo tiempo, exaspera el contacto hasta el desbordamiento.⁹⁴

⁹³ “El polvo”, en *Poemas completos*: 31 – 32.

⁹⁴ Megumi Andrade: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewFile/8366/8158>.

He aquí una sustancia poética que convierte a aquel barrio primigenio en caja de resonancias que apuestan por la “inmortalidad” (ya veremos de qué manera), que convierten a la provincia en universo, al pueblo o suburbio en Imperio poético, a la historia nacional en continental, y esta a su vez en universal. Una materia poemática donde el sujeto erótico abre un “tajo” en el cuerpo del sujeto lírico, y simultáneamente el primero desde su padecimiento (dolor) se deja penetrar por el segundo para entonces absorberlo. No olvidar lo que dijo Georges Bataille: “El erotismo no puede enunciarse sin, al hacerlo, tomar en consideración al sujeto mismo” (44). El tajo erótico que viene a erosionar la geografía lírica, termina subvirtiendo el mapa de la tradición literaria a la que pertenece Néstor Perlongher. Al respecto, también Mizraje ha escrito que

Un imperio es aquello que se sostiene entre dos guerras. Perlongher, poeta barroco en plena dictadura argentina, cambia de lugar y retuerce el tiempo hasta hundirse astillado en *Austria-Hungría* y empezar a destilar sus iluminaciones más personales y certeras [...] *Austria-Hungría* es un imperio donde todo se mezcla: el peronismo, la epopeya griega, Europa, Uruguay, la Argentina de su momento. (*Lúmpenes peregrinaciones*: 139)

Debajo de este imperio austro-húngaro de Perlongher, hay a modo de palimpsestos multiplicidad de capas yuxtapuestas y fragmentadas que culminan y principian en aquel “hondo bajofondo donde el barro se subleva” del famoso tango. De ahí que el barrio no sólo refiera el vecindario natal, sino que localiza los nacimientos o escapadas, todo nacer es un escapar del vientre materno: “deseoso es aquel que huye de su madre”⁹⁵, de un sujeto poemático que paralelamente a (y por causa de) esos múltiples nacimientos deviene identidades varias, mezcladas, descentradas. Es decir, estamos frente a una

⁹⁵ Verso del poema “Llamado del deseoso” de José Lezama Lima.

identidad siempre aplazada. Como afirmó Roberto Echavarren, en un libro como

Austria-Hungría

no hay identidad, sí un precario cerco de alambres que son países que son campos cercados: un guiñapo desgarrado, el que huye. [...] Transplatino: no en el sentido del que queda del lado de allá, sino *transiberiano, trasatlántico, que atraviesa: Austria-Hungría* certifica un recorrido transnacional. (7)

Asimismo, estos poemas se manifiestan en uno de sus niveles desde ese *borderline* entre el barroquismo implosivo y el explosivo, entre la tensión electiva y la tensión sentimental, entre una tensión/distensión dramática y una tensión/distensión lírica, entre lo kitsch y la aspiración marginal de lo sublime, entre lo histórico y, como diría el ya citado Echavarren, “lo histórico que emigra hacia lo poético”, entre lo político que se desarrolla justo en el espacio de la polis, y la práctica de una “política de la inmortalidad” que, como pronto veremos, se práctica en los cementerios, entre los muertos... Antes de seguir con esta idea, que por cierto se la debemos al filósofo Boris Groys (desarrollada en su libro *Política de la inmortalidad*), leamos uno de los primeros poemas de *Austria-Hungría*, “Canción de amor para los nazis en Baviera”, para irlo desbrozando, como el carnicero a la res, a partir de lo enunciado anteriormente:

Marlene Dietrich
cantaba en Londres una canción entre la guerra:
Oh no no no es cierto que me quieras
Oh no no no es cierto que me quieras
Sólo quieres a tu padre, Nelson, que murió en Trafalgar
y ese amor es sospechoso, Nelson
porque tu papá
era nazi!
Era el apogeo de la aliadofilia
debajo de las mesas aplastábamos soldados alemanes
pero yo estaba sentada junto a ti, Nelson
que eras un agente nazi
Y me dabas puntapiés

*Oh no no no es cierto que me quieras
Ay ay ay me dabas puntapiés*

Ceremoniosamente me pedías perdón
posabas una estola de visón sobre mis hombros
y nos íbamos a hacer
el amor a mi buhardilla

pero tú descubrías a Ana Frank en los huecos
y la cremabas, Nelson, oh

*Oh no no no es cierto que me quieras
Ay ay ay me dabas puntapiés
Heil heil heil eres un agente nazi*

Más acá o más allá de esta historieta
estaba tu pistola de soldado de Rommel
ardiendo como arena en el desierto
un camello extenuado que llegaba al oasis
de mi orto u ocaso o crepúsculo que me languidecía
y yo sentía el movimiento de tu esvástica en mis tripas
oh oh oh⁹⁶

Que estamos ante una yuxtaposición de lo histórico sobre lo poético, o de lo histórico visto a través de un caleidoscopio poético, es evidente: “Marlene Dietrich /cantaba en Londres una canción entre la guerra”. Este situarse o colocarse, desde el título mismo del poemario, en un espacio-tiempo de connotación histórico-política, es una estrategia artística que justamente busca re-dimensionar, o más bien *dislocar*, lo político. O, para decirlo de otro modo, se trata de una maniobra poética que trastoca lo político en estético. El propio Perlongher, en una carta a Osvaldo Baigorria, expresó: “Tampoco yo sé donde queda Cracovia, ni me importa: es nada más que por el crujir de esas

⁹⁶ En *Poemas completos*: 25 – 26.

consonantes que la invoco” (*Un Barroco de trinchera*: 48). Esto es, una dislocación, una tachadura política en función de lo poético-prosódico, operar congénito a lo barroco.

Que hay una carnavalización⁹⁷ del acontecimiento histórico, también es cierto:

“Ceremoniosamente me pedías perdón /posabas una estola de visón sobre mis hombros /y nos íbamos a hacer /el amor a mi buhardilla //pero tú descubrías a Ana Frank en los huecos /y la cremabas, Nelson, oh”. Una carnavalización, una cultura de la risa, un desparpajo poético, estético y cultural, que en casi todos los exponentes de la estética neobarroca resulta una constante visible, rastreable. Lo podemos rastrear desde sus singularidades en la poesía de José Kozer, en la de Gerardo Deniz, en la de Roberto Echavarren y en la de Eduardo Espina.

Que hay una marginalización del sujeto lírico, uno que gime y se queja homoplacenteramente, esto es, una confusión del trasero con las *temporas*, también es evidente: “Más acá o más allá de esta historieta /estaba tu pistola de soldado de Rommel

⁹⁷ El concepto de “carnavalización” en la obra de Perlongher debe entenderse desde tres perspectivas teóricas: 1) la de Mijail Bajtín, el creador del concepto; 2) la de Severo Sarduy; y 3) la de Julia Kristeva. Perlongher dialogó en sus escritos ensayísticos y poéticos con las tres acepciones, aunque más afines y aprovechables le resultaron las de Sarduy y Kristeva, ya que estaban en sintonía con la teorización de lo neobarroco. Repasemos brevemente el concepto de “carnavalización” en los tres autores mencionados. Para Bajtín, “el carnaval es un espectáculo que se desarrolla sin rampa y sin separación entre actores y espectadores. Todos sus participantes son activos, todos comunican en el acto carnavalesco. No se mira el carnaval, y para ser más exactos, habría que decir que ni siquiera se le representa sino que lo vive, se está plegado a sus leyes mientras estas tienen curso, y se lleva así una existencia de carnaval. Esta sin embargo se sitúa por fuera de los carriles habituales, es una especie de *vida al revés*” (“Carnaval y Literatura”: 312). Por su parte, Sarduy habló de la carnavalización como “el festín del barroco, con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza. [De ahí que] la carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad. [Además,] en la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro carta en un relato, diálogos en esas cartas, etc. es decir, como apuntaba Bajtín, que la palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que es ésta el material de la literatura. (*Obras Completas*: 1179 – 1187). Y por último, para Kristeva, “si todo significado es la Ley del discurso que lo posee, podríamos decir que el discurso carnavalesco está desencadenado por una LEY que es una TRANSGRESIÓN, por lo tanto, por una ANTILEY. Por ello, en su propia base, el discurso carnavalesco presenta un antisimbolismo, una ambivalencia, una no disyunción” (*El texto de la novela*: 228).

/ardiendo como arena en el desierto /un camello extenuado que llegaba al oasis /de mi orto u ocaso o crepúsculo que me languidecía /y yo sentía el movimiento de tu esvástica en mis tripas /oh oh oh”. En un ensayo sobre Robert Lowell, señaló Derek Walcott que “ningún poeta antes de Lowell ha escrito estando tan próximo a sus nervios” (69). Si nos apropiamos de esta frase, podríamos decir que Néstor Perlongher fue uno de los poetas hispanoamericanos que más cerca escribió de las zonas escatológicas del cuerpo.

Otra de las características que no se deben pasar por alto en este libro, es aquella que nos muestra cómo la operatoria neobarroca funciona en los poemas a partir del enfrentamiento entre dos de sus sostenes genérico-compositivos: la *tensión dramática* y la *tensión lírica*. Los versos de *Austria-Hungría* se manifiestan en una escritura que pone en entredicho los límites genéricos clásicos. Igual que su “maestro” Osvaldo Lamborghini, Perlongher convierte al poema en un campo de batalla donde lo lírico y lo dramático, incluso lo ensayístico y lo narrativo, se yuxtaponen, confluyen en el mismo espacio-tiempo de resonancias. Tensiones estas que derivan en distensiones, chisporroteos, pliegues y repliegues, chorreos de iluminaciones y de oscuridades que todo lo barroquizan. Energías cruzadas que van entretejiendo la textura del poema. Veamos un ejemplo donde en un mismo poema confluyen todas estas tensiones, y donde hay guiños y subversivos diálogos intertextuales con Lezama Lima, Severo Sarduy y Osvaldo Lamborghini⁹⁸, es decir, con la tradición neobarroca en la que Perlongher se

⁹⁸ Sobre las filiaciones y deudas de Perlongher con el pensamiento y escrituras de José Lezama Lima, Severo Sarduy y Osvaldo Lamborghini, el crítico Javier Adúriz, en su ensayo titulado “Otro ladrillo en el muro”, escribió lo siguiente: “Tal como el barroco clásico instaura dos dispositivos retóricos, sintomáticos de una misma moneda deceptiva, el neobarroco argentino tiene una doble vertiente, un solo origen, aunque dos nacimientos. Uno, el neobarroco de Sarduy que reconvierte el gesto de Lezama, más americanista en una expresión reflexivamente estructural sobre el individuo contemporáneo, a quien ”sitúa” conforme a

reconoce, y de la que fue teórico directo. Podríamos decir que el siguiente poema es una erótica “cantidad hechizada”, una “pierna cortada” hasta el hueso (como la de *El Fiord*) que provoca el doloroso placer poético:

Quiero pues? deseo, pues? después?
huyo de la madre de Lezama Lima? la hago pedazos?
rajo la chata de bronce de cerámica
de la madre nocturna como una polución Mamá,
tuve una polución en la que aparecías
abriéndome los cofres y diciendo:
*Pues vé y búscale búscale vé no ves acaso lo que
buscas? buscas acaso lo que ves? esa herida
ese acto de herir ese empalagamiento*
Debo chupar? mamar? de ese otro seno herido
desangrado con pierna cortada con la daga
en la nalga ah, caminar así, rauda cual ráfaga
montañas de basuras mágicas y luminosas
ser lúcida? ahora, hoy?
tumbada cual yegua borracha cual chancha echada
cual vaca animal animal
No me hagas caso, Morenito: ve y dile la verdad a tus padres.⁹⁹

Las mencionadas tensiones de géneros literarios son perceptibles en la arquitectura o nivel compositivo-estructural del libro, el cual se divide en dos partes o polos que se retroalimentan: “Llegan los soldados”, se titula el primero; y “Porque seremos tan hermosas”, el segundo. Ambos muestran esas resistencias y pugnas distendidas que van

alguien en estado de descentramiento, espejo de una física de la relatividad, dado que el soporte de las cosas carece ahora, consecuencia de ese paradigma, de alguna solidez. Y el neobarroco que proviene de Osvaldo Lamborghini, el autor de *El Fiord*, a quien Perlongher precisamente por esa obra (1969) le otorga precedencia” (<http://www.javieraduriz.com.ar/JavierAdurizPerlongher.pdf>).

Por otro lado, en su ensayo “Las ondas en *El Fiord*”, el mismo Perlongher escribió sobre esta “alianza escritural” (como la definiría Héctor Libertella): “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 por convencer”, dice Severo Sarduy), y que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata (¿racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, escepticismo, psicologismo?). Inflación del lenguaje que hallarían en la “escritura gorda” de Lezama Lima su punto álgido de imantación e iridescencia. Tensión aquella que se traza entre la escritura como tatuaje de Severo Sarduy, y la escritura como tajo de Osvaldo Lamborghini” (*Papeles insumisos*: 203.)

⁹⁹ Parte final del poema “Herida pierna”, en *Poemas completos*: 47 – 48.

narrando los riesgos formales y la violencia ideológico-estética del libro. Como certeramente ha señalado Gasparri,

¿Qué es lo que quiere *dissolver* [la poesía de Perlongher]? Quizás para entenderlo debemos partir de otros términos (...) Esos términos son subvertir, corroer, abolir, diluir: todo un campo de significados asociado a la desestabilización de lo fijo, de lo seguro, de lo axiomático, cuando no de la destrucción. Destruir, entonces, los géneros, en su doble valencia. En este sentido, ya es un tópico crítico: los géneros sexuales -como clasificación falocéntrica excluyente y opresora- y los géneros literarios y discursivos: embarrar la poesía, barroquizar el ensayo, poetizar la escritura académica.¹⁰⁰

Por otro lado, en el fragmento del poema arriba citado, observamos cómo Perlongher juega (más bien rompe) con la disposición versal. Incluso, podríamos decir que en vez de versos, el poema perlongheriano está hecho a base de cortocircuitos versales, de segmentos sintácticos que jamás se llegan a constituir en lo que tradicionalmente es entendido como versos, pero tampoco llegan a alcanzar el estatuto narrativo, aunque sí prosaico por momentos, de un prosaísmo desprendido de la oralidad que atraviesa a estos poemas¹⁰¹. Quizás, en vez de distribución de versos, en el poema perlongheriano debemos hablar de disposición fraseológica-versal. También, la utilización de los signos de puntuación y de interrogación es de una anarquía absoluta, sin embargo muy bien pensada. De eso se trata: una anarquía y desorden controlados. El poema perlongheriano se sostiene, desde el punto de vista versal, en una constante suspensión, inacabamiento,

¹⁰⁰ Javier Gasparri: http://www.celarg.org/int/arch_publici/gasparri_javier.pdf.

¹⁰¹ Sobre la oralidad en *Austria-Hungría*, el propio Perlongher dijo en una entrevista: “Creo que *Austria-Hungría* tiene una marca oral muy fuerte porque, al estar en contacto con mucha gente, yo les leía los poemas y estos tenían que ser mínimamente comprensibles. Lo del barroco vino después. En Austria-Hungría hay una especie de romanticismo rebuscado y tardío y, al mismo tiempo, un interés por lo épico, por lo político y lo histórico” (*Papeles insumisos*: 348). Ahora bien, ¿acaso en esa conjugación de lo “romántico rebuscado y tardío”, con “lo épico”, “lo político y lo histórico”, sostenidos todos en esa oralidad demasiado lírica, no se empieza a manifestar lo barroquizante en la poética perlongheriana?

quiebre, travestismo, deseada imposibilidad de constituirse en una forma única, definida.

Roberto Echavarren ha dicho al respecto:

Me llamó la atención del tono del libro [*Austria-Hungría*]: muchísimos versos terminaban, o quedaban suspensos, de signos de interrogación (“Ese deseo no es una trampa que? se tiende acaso? que?”) que parecían pedir permiso para formular algo distinto, o nuevo, pero también exponían un debate íntimo, constitutivo. Estas interrogaciones, que se prolongarían en la obra posterior (...), son su invención: un modo de avanzar dejando en suspenso, un modo de construir frases y no concluir las. (*Papeles insumisos*: 464)

Ahora bien, *barroco*, *neobarroco*, *neobarroso*, son sólo conceptos, etiquetas (siempre necesarias, siempre prescindibles), que testimonian una operatoria artística, que dan razón del nivel estilístico-formal, pero ninguno revela el alcance real de la obra, que no es otra cosa que el alcance temporal que entraña el pasado, el presente y el futuro juntos. Todos los conceptos, etiquetas anteriores, no son dadoras de valor artístico. Obras buenas y malas, sublimes y mediocres, pueden estar sostenidas en la misma operatoria.

¿De qué modo, entonces, trascienden los poemas de *Austria-Hungría* la operatoria en la que se sostiene? ¿Qué hay más allá de todas esas marcas intra, para y extra artística-literarias que sin dudas tienen su traza en el cuerpo de los poemas? Para darle respuesta a estas cuestiones, diremos que Perlongher práctica una “política de la inmortalidad” en los poemas del cuaderno que nos ocupa. Por ello el título de esta sección debe ser precisado. No nos referíamos a una política que ha sido tachada, velada; sí a la tachadura que es política en sí misma. Mas se trata, repitémoslo, de una “política de la inmortalidad”. Expliquémonos mejor.

Para Boris Groys todo gran filósofo y/o artista está movido a hacer arte (o filosofía) por la voluntad de insertarse dentro del archivo histórico del Arte. El quehacer del artista es un devenir-archivo, condenado al fracaso o a la inserción. La política que practican los políticos es inherente al espacio de la polis. La política del artista es una política de la inmortalidad, porque es una apuesta por ese acceder al archivo. De ahí que para Groys la lucha verdadera del artista es contra los muertos (tanto los muertos-muertos, aquellos que biológica y físicamente ya tuvieron su paso terrenal, como los muertos que en algún momento de la historia serán vivos, o sea, aquellos que no han nacido todavía), y no precisamente contra los vivos. La batalla artística del creador no es en la polis, es en los cementerios. Una “política de la inmortalidad” resulta una práctica de entre-tumbas. La aspiración de formar parte del archivo, se lleva a la praxis en la casa de los muertos.

Según Groys, no tiene sentido que un autor escriba para

un montón de personas sobre las cuales cabe suponer que en un momento no tan lejano estarán todas muertas. Ya por esta única razón carece de sentido escribir especialmente para este público [...] Y, como autor actual, uno no sabe realmente cuán envenenado y viciado está el aire que respira diariamente el público de hoy. Por eso la única posibilidad que le queda a uno es la de dirigirse al lector que no existe, al lector utópico, imaginario. (67)

Un libro como *Austria-Hungría* participa de esa voluntad de una política de la inmortalidad. El imperio austro-húngaro deviene en estos poemas imperio gobernado por esa estrategia política de la inmortalidad. Así el poeta se sitúa en espacios de poder histórico-geográficos concretos: el citado imperio y la Argentina a partir de la muerte de Evita, para entonces embestir (pedir acceso) desde esa operatoria barroca antes descrita, a los archivos de la tradición poética hispana. Tanto como una emigración de lo político

hacia lo poético, como señaló Roberto Echavarren, en *Austria-Hungría* hay también una tachadura política, de una política de la inmortalidad.

En otro nivel, habría que repensar la idea de que la poética de Néstor Perlongher está sostenida en un fuerte componente kitsch¹⁰² —y/o cursi— desde este su primer poemario. Los compases iniciales de un poema como “El cadáver”, en el que se recrea de modo perverso y lúdico el momento de la muerte de Eva Perón, se ha leído como ejemplo de dicha presencia de lo kitsch:

Por qué no entré por el pasillo?
Qué tenía que hacer en esa noche
a las 20.25, hora en que ella entró,
por Casanova
donde rueda el rodete?
Por qué a él?
entre casillas de ojos viscosos,
de piel fina
y esas manchitas en la cara
que aparecieron cuando ella, eh
por un alfiler que dejó su peluquera,
empezó a pudrirse, eh
por una hebilla de su pelo
en la memoria de su pueblo
Y si ella se empezara a desvanecer, digamos
a deshacerse
qué diré del pasillo, entonces?
Por qué no?
entre cervatillos de ojos pringosos,
y anhelantes
agazapados en las chapas, torvos
dulces en su melosidad de peronistas
si ese tubo?¹⁰³

¹⁰² En el “Prólogo” a *Poemas completos*, Roberto Echavarren califica a la obra y la figura de Perlongher, de “ridículo, kitsch, humorístico, transgresor” (6). Por su parte, para el poeta y ensayista chileno Oscar Hahn, en el contexto de la literatura latinoamericana, es más apropiado usar el término “cursi”, asociado al imaginario de las telenovelas y las novelas rosa que tienen una larga tradición en el mundo hispano. En su ensayo “Julio Herrera y Reissig o el discreto encanto de lo cursi” (*Texto sobre texto*: 15 – 27), Hahn desarrolla esta idea.

¹⁰³ *Poemas completos*: 42.

El impulso kitsch en un poema como este no es más que una trampa, un recurso falso, mentiroso, utilizado intencionalmente para en realidad negarlo. De la misma manera en Perlongher combate la poesía política, panfletaria e ideológicamente comprometida de Juan Gelman, “en su propio terreno”¹⁰⁴ (Perlongher 2004: 283), como él mismo sostuvo; también en sus poemas combate lo kitsch, situándose dentro del propio terreno semántico del concepto para entonces resemantizarlo. La misma apuesta por el acceso al archivo, mediante una práctica política de la inmortalidad, nos permite afirmar lo anterior. Como ha apuntado con acierto Luis Thonis:

Lo cursi y lo fútil abundan en el poema pero no son tales. Lo cursi no implica la cursilería; es, antes bien, la flexión del sujeto respecto de su objeto de amor; lo fútil, antes de ser lo superficial, implica un trabajo sobre la tontería amorosa que enuncia el deseo en un lenguaje extrapoder; en ambos casos, se elude el efectismo populista que hace de ellos la excusa para una naturalización. Ningún buen salvaje. La Historia es un cadáver hambriento, insaciable, que envía a los cuerpos a las fosas. Pero hay otras historias. Soldados desconocidos y desconocidos placeres. Aquí las voces se dividen, se fragmentan. [...] A veces, la frase de Perlongher se subordina en curvatura, según las exigencias de la sintaxis barroca: “Las más exhaustas glorietas donde en más se pasea, indiferente él, con esa rutilancia que deja el abandono, ese vil resplandor que esparcen las estrellas cuando caen desde el cielo y se deshacen.”¹⁰⁵

En uno de los ensayos de su libro *Poética e investigación*, Hermann Broch hace una distinción entre lo *estético* y lo *artístico*. El kitsch, justamente, no es otra cosa que una

¹⁰⁴ El contexto de esta frase es una entrevista que Eduardo Milán le hizo a Perlongher, recogida en *Papeles insumisos*. La idea completa en palabras de Perlongher es esta: “Había que combatir a Gelman en su propio terreno. Hay toda una producción de poesía social en los años 70, de la cual es un exponente interesante Gelman. También hay mil cosas que no son tan interesantes, digamos. Había que trabar la batalla en el mismo plano. Había que mostrar que el barroco, el neobarroco no era una mera eternidad que quedaba en un plano completamente separado de lo que pasaba, sino que tenía la fuerza suficiente como para meterse en otras zonas, como para invadir otros territorios también. (283)

¹⁰⁵ En Luis Thonis: <http://librospeligrosos.blogspot.com/2008/12/austria-hungria-de-nestor-perlongher.html>. En este ensayo Thonis usa “cursi” a la manera de Oscar Hahn, y no “kitsch”, como en el caso de Echavarrén. Sin embargo, en el contexto de este capítulo no hacemos distinciones entre ambos términos, de ahí que puedan intercambiarse.

presencia desgajada de lo estético —un mal en el sistema de valores del Arte que, según Broch, inicia en el Romanticismo—, o, para decirlo de otra manera, lo que provoca el triunfo del kitsch es la priorización de lo estético en detrimento de lo artístico, llevada a cabo durante el período Romántico. Lo artístico, según el autor de *La muerte de Virgilio*, jamás debe ser reducido a lo estético, ya que este último por etimología y conceptualización, no traspasa los límites de lo bello. Lo artístico por su parte, contiene lo bello —de ahí que lo artístico pueda tener una manifestación estética—, pero además contiene lo opuesto y la destrucción o fusión de ambos: lo bello y lo feo, la descomposición (como el caso del cuerpo de Evita en el poema citado) y esplendor de las formas, el bien y el mal. Así, para Broch,

la exigencia ética del artista, como siempre, es producir ‘buenas’ obras y solo el diletante y el productor de kitsch producen su obra buscando la belleza. La esencia del Kitsch es la confusión de lo ético y lo estético, el kitsch no quiere producir lo ‘bueno’ sino lo ‘bello’. El kitsch anhela clichés prefabricados, huye de la realidad en busca de un mundo de convenciones fijas... El kitsch crea la atmósfera de seguridad que la sociedad exige. (213)

Los poemas de *Austria-Hungría* no deben ser pensados exclusivamente desde sus elementos kitsch, independientemente de que resulte un componente ineludible. No son en lo absoluto poemas que crean “la atmósfera de seguridad que la sociedad exige”. Su toque a la puerta del archivo se da desde lo transgresor, desde el reverso carnavalesco, no desde lo complaciente. Por el contrario, si en verdad hay una reducción o exacerbación de lo kitsch en busca de lo transgresivo en el plano estético, digámosle adiós a los poemas de Néstor Perlongher, expulsémoslos de la República de la inmortalidad, ya que sólo podrían aspirar a practicar una política ordinaria, aquella que

simplemente se comercia en la polis. Aquella que tan sólo les ofrece seguridad existencial a los comerciantes y consumidores de la polis.

IV.3 Alambradas histórico-deseantes, alambradas neobarrosas.

Si bien en *Austria-Hungría*, como ya analizamos en la sección anterior, empiezan a ser reconocibles las constantes temáticas y estilísticas de la poesía perlongheriana, no será hasta *Alambres* (Buenos Aires, Último Reino, 1987) donde se exacerben y confirmen esas constantes. En esta sección profundizaremos, pues, en los componentes neobarrocos de la poesía perlongheriana, así como en el tratamiento de lo histórico, ahora conjugado con lo deseante y lo erótico que subyace en ella. Transitemos entonces entre alambres.

En una entrevista con Guillermo Saavedra, Néstor Perlongher señaló lo siguiente a propósito de la transición entre *Austria-Hungría* y su obra poética posterior:

Lo histórico en *Alambres* es más denso y sofisticado que en *Austria-Hungría*. En *Alambres* ya he perdido la cautela, me suelto más y se hacen evidentes algunas lecturas teóricas como el Antiedipo y otros textos de Deleuze. Y también a partir de esa libertad la conciencia de un límite, de un peligro en ese experimentar, en esa actitud mediúmnica, oracular en la que yo me coloco para escribir. (*Papeles insumisos*: 351)

Si en su primer poemario hay un enroque de la oralidad con lo barroco, en *Alambres* esas nupcias pasan a un estado de sometimiento de lo barroco sobre lo oral. De la oralidad barroquizante de *Austria-Hungría* se llegó en *Alambres* —y en los libros que le sucedieron— a uno de los estados más auténticos del neobarroco poético latinoamericano: “Quedó un libro extraño, en el sentido que yo veo que coexisten algo así como una ‘serie histórica’ y otra ‘serie deseante’ que se interconectan” (*Papeles*

insumisos: 351). De aquella migración de lo histórico a los territorios del poema, estamos ahora en una invasión de lo poético neobarroco que todo lo conquista, que pretende metamorfosearlo todo en complejas y deseantes resonancias poéticas. La fase de *desterritorialización*, típica del operar neobarroco, y por demás tan cara al pensamiento poético perlongheriano (tomado de Gilles Deleuze), permite la ocupación o apoderamiento de los espacios en apariencia distantes de lo lírico. Desde el poema que abre el libro, “Rivera”, podemos ver y escuchar ese redoble salvaje de los mecanismos neobarrocos:

En las carpetas donde el té se vuelca, en esos bacarats
Vencías pardejón? O dabas coces en los establos de la República
—reducida a unas pocas calles céntricas— ¿qué más?
coces a los manteles? aquellos que las chicas uruguayas
se empecinaban en bordar?
O era la tarde del gobierno con lentos trotes en la plaza
con el cerro copado por los bárbaros pasos de aya en la oscuridad
Héroe del Yaguarón una historia que cante a los vencidos
ellos se arrastran por las ligustrinas ocupadas acaso hay un linde
para esta feroz profanación?
Por qué Oribe no tomó Montevideo antes de que este amor fuera imposible?
Mi muy querida esposa Bernardina:
he perdido parte de la montura al atravesar el Yaguarón crecido
te ruego que envíes el chiripá amarillo y unas rastras;
acá no tenemos ni para cachila, así que si tienes patacones me los mandas
En qué cogollos encopetados andarás? Mi ama, mi vecina
Te entregarías a él, mi Bernardina?
O a los muchachos de la Comisión Argentina,
que miran con azoro cuando te beso?
Sé que se urden a costa de mí infames patrañas dales crédito,
Algunas de ellas son exactas
Hemos tenido con los unitarios relaciones muy íntimas
Y si no los conociera tan de cerca, qué me uniría a ellos a mí,
un gaucho bruto
si fuera manso y no me diera corcovos en los rodeos
Estamos sitiados, Bernadotte Adónde iremos

después de esta película tan triste¹⁰⁶ [...]

Aquella estrategia compositivo-temática que en su primer libro se alza como sostén, de un jugar perverso con lo histórico desde los dominios de lo lírico, se repite en *Alambres* pero con mayor contundencia. Aquí la práctica de una “política de la inmortalidad” se deja definir mejor. Si hubo algún momento dubitativo en su primer libro, ya en este, su segundo, no tiene lugar. Ahora el chorreo sintáctico-prosódico (que alcanzará su mayor estado de iluminación en su último poemario) es de un espesor y desorden absolutamente controlados por el pensamiento. Desorden ordenado; chorreo controlado; pliegues y repliegues que el poeta, como gran director de orquesta, conduce a su antojo.

Asimismo, la postura lúdico-perversa que asumió el poeta desde su primer libro, redobra aquí su intensidad. “Renegación, Ley, Desafío: tales son los tres hitos [que dan cuenta], en una perspectiva estructural, del sentido que asume la respuesta que el perverso forja frente a lo que Freud designa con el término *horror*” (Aulagnier, *La perversión*: 19). Estos tres desafíos los asume Perlongher en vida y obra. En cuanto a su creación literaria, se podrían pensar no sólo a nivel psicoanalítico —lo que no es objetivo de este capítulo—, sino que esas “estructuras de lo perverso” pueden rastrearse en un nivel meramente crítico-literario. ¿De qué manera? Al renegar del imaginario literario de su época y de la gran tradición a la que se debía, con Borges como patrón, Perlongher desafió la ley estético-canónica de dicha tradición. Por ello tomó a Lamborghini como modelo; por ello se auxilió de Oliverio Girondo, de Lezama Lima, de

¹⁰⁶ *Poemas completos*: 67 – 68.

Severo Sarduy y desde el punto de vista teórico de Gilles Deleuze —todos ellos transgresores y dadores de altos grados de perversidad estética—. La perversión perlongheriana, entonces, actúa en dos horizontes: en el nivel receptivo de su obra, y en los fundamentos intrínsecos a su quehacer literario mismo.

Uno de los poemas paradigmáticos de este quehacer estético-perverso perlongheriano en *Alambres*, es “Mme. S.”, donde a partir de un hecho verídico —el asesinato de Cristina Silvia Schoklender y su esposo, en 1981—, el poeta recompone lúdica y transgresoramente lo histórico, hasta situarse de lleno en las estructuras mismas de lo perverso:

Ataviada de pencas, de gladiolos: cómo fustigas, madre, esas escenas
de oseznos acaramelados, esas mieles amargas como blandes
el plumero de espuma: y las arañas: cómo
espantas con tu ácido bretel el hijo bruto: fija, remacha y muele:
muletillas de madre parapléxica: pelvis acochambrado, bombachones
de esmirna: es esa madre la que en el espejo se insinúa ofreciendo
las galas de una noche de esmirna y bacarat: fija y demarca: muda
la madre que se ofrece mudándose en amante al plumereo, despioje y
despilfarro: ese desplume
de la madre que corre las gasas de los vasos de whisky en la mesa
ratona: madre y corre: cercena y garabato: y gorgotea:
pende del
cuello de la madre una ajorca de sangre, sangre púbica, de plomos
y pillastres: sangre pesada por esas facturas y esas cremas que
comimos de más en la mesita de luz en la penumbra de nuestras
muelles bodas: ese borlazgo: si tomabas mis bolas como frutas de un
elixir enhiesto y denodado: pendorchos de un glacé que te endulzaba:
pero era demasiado matarte, dulcemente: haciéndome comer de esos
pelillos tiesos que tiernos se agazapan en el enroque altivo de mis
muslos, y que se encaracolan cuando lames con tu boca de madre las
cavernas del orto, del ocaso: las cuevas; y yo, te penetraba?¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Poemas completos*: 91.

“Ridículo, kitsch, humorístico, transgresor”¹⁰⁸, así calificó Roberto Echavarren al trabajo literario de Perlongher, aunque ya hemos analizado cómo el poeta, desde su primeras piezas, va más allá de tales calificativos, por demás ciertos. A partir de *Alambres* el marco referencial se amplía¹⁰⁹, así como el tratamiento del lenguaje y de los componentes erótico-sensuales se vuelven más complejos. No estamos frente a un retrato llano de la realidad histórica, ni mucho menos ante una fácil sensualización o erotización de un hecho verídico. Como apuntó el propio Perlongher,

Retratar no tiene nada que ver con el barroco. El barroco no pretende representar, sino presentar. El barroco no va a hablar de amor, va a hacer el amor en el poema mismo. Por ejemplo, el amor atraviesa ciertas sonoridades hechas de susurros, gemidos, voces, una expresión casi corporal. (*Papeles insumisos*: 342)

El tratamiento rítmico-prosódico en la poesía perlongheriana es un aspecto fundamental a la hora de llevar a cabo cualquier análisis de ella. El constante quiebre y desplazamiento de los niveles fonético y morfológicos en sus poemas terminan repercutiendo en lo sentidos y significados de los niveles sintáctico y semántico. La presión y desubicación en los dos primeros niveles, provoca un complejísimo retumbar de resonancias en los dos últimos. Más que ante un decir poético, estos poemas nos sitúan ante un excesivo oír de lo poético. Como acertadamente ha señalado la ensayista y profesora Susana Cella:

los significantes desencadenados (donde se involucran citas incrustadas, anáforas, coloquialismos y cultismos, portuñol, reiteraciones, asociaciones y

¹⁰⁸ Echavarren, “Prólogo” a *Poemas completos*: 6.

¹⁰⁹ La lectura de Lezama Lima y Severo Sarduy es fundamental para Perlongher a la hora de escribir la versión definitiva del poemario: “Lo cierto es que Lezama apareció en Cuba de un modo bastante inexplicable y también aparece en *Alambres* de un modo inesperado. Yo tenía una versión de *Alambres* bastante despojada. Sucedió que la edición del libro se demoró tanto —casi siete años desde que empecé a escribirlo— que empecé a pulirlo, a agregarle, a barroquizarlo, digamos” (*Papeles insumisos*: 351).

contrastes fónicos) en que surgen ritmos más o menos vertiginosos son una constante en la poesía de Néstor Perlongher (...) Eligió filiarse al barroco / al neobarroco, pero marcando un carácter diferencial asociado al lugar (su lugar) de emergencia, un ámbito diverso del esplendor luminoso del Caribe y sobre todo una tradición literaria poco proclive a esa estética.¹¹⁰

Omar Calabrese en *La era neobarroca* le dedicó un capítulo al “límite y exceso” como categorías operantes de lo neobarroco. Para Calabrese, “el exceso, precisamente como superación de un límite y de un confín, es sin duda más desestabilizador” (75). Un sistema —la noción tradicional de poema, en tanto forma genérica, en tanto proyección temática—al que hay que desequilibrar: he ahí una de las voluntades estéticas de Néstor Perlongher. Sobre el “exceso” neobarroco sigue diciendo Calabrese:

Se podría señalar el hecho de que los excesos neobarrocos de nuestros tiempos, precisamente porque se trasladan no sólo en los contenidos, sino también en las formas y en las estructuras discursivas, como en la recepción de los textos, no producen necesariamente inaceptación social. En efecto, sólo en algunos casos, sobre todo de contenido, la superación de los confines de sistema (sobre todo éticos) implica el rechazo por parte del sistema mismo. (81 – 82)

Los poemas perlongherianos pertenecen a esos casos excepcionales que son rechazados por el sistema. Quizás contra su voluntad. No es que Perlongher se propusiera dar lecciones morales en su poesía, nada que ver, pero el carácter subversivo de la misma provoca el rechazo en cierto público, que los puede interpretar como una exaltación sádica de lo sexual, o como rebaja a burla de problemáticas históricas. Su ya canónico poema “Cadáveres” resulta ejemplo clave para entender esto. Echavarren lo describió de este modo:

¹¹⁰ Susana Cella: “Neobarroco en tres compases”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 76 (2012): 132.

Recuerdo el escándalo que produjo este poema, porque se consideró que trataba de un asunto tan serio como los desaparecidos con el tono risueño y derrapado de un chiste. En 1986 lo invité a leer en la Biblioteca Nacional de Montevideo y al interpretar “cadáveres” —uno de los *hits* en sus lecturas— tanto el director “liberal” de la misma como su esposa, algunos empleados y esposas de empleados saltaron enfurecidos y acusatorios. Creo que una revista de poesía argentina de entonces, dirigida por un atacante furibundo del neobarroco, se negó a publicar el poema. Pero lo cierto es que en estos versos revivía —y revive— una vida cotidiana y cuasi clandestina, unas hablas reales e históricas atravesadas por un deseo auténtico y cómico, en un avatar espeluznante. (*Papeles insumisos*: 465)

“Cadáveres” es el poema-manifiesto de Perlongher, en él su tono poético retumba en las entrelíneas de los versos y en los entresijos de la sintaxis. “Cadáveres” provocó nuevos ajustes prosódicos en la poesía hispana. Según Gilles Deleuze, “el problema de escribir tampoco es separable de un problema de *ver* y de *oír*: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite «asintáctico», «agramatical»” (*Crítica y clínica* 9). Siguiendo esta idea de Deleuze, podemos decir que el dialecto Perlongher alcanza su estatuto de lengua, sobre las bases del español, en este poema. Lengua que ya tuvo sus primeros balbuceos en *Austria-Hungría*, y que luego se siguió enriqueciendo en los poemarios posteriores.

Por otro lado, las estructuras de lo perverso, conjugándose con las estructuras mismas de lo poético, tienen en este poema uno de sus momentos paradigmáticos. Aunque no fue “Cadáveres” la composición poética más compleja de Perlongher, sí es aquella donde se visibilizan con mayor perfección las constantes temáticas y estilísticas de su obra, de ahí que podamos leerlo como poema-manifiesto de su poética:

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales

Hay Cadáveres

En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres

En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres

En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres

En las mangas acaloradas de la mujer del pasaporte que se arroja por la
ventana del barquillo con bebito a cuestras
En el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada
En el garrapiñero que se empana
En la pana, en la paja, ahí
Hay Cadáveres

Precisamente ahí, y en esa richa
de la que deshilacha, y
en ese soslayo de la que no conviene que se diga, y
en el desdén de la que no se diga que no piensa, acaso
en la que no se dice que se sepa...
Hay Cadáveres

Empero, en la lingüita de ese zapato que se lía, disimuladamente, al
espejuelo, en la
correíta de esa hebilla que se corre, sin querer, en el techo, patas arriba
de ese monedero que se deshincha, como un buhón, y, sin embargo, en
esa c... que, cómo se escribía? c... de qué?, más,
Con Todo
Sobretudo
Hay Cadáveres ¹¹¹

¹¹¹ Fragmento de “Cadáveres”, en *Poemas completos*: 119 – 120.

“Cadáveres” demuestra que en la poética perlongheriana no hay una exaltación de la muerte, ya que no estamos ante una elaboración sentimental de la misma. En todo caso, hay un poetizar anti-épico, carnavalesco, cínico y subversivo del hecho mortuorio. Pensamiento lírico, no sentimentalismo. Asimismo, siguiendo con esta idea, podríamos afirmar que la impasibilidad, el enfriamiento del sentimiento, sostiene el poema perlongheriano. No se toma partido por los sentimientos del poeta, porque ante todo rige una distancia, donde el sujeto no rige los destinos del poema. Esto es, estamos ante un planteamiento ético diferente del mundo, a partir de lo estético, y sobre todo desde lo artístico.

Alambradas histórico-deseantes, alambradas neobarrosas, de ellas está cercada la poética de Perlongher en sus dos primeros libros. Desde el territorio mismo de la poesía coloquial, social y militante, que siempre se ha jactado de su compromiso histórico-social, Perlongher provocó un quiebre en las estructuras de la tradición literaria a la que pertenece. Mostró el reverso de lo histórico desde el uso perverso, erótico-subversivo y lúdico de lo histórico mismo. Su compromiso político fue ante todo con el poema, de ahí que sea más apropiado hablar de su práctica de una “política de la inmortalidad”. Néstor Perlongher ha devenido uno de nuestros neobarrocos mayores: su teorización de dicha estética, así como los sostenes formales, estructurales y temáticos de sus poemas, así lo legitiman.

CAPÍTULO V

LA POESÍA DE EDUARDO ESPINA: POR UN PARTIDO DEL RITMO

V.1. Sentido nómada, anti-fijeza.

En el contexto de la poesía neobarroca, es quizás en la de Eduardo Espina (Uruguay, 1954) donde con mayor intensidad se cumplen el descentramiento y desterritorialización¹¹² sintáctico-semántica del lenguaje poético. Los improbables destinos del lenguaje: ahí radica el basamento que sostiene el decir lírico de Espina. Sus poemas no pretenden una realidad empírica exterior a la de ellos, porque la realidad es el lenguaje mismo. La “hiperlógica” y “el agrandamiento de la significación”¹¹³, que el crítico y lingüista Enrique Mallén ha detectado en la poesía de Espina, son procesos posibles debido a un gran trabajo poético que comienza con la puesta en crisis de las propias estructuras del idioma. Basta con tan sólo leer cualquiera de sus poemas, de cualquiera de sus libros, para dejar confirmada tal afirmación: “Con cenitales luces muy desordenados pensamientos /ordenando los caligráficos asombros del idioma por /comprender”¹¹⁴. O este otro ejemplo: “La escena sanada pertenecía a /ambos en un

¹¹² Deben entenderse los conceptos de “descentramiento” y “desterritorialización” en el sentido que le hemos dado en capítulos anteriores. Por ejemplo, en el dedicado a José Kozler, hablamos de estos términos como “proliferación de centros, multiplicación de territorios”. En ese mismo capítulo, citamos a Perlongher, quien en el “Prólogo” a *Caribe Transplatino* afirmó que: “Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al sujetar, desubjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo” (*Medusario*: 20).

¹¹³ En Mallén: *Poesía del lenguaje: De T. S. Eliot a Eduardo Espina*: 46.

¹¹⁴ Del poema “Hecha la muerte, Pizarro despierta (*No todo lo que brilla reluce*)”, del libro *Valores personales*: 14, y en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 6. Casi todos los poemas que serán citados en este capítulo —a no ser que se indique lo contrario—, tendrán como referente la antología personal *Quiero escribir pero me sale Espina (Antología)*, que será publicada a fines de este 2013 en la editorial *Mansalva* de Buenos Aires, de ahí que al momento de escribir este capítulo, permanece aún inédita. Gracias a la

bosque cuadrado”¹¹⁵. En ambos ejemplos queda dilucidada la idea de Mallén, según la cual “Espina establece las bases de un nuevo tono en la lírica hispánica: uno que ya no halla la poesía en el habla coloquial, sino que se repliega en un lenguaje rarificado y rebuscado” (*Antología crítica de la Poesía del lenguaje*: 290).

Compuesta por varias plaquettes¹¹⁶ y por los poemarios *Valores personales* (1982), *La caza nupcial* (1993) y *El cutis patrio* (2004), la obra poética de Espina pertenece a la promoción de poetas neobarrocos hispanoamericanos que integraron la antología *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Además, desde un punto de vista cronológico, es de los escritores más jóvenes que la conformaron.

Ahora bien, esas fases neobarrocas de descentramiento y desterritorialización en la obra poética de Espina son posibles, sobre todo, por lo que denominaremos “sentido nómada”, el cual acontece en una lúdica y compleja red lírica de relaciones y referencias en continua suspensión, que nunca llega a fijar el lugar desde el cual se escribe y enuncia; esto es, desde donde se sitúa el decir lírico: “Un país para seguir transpirando /reparte el pasado entre personas. /Tierra donde menos había nieve, /y qué había, tan lleno, bien allá”¹¹⁷. El sentido nómada se mueve entre las palabras y los enunciados de cada poema, aunque sin llegar a identificarse con ellos, rechazando de esta manera toda identidad preconcebida.

gentileza de Eduardo Espina, podemos contar con este material. Las páginas que serán dadas pertenecen a la numeración del documento *Word* de la Antología.

¹¹⁵ Del poema “Nerón, la madre ideal (*La novia del paréntesis*), en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 132.

¹¹⁶ Estas plaquettes (o como se las conoce en el mundo editorial anglófono: chapbooks) son: *Niebla de pianos* (1975), *Dadas las circunstancias* (1977), *El oro y la liviandad del brillo* (1994), *Coto de casa* (1995), *Lee un poco más despacio* (1999) y *Mínimo de mundo visible* (2003).

¹¹⁷ Inicio del poema “A partir de un huevo frito (*Todo ejemplo tiene varias partes*)”, en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 110.

De tal modo, no se pretende la “fijeza” —como aquella ensayada por José Lezama Lima—, sino la anti-fijeza; esto es, todo paisaje y cada resonancia se borran en el instante inmediatamente posterior a su enunciación: “Con la marea a domar la sirena /herida por la ambivalencia, casi /nada, nadie, charcos de infinito”¹¹⁸. No es que los sentidos —porque cada poema tiene múltiples lecturas— de los versos estén en constante e irrefrenable movimiento, nada que ver, lo que sucede es que los sentidos alcanzan a desarrollarse en su propio movimiento: en la duración rítmico-prosódica: “Cáñamos, años, oleaje de ijares. /Sea la lluvia el agua complacida, /racimo osado de olas a la deriva /cuando eran ahí orando mojadas”¹¹⁹. Esta duración sintáctica, horizontal y vertical —a la manera de una montaña rusa—, tal como veremos luego, se basa en “el aquí y el allá” simultáneos del poema.

Sin embargo, el sentido nómada es apenas un nivel más entre los varios por los que transita la lírica de Espina: este nomadismo tendrá su cumplimiento, su militancia poética, en lo que llamamos “partido del ritmo”, siguiendo una idea del teórico y pensador francés Henri Meschonnic. Por consiguiente, las siguientes páginas de este capítulo ampliarán las ideas ya expuestas arriba en sucesivos bloques de análisis. A continuación, estudiaremos lo que hemos llamado «devenir-sintaxis» y «devenir-lenguaje». Luego, analizaremos los poemas de Espina en relación con los conceptos bergsonianos de *duración* y *simultaneidad*. Y en el último bloque, concluiremos con la idea de que esta poesía apuesta políticamente por “un partido del ritmo”, y veremos cómo esto se produce.

¹¹⁸ Ídem.

¹¹⁹ Ídem.

V.2. Devenir-sintaxis, devenir-lenguaje.

Debido a esa anti-fijeza que señalamos con anterioridad, los poemas de Eduardo Espina poseen un particular proceso operatorio: devienen sintaxis, devienen lenguaje. Ambos son un *devenir* en la medida en que ellos (los poemas) son un interrogar y una puesta en crisis del hacer, decir y ser prosódico-sintácticos del poema mismo: “Nación o azor /al Sur del cielo /a empecinarse /con mariposas, /rodear que por /la diana de los /días al deseado /acierto del sino /roza y disuelve. /Miel, elevación, /clavel aclarado por la quimera /a saber quiénes”¹²⁰. Cuando el poema parece estar alcanzando su estatuto retórico definitivo, su firmeza semántica, el *sentido nómada* induce el escape hacia otro nivel rítmico-prosódico inestable, inasible: “Al ave convida, /al venero aroma /con muerta tecla, /perfume que fue /de flor felicidad y /de la fe esta esfera, /canéfora muy floja: /tiene adonde mirar”¹²¹.

Por supuesto, si estamos esgrimiendo el concepto de *devenir* para situar uno de los núcleos de la poesía de Espina, tenemos que dejar por sentado que en buena medida proviene de Gilles Deleuze, quien desarrolló el concepto en el capítulo “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”, de su libro *Mil mesetas*, escrito en co-autoría con Félix Guattari. Para Deleuze y Guattari el “devenir” es siempre un encuentro con “un otro”, por lo que jamás se trata de un devenir de lo mismo, ni de un devenir por imitación o mimesis: “Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero

¹²⁰ Del poema “La invisibilidad viene cada vez más joven (*Menos años en el medio*)”, en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 113.

¹²¹ Ídem.

tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación” (*Mil mesetas*: 244). Aquello que deviene está siempre en el “entre”, como el rizoma o la raíz de un árbol, que se encuentra entre el exterior y el interior, pero nunca en uno de los dos por completo: “El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene” (*Mil mesetas*: 244). El *devenir* procede por contagio, y no por descendencia, de ahí que para Deleuze y Guattari:

[El] devenir no es una evolución, o al menos no es una evolución por descendencia y filiación. El devenir no produce nada por filiación, cualquier filiación sería imaginaria. El devenir siempre es de otro orden que el de la filiación. El devenir es del orden de la alianza. Si la evolución implica verdaderos devenires es en el basto dominio de las *simbiosis* que pone en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes, sin ninguna filiación posible. (*Mil mesetas*: 245)

Al trasladar esta idea de devenir al campo del análisis poético, y en concreto al estudio de la poesía de Eduardo Espina, conviene destacar que hay un devenir-sintaxis en tanto los posibles sentidos y connotaciones de los poemas jamás son separados del lógico e inexorable acontecer sintáctico, sino que se quedan encerrados en él, mas no dando cuenta de la armazón y duración sintácticas en las que se sostienen dichos sentidos y connotaciones. Por el contrario, el devenir-sintaxis provoca esa “*simbiosis* que pone en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes”, aunque ese no dar cuenta actúa siempre desde un reajuste (o resquebrajamiento) de los órdenes de la disposición gramatical. Veamos este proceder del devenir-sintaxis en el poema “Razón de todas las cosas (*Los amantes antes y después*)”:

De tal manera imaginaria, las cosas sucedían
para que todo fuera a deshora en lo desusado:
la racha entrometida del dedo en el deshavía,
las alabanzas a la blusa azul al soltarla hasta el
desacato de desabotonar de las polainas a las
bragas en remedo de ilusiones todo lo demás,
y así, la castidad a su holocausto, él, y el final.
Aposento de cuanto es cuando a la vida huía
y venía a los labios a darse por vencido, pero
igual, no. Nadie en el hado más de la cuenta.
El cuerpo importa a partir del arte por detrás.
Una idea se da, puede ser donde menos nace.
Todo nombra, la piel a solas cede al resultado.
Está la realidad para decir adiós hace un rato.
En la ducha los afeites hermean el enredo
y regresa el agua a la noche donde se bañan.
El amor, es la única imposibilidad necesaria.¹²²

En este poema no hay fijeza ni mimesis. Todos los elementos que lo componen están en continuo devenir-sintaxis, no porque su fin sea el cumplimiento poético en la estructura sintáctica, sino porque desde ella, en las infinitas colisiones prosódicas y de sentidos que desde ella operan, es cuando accedemos a las metamorfosis y simbiosis que lanzan al poema, al decir de Mario Arteca, “a un estatuto por fuera del significado”¹²³. Así, sigue diciendo Arteca, aunque en la poesía de Espina “se desecha la lógica, no es que [ella] se desentiende del sentido, incluso cuando es difícil llegar a él (...), sino que se dispersa, queda embalado en una estructura concéntrica, vitalicia, del que no logrará escaparse fácilmente”¹²⁴. Tsunami sintáctico-prosódico, tromba léxico-poética: ideas con las que podemos calificar los poemas de Espina, ya que en ellos casi nunca podemos

¹²² En *Quiero escribir pero me sale Espina*: 24.

¹²³ De Mario Arteca: “Eduardo Espina: Hacer al ser contrario al sentido”. En <http://mario-sketchbook-mario.blogspot.com/2010/01/eduardo-espina-hacer-al-ser-contrario.html>. Este ensayo, como señala Arteca, iba a ser el prólogo a una edición de *El cutis patrio* que no llegó a publicarse por la editorial argentina Tsé-Tsé.

¹²⁴ Arteca: Ídem.

prevenir lo que viene o lo que sucederá en la cadena de significantes que van componiendo el tejido lírico. Otro poema como “El pacto de los significados”, visibiliza también esta idea de un devenir-sintaxis. Leamos los primeros compases:

Vistas las nubes que para el ojo
de lejos son el jaspe inesperado
y una foto jadeante del río Tajo.
Para los cirros, recién arrecian.
A pesar del certamen, relamen
el alma con lengua aguada que
deja a las esponjas la respuesta
después del luto con útil playa,
porque las huestes al Este iban,
a tomar sol cerca del agua tibia.
Con la estatura detenían la tela,
un tiempo parecido al porvenir.
No están solas en el incensario
ni saben cómo sonarse la nariz.
El color loro de las berenjenas,
espiado y apostando a la salida
del día sabía de veces similares.
Nunca ha estado tanto siempre.
En el país del pampero mojado,
dejan la decisión para el trébol
al atardecer; el área de lo aéreo
haría de hoy antes tan después,
el lado terrestre (entre los tres)
arrastra a la gesta algo general,
la nación a la cual dan cuánto,
la otra mitad que los persigue.
Del azoro se sienten seguidos.
Oyen de lado la ambivalencia,
el retorno genial por la región
a pararrayos desconocidos, ah
las cosas cuando nunca serán
insuficientes, a las lacias olas.¹²⁵

De igual manera, en un nivel operatorio simultáneo, estamos ante un devenir-lenguaje en tanto lo que el poema pretende en cada instante de su duración es asediar al

¹²⁵ En *Quiero escribir pero me sale Espina*: 119.

lenguaje mismo, mostrando en un mismo nivel las estrategias de ese asedio. Por lo tanto, si se asedia al lenguaje, entonces, como dijo Deleuze, ese “devenir siempre es de otro orden que el de la filiación”. No es el lenguaje que deviene lenguaje, sino en un infinito devenir otro: “El pasado sigue hasta hoy de largo, /los aromas son de pasado mañana. /¿Será el perfume en medio de más /o menos lo mismo que una mirada?”¹²⁶. Si hay un estatuto político en la poesía espiniana, sería el de una política del lenguaje poético, lo que entrañaría a su vez una política del ritmo, una política de la prosodia. Esto es, un devenir-lenguaje que tiene su cumplimiento poético en un devenir-ritmo, en un devenir-prosodia. Como además señaló Arteca, “Eduardo Espina una y otra vez da vuelta su clepsidra-poema para recomenzar el sentido que no se completa, sino que se afina (incluso de un modo acústico) hasta desaparecer en el estado cero de la forma”¹²⁷. El resto del poema citado con anterioridad, “El pacto de los significados”, nos permite también ejemplificar este devenir-lenguaje con sus consecuentes devenires y simbiosis:

La pleamar queda para morir
oral en la reyerta con náyade.
Su posición entre el tiempo y
la espuma es más o mesnada
de luz un sábado a la semana.
Mientras la lluvia se atreve a
ser el cielo de ellas, las nubes,
abunda como esta vez un ave
vertical, un año para mañana
añorando al ñandubay menos
cierto por saberlo demasiado.
Y lo demás, cuan mensaje de
quien dice hablar cuando ve
(la patria de tal queda vista).

¹²⁶ Del poema “El reír de las memorias (*Que alma no ama las imágenes del mundo*)”, en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 48.

¹²⁷ Arteca: Ídem.

Todo está para existir seguro:
la tumba del bisonte a vibrar
desprovista, el bayo mojado
por la mies jamás comienza.
Y lo demás, de esta manera.
Celeste o estambre de aguas
áridas por los arroyos del yo
cuando un rayo llama turban
la voz a bordo de los nimbos,
viajan aún mejor que siempre,
y llueve: por ser jueves, llueve.
En el aire, en un río, en, llueve.
Despierta la cauta agua al dejar
de atreverse, salva un batracio
al esmero poroso del solsticio,
la temperatura a su tercer día,
Debajo, como los símbolos
lo saben, la historia es otra.¹²⁸

En otro nivel discursivo, los versos de Espina son generadores de un humor mordaz, porque guían a ningún sitio, confunden en tanto no pisan tierra o sentido firmes, (nos) lanzan al vacío de los significados, y (nos) confirman que detrás de la exuberancia está la Nada, y que en los entresijos de la Nada la exuberancia aguarda para poder manifestarse: “Canto por no contar como ha sido todo /eso ¡oh Señora de mi yeso! si desde ya /llamas al más allá haciéndote la recién /llegada porque rápida viniste”¹²⁹. Aquí se rompen las antítesis: la Nada deja de ser ausencia; el exceso se ve controlado por la Forma. Veamos esta tachadura de lo antitético en el preludeo poético de *Valores personales*:

NADA de brumas, nada de sombras, nada de sol como sigue. El universo a partir de menos cero. El Universo: los ojos pueden ver una parte del volumen, un verbo conjugado todo.

¹²⁸ En *Quiero escribir pero me sale Espina*: 120.

¹²⁹ Inicio del poema “Para que todas estas cosas que son no vuelvan a suceder por primera vez (*Babel es más que una recta torre hacia arriba*)”, en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 64.

Poesía escrita con las declinaciones del corazón. Corazón, con razón. Fluir de coronarias en vigilia, corazón que busca la belleza imperfecta que contuviese, la “belleza” del alma de lo real. Lo inaprensible.¹³⁰

Por su lado, José Kozer en una reseña sobre *El cutis patrio*, publicada en *Letras libres*, habló de esa “alegre” intemperie en la que siempre nos coloca este decir poético de Espina. Como lector riguroso que es, Kozer detecta el humor, el desparpajo lúdico de estos poemas, haciendo también hincapié en esta idea del desasimio de lo contrapuesto, de la tachadura de lo antitético y de lo paradójico:

Leo a Espina de dos modos: con frac y bombín o con la túnica del monje budista. El primer atavío me propicia el acceso a su jacaranda, al arrebatado gozoso de la palabra; la segunda vestimenta me arroja para enfrentar, detrás del aparente desvarío, la desolación de quien, creyente deseoso, está a la intemperie, en un estado de la mayor desconfianza: sabe del absoluto de la muerte, de la Nada donde no hay nada, pero que nada; sabe que en vida también la Nada rige los movimientos del día.¹³¹

En lo barroco, y también en su variante neobarroca, como es el caso de la poesía de Espina, siempre hay un doble sentido operatorio: la acumulación de la materia —sintaxis y lenguaje es esta poética— deriva en un plegar y desplegar infinito porque, al decir de Gilles Deleuze, “el pliegue no sólo afecta a todas las materias, que de ese modo devienen materias de expresión, según escalas, velocidades y vectores diferentes (...), sino que determina y hace aparecer la Forma, la convierte en una forma de expresión” (*El pliegue*: 50). Por consiguiente, no debemos creer que la masa de lenguaje en estos poemas —con su profusión de metonimias, de anacolutos, de referencias múltiples, de anamorfosis léxica— se manifieste a modo de flujo de la conciencia irracional, todo lo contrario: hay una total concientización de lo formal, así como un total y racional

¹³⁰ En *Quiero escribir pero me sale Espina*: 4.

¹³¹ En José Kozer: “*El cutis patrio*, de Eduardo Espina.” *Letras libres* 100 (2007). Web. Abril 2007.

dominio del nivel estructural del poema. Mallén, citando y parafraseando a su vez a la crítica Graciela Tissera, apuntó que

Espina es un “poeta de magistral dominio formal”, capaz de crear “textos que prescinden del lenguaje convencional para originar un código de imágenes con su propio referente”. Lo que fascina en su poética, según Tissera, es “su condición de lingüística excesiva, su irreverente y exacta arquitectura formal”, que va más allá de lo que es capaz de definir sin revelar. (*Antología crítica de la Poesía del lenguaje*: 290)

Siguiendo con esta idea, podemos argumentar que el devenir-sintaxis requiere necesariamente de una preocupación casi matemática por la forma y la estructura del poema. Cuando leemos: “(El punto algebraico o cero, redonda generalidad): /toda cosa universal proviene de su objeto anterior”¹³², vemos/escuchamos de modo simultáneo el momento constructivo-sintáctico del poema, así como su concreción lírico-semántica, aunque siempre huidiza, *nómada*. Ya el “método compositivo” que postuló Edgar Allan Poe había inaugurado esta arista reflexiva en la poesía y pensamientos modernos¹³³. Así, la exactitud matemática, derivada del control racional sobre el poema, empezó a ser condicionante estética para la modernidad poética. Como bien señaló Hugo Friedrich, “la preocupación formal del poema y de la obra en su conjunto, obedece a una voluntad

¹³² Inicio del poema “La espuma de Greta Garbo (*Diez y una formas de complacencia*)”, en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 14.

¹³³ Acerca de la idea de Poe como impulsor del pensamiento poético moderno, Jorge Luis Borges escribió dos ensayos. En el primero, titulado “Edgar Allan Poe”, publicado en el periódico La Nación de Buenos Aires en 1949, dijo: “Nuestra imagen de Poe, la de un artífice que premedita y ejecuta su obra con lenta lucidez, al margen del favor popular, procede menos de las piezas de Poe que de la doctrina que enuncia en el ensayo *The philosophy of composition*. De esa doctrina, no de Dreamland o de Israfel, se derivan Mallarmé y Paul Valéry”. En el otro de los ensayos, titulado “Edgar Allan Poe: la carta robada”, y recopilado en el libro *Prólogos de la Biblioteca de Babel*, señaló: “Dos escritores norteamericanos hay sin los cuales la literatura de nuestro tiempo sería inconcebible o, por lo menos, muy distinta de lo que es: Poe y Walt Whitman. De Walt Whitman proceden el verso libre, el amor de las muchedumbres y de las empresas de nuestra época atareada; no menos rico es el influjo de Poe y hartos más diversos. El concepto de arte como una operación de la inteligencia y no como un don del espíritu fue formulado por primera vez en su *The philosophy of composition*, que data de 1946, y se prolonga en Baudelaire, en el simbolismo, y en Paul Valéry” (81 – 82).

consciente y urgente de salvación. La salvación sólo consiste en el lenguaje, mientras el conflicto del contenido permanece sin resolver” (54). Para Espina tampoco hay contraposición entre el decir barroco, exuberante, y la preocupación por el orden formal de la composición poética. Por lo general, toda expresión barroca (y por extensión la neobarroca) sostiene sus sorprendentes excesos en el rigor formal. Un poema como “Funerales de don Góngora en pleno Madrid (*Con fusas, infusas y semicorcheas*)”, escrito cuando el poeta tenía sólo 25 años —lo que demuestra la ya temprana filiación neobarroca del poeta—, y perteneciente a su primer libro, ejemplifica esta idea:

Dada la próxima estación, por si melodía de
alguien, ten igual presente, termina anunciando,
vivió en paz. Interrumpiendo por páginas su
banquete de ases, que así rezaban diciendo,
sueña arpías de buen dinero. En las huellas
enlentecidas y en las casas de poder en la
memoria que se adelanta (me moría había
dicho) cantidades infusas, bautismos orales en
aquel aire y las recordadas muertes civiles, al
final del camino. A la voraz espera; leopardos,
predadores, atormentados. Una muerte que
femeninamente es triste, mujer también, al otro
lado de los jardines de la prosodia, pero
esperara, definitiva. A su concubino paso de
etíopes gladiolos y oropéndolas en flor, en el
desorden, sin mejor muerte, mujer, novia rota
entrante en sus pesadillas, haciendo del día la
primavera y en los inmensos de una íntima
Babilonia. Con accesorio gesto de malabarismo
bajo los signos más siguientes, más el apócrifo
enjambre de la humanidad pasa, y nada fue
igual. Verbo, una mosca hacia el tiempo, un
gerundio en las aristotélicas melodías
celebrando las barbaries, y alegres y
despedazadas, voces con el clarín. Las palabras
que fugan multiplicándose lo devoran y a pura

alma, las devora. Más instantes infinitos, soñara
con fuego.¹³⁴

Según Ernst Robert Curtius, uno de los más socorridos motivos formales del poema gongorino es lo él llamó “trueque de substancias” (1972: 511). También en la escritura lírica de Espina está presente ese trueque constante de elementos, de sentidos, de “substancias”. El sentido nómada actúa desde ese motivo formal. El poema anterior pone en práctica el operar del sentido nómada a cada instante, en cada bloque prosódico, en cada quiebre sintáctico. Por lo tanto tenemos “una muerte que femeninamente es triste”, de ahí que sea “mujer”; o un “verbo” que es “una mosca hacia el tiempo, un gerundio en las aristotélicas melodías celebrando las barbaries”. El sentido nómada además se deriva de los conceptos de devenir ya expuestos. Dicho nomadismo del sentido nos sitúa, al decir de Arteca, “frente a un poeta que desmiente la verdad como categoría absoluta, y encuentra en la ausencia de fijeza una velocidad pormenorizada por los textos”¹³⁵. En el interior del Barroco subyace la idea del destierro de la verdad absoluta, de ahí que el operar sustituye a cualquier esencialismo. “El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo” (Deleuze, *El pliegue*: 11).

De esta manera, cada poema de Espina se constituye como una máquina de hacer pliegues léxico-sintácticos, pero que por la acción del sentido nómada y de los devenir-sintaxis, devenir-lenguaje, dan cuenta de un estado de cosas más allá de lo meramente sintáctico-lingüístico: trasciende los marcos del solo hacer. De ahí que sea el hacer, pero también la hechura; que sea la confección, pero además el acabado. Estos poemas son

¹³⁴ En *Quiero escribir pero me sale Espina*: 9.

¹³⁵ Arteca: Ídem.

vestidos o telas, llenos de pliegues en un constante replegarse y desplegarse. Ahí radica su cumplimiento barroco. Como bien definió Deleuze refiriéndose a esta idea de lo *textil* en el barroco:

Si existe un traje propiamente barroco, ese traje será amplio, ola hinchable, tumultuosa, burbujeante, y, más que traducir los pliegues del cuerpo, rodeará a este con sus pliegues autónomos, siempre multiplicables: un sistema del tipo *rhingraves-canons*, pero también el justillo, el manto flotante, el enorme alzacuellos, la camisa desbordante, constituyen en el siglo XVII la aportación barroca por excelencia. (*El pliegue*: 155)

Justo en este momento, a las luces de esta cita de Deleuze, conviene detenerse en el término con el que el Espina ha definido su poesía: el de *barrococó*. En la más reciente edición (2012) de *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics* se lee que “Eduardo Espina (b. 1954) spoke in the same playful tone of barrococó (obviously a play with baroque and rococo)”. Sin embargo, este término dentro de la poética de Espina es más que un juego obvio de palabras o conceptos. Como ha expresado el propio creador acerca de su vocablo:

Dos estrategias estéticas confluyen en el mismo lenguaje. La constante variación formal que hace del texto un espacio de desplazamientos, la desarticulación de la acción y de la unidad, la banalización de toda la realidad como un gesto deliberadamente anacrónico y la cursilería adaptada del habla diaria, que son elementos propios del rococó, dialogan con modalidades diseñantes propias del barroco, como ser el horror al espacio vacío (que hace desbordar significantes a la página), el renunciamiento a nombrar una concreción discernible, el apego por lo corporal, y el propósito de reivindicar la fealdad como suprema manifestación estética. En el barrococó que identifiqué en mi texto hay un cruce de épocas, viniendo desde las palabras griegas habladas en un jardín, pasando por los tormentos religiosos medievales, hasta llegar a los enunciados que diré pasado mañana. No es barroco ni rococó (ni siquiera “rockocó”); sino eso: “barrococó”. No es el uno que se disuelve en la página, sino el uno y el Universo enlazados en un único verso. El milagro de lo trascendente habla por lo contingente. (*Medusario*: 426)

Si hubo una corriente artística donde la preocupación estilístico-formal, el sensualismo, el gusto preciosista y elegante, así como la exacerbación del sentido lúdico y caprichoso, alcanzaron sus máximos niveles de expresión artística, ese fue el rococó. Para Arnold Hauser, en su *Historia social de la literatura y el arte*, históricamente “el rococó se sitúa entre el ceremonial barroco y el emocionalismo prerromántico” (56), de ahí que fue un arte donde se conjugaron lo exuberante barroco y lo emotivo que en el romanticismo llegaría a sus mejores manifestaciones. Por otro lado, para Helmut Hatzfield, en su *The Rococo: Eroticism, Wit, and Elegance in European Literature*, lo lúdico y lo erótico sensual son componentes fundamentales del estilo rococó. En la poesía de Espina se enrocan en efecto el desbordamiento y la desmesura ceremonial barrocos y esa dimensión lúdico-sensual y decorativa congénita al rococó: “De aquel acerbo con becerros los que /vieron otra noche en la misma ducha, /de tu peso caber en el mío, y del mío /mirando los añadidos de dormida luz”¹³⁶. Así, según Jill Kuhnheim, una de las primeras estudiosas de la poesía de Espina, “with a rococo approach, Espina increases the pleasure of his poetry as he multiplies its semantic density” (128).

Los infinitos pliegues barrocos conjugados con los ingentes y sensuales decorados del rococó: ahí radica uno de los componentes de ese devenir-sintaxis, devenir-lenguaje del neobarroco del autor de *Valores personales*. Como acertadamente ha señalado la crítica y académica argentina Susana Cella, en la poesía de Espina estamos ante “un subrayado de la bidimensión (llanura contra horizonte): alojar el intenso tramado de

¹³⁶ Del poema “Cuando el amor es una atracción turística (*El prestigio de haber podido estar ahí*)”, en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 29.

palabras resultante de la compleja relación de sonidos, significados, referencias y sintaxis” (138). Asimismo, en la ya citada reseña a *El cutis patrio*, José Kozer, situándose en las entrelíneas mismas del poema espiniano, enumeró algunos de los componentes formales y estructurales —algunos desprendidos del operar barroco, otros del accionar del rococó— que hacen que el poema espiniano sea portador de una “lengua extraña”, de un decir inédito: el barrococó. Para Kozer,

estamos ante una poesía que remodela los fundamentos poéticos de la tradición, renovándolos y revitalizándolos: y lo logra, una y otra vez, acudiendo a los subterfugios de la desarticulación del texto, del corte del discurrir sintáctico, de su desplazamiento, así como a la banalización de lo exquisitamente sublime de la tradición venida a menos (léase, un sublime en falso, por retoricón) constelando así una hibridez moderna que moviliza lo uno hacia lo Uno, reconfigura la disrupción para irrumpir, desde su escurrimiento interminable, como agua remansada y serena, agua cristalina donde todo dolor se lava, todo lo turbio se enaltece e ilumina, principalmente a través de un lenguaje travestí, y de un lenguaje que entre vera y burla, se padece a sí mismo, compadeciéndose, cuando hace falta, de su condición. Así, esos poemas de *El cutis patrio*, forjados como cuadrados (*tombeaux*) son en verdad redondeces redondeadas por la magistral imaginación lingüística del poeta Espina. Unas redondeces a las que acuden la aliteración y la paranomasia, desde un maridaje continuo que hace de lo retórico no una banalidad sino una verdad: otro modo de acceder a lo oculto, y otra luz para leer en la noche cerrada de nuestra individual oscuridad, no desde la manida lógica de los poetas quod poetas, sino desde un espacio sintáctico que más que ilógico se naturaliza alógico.¹³⁷

En esta reseña, Kozer alcanzó a radiografiar algunas de las principales partes de este cuerpo poemático, dígame las articulaciones, los músculos, el latir prosódico, la fuerza cerebral. De modo implícito, Kozer nos deja saber que la poesía de Eduardo Espina no puede resultar jamás ininteligible, o caóticamente incomprensible, o un incoherente desenfreno de palabras y frases, no: al aparente caos en el que se expresan sus poemas,

¹³⁷ En José Kozer: “*El cutis patrio*, de Eduardo Espina.” *Letras libres* 100 (2007). Web. Abril 2007.

subyace una forma muy bien pensada, un orden resultante de una multiplicidad de puntos de vista: “La invisibilidad abandona a quienes vio. /En esta orilla la vida viene a nacer cerca, /sin hacer caso al sentido antes de esperar /como el eco hubiera querido en la herida /hará de esto mucho más que un mes atrás”¹³⁸. De hecho, podríamos decir que es el punto de vista, en detrimento de la verdad absoluta, una de las fuerzas que rigen al poema. O, en todo caso, pensar la verdad absoluta en tanto punto de vista, lo que nos llevaría a la desintegración conceptual de la primera. Ya Deleuze habló “del punto de vista como jurisprudencia o arte de juzgar”, ya que siempre “hay que encontrar el buen punto de vista, o más bien el mejor, sin el cual no habría más que desorden e incluso caos” (*El pliegue*: 60).

V.3. Duración y simultaneidad.

Devenir-sintaxis, devenir-lenguaje, sentido nómada: todas ellas formulaciones o conceptos que hemos creado para intentar leer de modo crítico la poesía de Eduardo Espina. Sin embargo, hay otro nivel teórico-conceptual desde el que podemos también pensar este caos ordenado que es esta poesía: los conceptos bergsonianos de *duración* y *simultaneidad*.

Para el filósofo y escritor francés Henri Bergson (1859 – 1941), existe una oposición entre la inteligencia con la que tratamos de comprender el mundo y los datos de nuestra conciencia, es decir, con lo que se nos revela del mundo mismo. La inteligencia analítica procede de manera esquemática, parando la realidad, tomando fragmentos de ella para

¹³⁸ Del poema “La hermosura a pesar del hundimiento (*Nada muere, todo es siempre pasado mañana*)”, en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 63.

estudiarlos por separado. Sin embargo, para la mente la realidad es un *continuum*. Según esto, la inteligencia puede ser útil de manera restringida, por lo que el verdadero conocimiento de la continuidad de la vida nos viene a través de la intuición, que es lo que nos pone en contacto con de la fluidez vital. Dice Bergson:

Nuestra vida psicológica está llena de imprevistos. Surgen mil incidentes que parecen cortar con lo que les precede sin por ello vincularse a lo que les sigue. Pero la discontinuidad de sus apariciones destaca sobre la continuidad de un fondo sobre el que se dibujan y al que deben los intervalos mismos que les separa: son los golpes de timbal que estallan de cuando en cuando en la sinfonía (...) Cada uno de ellos no es más que el punto mejor iluminado de una zona inestable que comprende todo cuanto sentimos, pensamos, queremos, todo cuanto en última instancia somos en un momento dado. (*Memoria y vida*: 15)

En su obra *Materia y memoria* (1896), Bergson sostuvo que la memoria humana es lo central de la conciencia, porque es el registro del sentido de *duración*. El tiempo es lo que sirve para que las cosas no se superpongan unas a otras, y la conciencia es el sentido de esa *duración*. Dicho esto, según Bergson la *duración* es “lo que cambia por naturaleza”, “es la multiplicidad cualitativa”, “es el movimiento” mismo, y “es lo absoluto”. En otro de sus libros, *La evolución creadora* (1917), el filósofo y premio Nobel de Literatura francés, llegó a la conclusión que desde un núcleo central mítico, del que no podemos conocer sus orígenes, el tiempo se ha ido diversificando y evolucionando creadoramente.

Lo que Bergson llamó el *élan vital* (impulso vital) mueve a esa evolución, y ocurre de adentro hacia fuera. La evolución no es un proceso de tropezones y choques informes de las cosas, sino que ese impulso vital busca una diversificación creadora. Bergson subrayó el aspecto creador por el que la vida en cualquier circunstancia se abre camino,

siempre innovando, siempre inventando. Para él la realidad está continuamente haciéndose y creándose. Dios mismo es un continuo surgimiento. Así, la intuición es el puro devenir. De ahí que la realidad por extensión es también puro devenir, y ella se intuye primariamente en la conciencia de nuestra propia vida mental, en su infinito fluir. El tiempo tiene una fuerza interior que provoca que se desarrollen las cosas. La realidad busca diversificarse, extenderse desde la múltiple creación:

¿Podemos considerar la flecha que vuela? En cada instante, dice Zenón, está inmóvil porque no tendría tiempo de moverse, es decir, de ocupar por lo menos dos posiciones sucesivas, a no ser que, por lo menos, se le concedan dos instantes (...) Pero la flecha no está nunca en ningún punto de su trayecto (...) De ahí se concluye que el movimiento, al efectuarse, deja en cada instante, por debajo de él, una posición con la que coincidía. (*Memoria y vida*: 25 – 26)

En uno de los poemas paradigmáticos del hacer lírico de Espina, “La tortuga de Zenón (*Homenaje a la lentitud uruguaya*)”, se retoma la famosa aporía de Zenón de Elea, enfrentándonos a un registro de la duración que bien puede ser entendido al modo bergsonian. Este es un poema de significación abierta, que nunca lanza el ancla en ningún puerto semántico; en él el sentido nómada, inmerso y halado por esta singular forma de duración, siempre huye del quietismo interpretativo, del sedentarismo mental. Conviene leer el poema completo:

Lo íntimo atrae a la intemperie.
Rastro a ras de la escolopendra
y algo de logos en la caparazón.
A su paso piensan las paralelas,
viene el viento con un vendaval,
viene para que la vida no lo vea.
Feliz remordimiento de la razón.
Una rapidez tal cual la luna sale
mientras la sed decía no esperes,
sé de otros, no de ti ni tan ahora.

Anda, última ¡alma! del galápago,
que ya grazna el peso anacarado,
un país de piel aparte ya de otros.
¿Habrá sido un deseo cumplido a
punto de ser eso que nadie desea?
Habrá sido, ¿el silencio, diciendo
al cielo algo que sólo el sol sabe?
Fue, la felicidad del día indebido,
de cuál, si entonces fueron todos.
¿Jueves? aunque digan, fue lunes.
Era más bien, por aquel entonces.
El uso a ciegas de la ligereza guió
al aljibe, lo que salva cedió a su
raza la tozudez de sentirse culta,
sacra en tregua por lo predilecta
dándole oportunidad al traspies,
a la pata pobre con poco Platón.
Bólida por casualidad, caso más
bien de invención cuando vence
a merced del ser acertado cerca
(cerca, que parecía estar tan ahí).
Iba, como quien va hasta la Idea.
Iba bastante hasta sentir encima
de la sien la luz recién sembrada.
Una sombra a mal traer, mientras
en la quietud la velocidad dormía.
Presocráticos a usanza la vieron
rodar entre sospechas enhebrada
a las breas que vaciaban su plan.
¿De alcornos, igual al leopardo?
Huida del aire, casi tan solitaria:
lenta de oscuridades por el brío,
siguió hasta salirse del nombre.
Al detenerse, se sintió Aquiles.¹³⁹

En su devenir-sintaxis y en su devenir-lenguaje, esto es, en su multiplicidad y multiplicación, el poema no se va construyendo o armando por un deliberado accionar o entrechocar de los elementos que lo componen. En cada uno de los bloques sintáctico-

¹³⁹ En *Quiero escribir pero me sale Espina*: 118.

prosódicos hay una forma consciente que los rige; esto es, destaca una intuición lírica que regula el aluvión de concatenaciones léxicas. Se trata de una intuición derivada de un conocimiento cabal de la propia composición poética. Asimismo, el poema no se detiene, ni siquiera se demora, en ningún punto de su trayecto, o en determinada instancia de su decir, con la sola aparente excepción del verso final: “Al detenerse, se sintió Aquiles”. Pues se trata de eso: de lo aparente. El detenimiento provoca un nuevo despliegue connotativo: el nombre “Aquiles”, que induce en el aliento final del poema un nuevo sentido que queda suspendido más allá del punto final.

La *duración* en este poema opera de la siguiente manera: los componentes (elementos, cosas) se suceden a una velocidad tal que no llegan a fijarse en ningún punto de su trayecto lírico, pero, como diría Bergson, van dejando en cada instante, por debajo de ellos, “una posición con la que coincidía”. Es decir, cada bloque prosódico va dejando a su paso, en su colisionar con aquellos otros bloques que lo suceden, un rastro de resonancias —“golpes de timbal que estallan de cuando en cuando en la sinfonía”— que, aunque no llegan a fijarse, crean ese cúmulo o masa rítmico-verbal sobre el que el poema continúa creciendo, expandiendo su campo de escritura, aconteciendo siempre “de adentro hacia fuera”, de la *res* o materia poética a la *res* o relaciones externas. El mismo Espina señaló que:

Al desafiar el sentido y la idea de verdad, la poesía se recluye en su destino autosuficiente; virtual porque rechaza el reconocimiento. A través del mismo el conocimiento alcanza a liberarse de lo que no puede conocer (...) Cubre el trayecto de un descubrimiento que apela a las angustias, contradicciones y arbitrariedades de un lenguaje específico que se sale del comercio del significado para evitarle desde adentro. (“Un zig zag feliz. ¿Para qué escribir poesía?”: Web)

Paralelo a esa *duración*, en la poesía de Espina opera un principio de *simultaneidad*.
¿De qué manera? En su seminal libro *Duración y simultaneidad* (1922), donde polemizó con Albert Einstein y su teoría de la relatividad, Bergson opone a los múltiples tiempos de la física, un único Tiempo universal. Para demostrar filosóficamente su idea, puso el siguiente ejemplo:

Quando estamos sentados a orillas de un río, el fluir del agua, el deslizamiento de un barco o el vuelo de un pájaro, el murmullo ininterrumpido de nuestra vida profunda, son para nosotros tres cosas diferentes o una sola, a voluntad. Podemos interiorizar el todo, nos las podemos tener que ver con una percepción única que arrastra, confundidos, los tres flujos en su curso; o podemos dejar exteriores los dos primeros y repartir entonces nuestra atención entre el adentro y el afuera; o, mejor todavía, podemos hacer uno y otro a la vez, uniendo nuestra imaginación y, sin embargo, separando los tres flujos gracias al singular privilegio que ella posee de ser una y múltiple. Tal es nuestra primera idea de la simultaneidad. Llamamos entonces simultáneos a esos flujos exteriores que ocupan la misma duración porque se insertan uno y otro en la duración de un tercero, el nuestro: esta duración es únicamente la nuestra cuando nuestra conciencia no considera sino a nosotros mismos, pero se vuelve igualmente la de ellos cuando nuestra atención abraza los tres flujos en un único acto indivisible.
(99)

De igual manera, en los poemas de Espina podemos argumentar que se experimenta ese devenir simultáneo que Bergson describió. Esto es, a las muchísimas líneas melódicas-sintácticas, a los cuantiosos flujos de acontecimientos y sentidos que acontecen en el poema, a la exuberante multi-referencialidad, al desmontaje gramatical y sintáctico, a los constantes golpes metonímicos, al juego cacofónico, al accionar de los significantes desencadenados, al rigor formal, a todos ellos se superpone un impulso total, una fuerza lírica aglutinante, que agrupa de modo creador a esas múltiples líneas y flujos simultáneos. Cuando el lector se enfrenta a un poema del autor de *El cutis patrio*, debe tener en cuenta que su cumplimiento artístico se da en ese todo orgánico, material,

que es el poema en sí mismo: especie de imán rítmico-prosódico que atrae y organiza todo lo caótico y lo proliferante. En la lectura en voz alta del poema es donde se visibilizan todos sus significantes simultáneos:

Oscilante en la latitud delante de la
semblanza, venera el arrobamiento,
el traje fluvial que al ver atraviesan.
Con la bata culta por lo endiablado
se ablanda boca arriba en el blasón
bajo la fachada de charco pensativo
dispuesto a disfrutar de las cursivas,
a pedir con el dedo la paz alrededor.
Ronda a esa odisea la solidez de las
caderas, el encanto casual a cambio
abrevia la pérdida de los pararrayos.
Sin saber distinguir a la higuera del
hogar en lugar de augurar con agua
de agaves destrona las tormentas, se
antepone a la puntería para tirotear,
moja ángeles al girar mojigata con
la tos gigante pero a regañadientes,
cof, cof: un sonido como de Kafka.¹⁴⁰

En su libro *Lógica del sentido*, en el que se apropió creativamente de algunas de las ideas bergsonianas, Gilles Deleuze afirmó que “La simultaneidad es un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que esquivo al presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro” (25). La duración en estos poemas alcanza su complemento y su cumplimiento en la simultaneidad que descrea del tiempo cronológico; tiempo que nunca es puro acontecer, ya que debe detenerse, hacer pausa, en la fijación de sus eventos. Los poemas de Espina suceden en el tiempo presente del poema. Como hemos afirmado, es una escritura que

¹⁴⁰ Inicio del poema “La mirada en tres o atrevidas palabras (*Justo cuando el pájaro aplaude, se acaba*)”, en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 128.

jamás se detiene en las palabras, frases o eventos que simula referir: el nomadismo intrínseco a su tempo lírico así lo impide. El lector de los poemas de Espina debe siempre completar las ideas y sentidos que el poeta deja en suspenso, inacabadas, en el torbellino de su particular logicidad:

Lo que lees, es el primer poema.
Lees, y además, la primera línea.
Esta ya no, aunque por poco casi
lo fue si no fuera porque no lo es.
Creíste adivinar en donde estabas,
pero al ver a los versos siguientes
has llegado a este sin poder saber
todavía, ¿será esto poesía, o es lo
que ves la última vez del idioma?
En palabras, poesía eres tú al ser
similar a un pensamiento sin mí
imitando a la mente detenida en
una idea amortajada hasta morir.¹⁴¹

V.4. Por un “partido del ritmo”.

La poesía de Eduardo Espina entraña una militancia política, aquella que se funda en un partido del ritmo. He ahí su máxima concreción artística, su verdadero alcance estético. Hemos analizado ese *continuum* inherente a sus poemas: un acontecer sostenido en una velocidad prosódica, en un ritmo que como imán aglutina y organiza todos los niveles del poema. Henri Meschonnic dijo que “el ritmo es la organización-lenguaje de lo continuo que es nuestra materia” (49). Para el pensador francés, todo poema debe ser un “manifiesto por un partido del ritmo” (47), y esto, Eduardo Espina lo cumple de manera cabal en su poesía. Sus poemas están hechos “de lo hacia donde vamos, de lo

¹⁴¹ Inicio del poema “Arte por ética, arte poética (*Que palabra dice más que las demás*)”, en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 138.

que desconocemos, y de lo que nos retiramos, pero que nos es vital reconocer”

(Meschonnic: 52). Por lo tanto, no es lo que significa, sino lo que “es”; aquello que el lector debe completar:

La página, nebrija para pájaros,
(menos sucede en la indecisión
o amanece el azur a lo sublime)
la página, si por otro Sur asoma
con sortilegios a sentirse elegida,
la página, su ojo estando en paz,
desparejo acertijo de hicocervos
(y un rayo al resplandor oyendo).
Nada hay ni temas para entender.
Ante el tacto, la lentitud detenida
daría su borde al alba de una vez,
un plan de lis por los alrededores
dará más de una razón al silencio.¹⁴²

Este verso: “Nada hay ni temas para entender”, bien podría leerse como síntesis de las claves de la poesía de Eduardo Espina. Pero hay que ser cuidadoso al hacer afirmaciones categóricas respecto a esta poesía, como parte de la crítica ha hecho hasta ahora, pues detrás de esa Nada hay otras realidades en expansión, en infinito devenir, de ahí que haya otro decir superpuesto, y por ende manifiesto: “un plan de lis por los alrededores [que] dará más de una razón al silencio”. El devenir-sintaxis, el devenir-lenguaje, el sentido nómada, la duración y la simultaneidad al modo bergsoniano, son todos acápites de una apuesta estético-poética total, con muy pocos precedentes y paralelos en las letras hispanas. Dicha apuesta, repitémoslo, se cumple en una práctica política del ritmo poético. Espina también sabe, como Pound, que “la poesía es una

¹⁴² Inicio del poema “Poesía eres (también) tú (*Hipo rima con periplo*)”, en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 99.

composición de palabras ordenadas musicalmente”, de ahí que las “otras definiciones son, en su mayoría, insostenibles o metafísicas” (*Ensayos*: 409).

Un poema del autor de *La caza nupcial* pone en crisis los estatutos convencionales de la lengua española, porque alcanzó a crear sobre sus bases estructurales un nuevo idioma, un oír y hablar poéticos innovadores. Espina ha demostrado con su quehacer poético que es posible hacer poesía, escribir poemas, fuera del ámbito clásico de la representación, en su sentido mimético-aristotélico: “Quietud de cuanto después aparecía /al pasar del azar a la razón siguiente. /Es él, a leer en los lirios la duración.”¹⁴³ A las lógicas relaciones semióticas y semánticas que sostienen a la realidad, Espina opone otras relaciones, que operan a diferentes niveles de representación, alejados de la mimesis que la Tradición ha impuesto durante siglos. Espina bien puede hacer propia la idea de Meschonnic según la cual:

El poema puede y debe vencer al signo. Desbastar la representación convencional, aprendida, canónica. Porque el poema es el momento de una escucha. Y el signo sólo muestra. Es sordo y ensordece. Sólo el poema puede prestarnos voz, hacernos pasar de voz en voz, hacer de nosotros una escucha. Darnos todo el lenguaje como escucha. Y lo continuo de esta escucha incluye, impone, un continuo entre los sujetos que somos, el lenguaje en que nos convertimos, la ética en acto que es esta escucha, lo que supone una política del poema. Una política del pensamiento. El partido del ritmo. (51)

Para Enrique Mallén en la obra de Espina “el lenguaje pierde su sentido real en la composición pero gana otro en el plano de la invención” (Mallén 2000: 168). Cada uno de estos poemas contienen en sí mismo la construcción de la poética en la que se sostienen. Sin dudas, a la capacidad poética-inventiva de Espina resulta difícil ponerle

¹⁴³ Inicio del poema “Vejez de Wittgenstein (*Un año antes de ser él mismo*)”, en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 135.

límites. De hecho, podría afirmarse que el límite es su capacidad misma. Esta poesía, y su poética, recogen tanto el legado del pensamiento poético moderno, que según Meschonnic es “una actividad continuada indefinidamente en el presente” (28), como comparten y contribuyen de forma creadora a la estética y pensamiento del Neobarroco. A quien practica una “política del pensamiento”, quien se afilia y crea un “partido del ritmo”, otra misión o cumplimiento político no le compete que “darnos todo el lenguaje como escucha”. He aquí otro ejemplo ilustrativo de lo recién afirmado:

La resurrección se ha puesto de moda. Le dio
por estar a favor de la voluntad mientras no sea
demasiado para quedarse hoy otro día. Por su
apariencia pasan de largo algunas cosas
inusuales como ser esta causa sin propósito, la
fórmula del llanto, otra lágrima al abrir la puerta
pensada para entrar a la casa de una verdad a la
cual no le debemos todo sino apenas una noción
a punto de entender de atrás hacia donde sea,
porque solo sirve ser para saber que es estar
vivo. Como suele ocurrir, la belleza llega de
mayo acompañada de anos, el relato del
relámpago dio para poco más al empezar la
década en persona y salir a toda velocidad a lo
primero que la voz encontrara.¹⁴⁴

Mañana la mente puede, poemario aún inédito, y al que pertenecen los versos anteriores, anticipa con gran poderío lingüístico las nuevas puertas de la expresión neobarroca que ha abierto la poesía de Eduardo Espina. *Mañana la mente puede* cierra la trilogía *Deslenguaje*, iniciada por *La caza nupcial*, y cuyo segundo volumen fue *El cutis patrio*. El crítico y poeta uruguayo Gerardo Ciancio ha señalado que

¹⁴⁴ Inicio del poema “la novia y el amigo de él (*Una sola hipótesis sirve para sembrar la duda*)”, en *Quiero escribir pero me sale Espina*: 169.

Eduardo Espina aparece como precursor de un corrimiento del nuevo paradigma estético, [ya que] informa de una emergencia en el campo neobarroco: el transbarroco, o bien, el transneobarroco, precisando la denominación y acotando el campo histórico. [Hay en la obra de Espina] una voluntad de conocer sujeta a un decir. (De “Transbarroco: Se hace el poema de lo que sea”, de artículo crítico inédito aún)

Al neobarroco de Haroldo de Campos, de Severo Sarduy, de Omar Calabrese, de Roberto Echavarren, al neobarroso de Néstor Perlongher, al barroco del poeta de *Valores personales*, la crítica ha venido a sumar otra noción teórica para tratar de definir esta compleja manera de pensar y entender lo poético. El propio Espina dijo que “escribir poesía es una forma de hacerle decir algo al desconocimiento”¹⁴⁵; esto es, indagar en aquello que no se ha dicho, o si se ha dicho, entonces expresarlo (hacer que se muestre) desde otros ángulos, mediante procedimientos retóricos y lingüísticos exclusivamente líricos. En *Mañana la mente puede* el lenguaje alcanza tonos inéditos, los cuales confirman que Espina sigue apostando con renovado rigor, y con todo el entusiasmo del lenguaje a favor, por una política del ritmo.

¹⁴⁵ De una entrevista con Eduardo Espina, realizada por la poeta argentina Romina Freschi y publicada parcialmente en la Revista *Plebella*, Buenos Aires.

CAPÍTULO VI

DIÁSPORA(S): POSESTRUCTURALISMO BARROCO EN LAS LETRAS

CUBANAS*

VI.1. Contexto y presupuestos estéticos.

Luego del aluvión poético-idiomático que provocó José Lezama Lima en las Letras cubanas e hispanas en general, ¿qué posibilidad había en Cuba de alcanzar el dique seco o lenguaje poético sostenido en flujos de resonancias inducidas hacia el texto y no desde él? ¿Cómo asistir, entonces, a la disección y no al henchimiento, o, lo que es lo mismo, al nacimiento de una lengua que se desviara del idioma del poeta de *Dador*? ¿Cómo alcanzar, para decirlo en otro términos, una estética, una manifestación poética, que desatara los amarres que la poesía lezamiana había impuesto en la tradición cubana?

No fue suficiente el querer “dinamitar el fortín barroco de Trocadero”¹⁴⁶, para decirlo en términos de Heberto Padilla. En un sentido poético el lunes inquieta más si se llama “Nicanor” —según reza el verso de Gastón Baquero— y no si se llama “de

* Two parts of this chapter (VI.2 & VI.3) are reprinted with permission from: “Rogelio Saunders en su comarca de nieve” by Pablo de Cuba, 2010, *La Habana Elegante*, #48, Webpage. Copyright [2010] by *La Habana Elegante*; and from: “Marqués de Armas o el dique seco” by Pablo de Cuba, 2010, *La Habana Elegante*, #47, Webpage. Copyright [2010] by *La Habana Elegante*.

¹⁴⁶ En su artículo publicado el 7 de diciembre de 1959 en *Lunes de Revolución*, “La poesía en su lugar”, Heberto Padilla uso esta frase para referirse a la necesidad de su generación de definirse en contra de la estética lezamiana. Para Padilla: La generación de *Orígenes* con su quietismo, su posición aristocrática, su catolicismo estético, fue su más alta y final manifestación. Con ellos se cierra todo un ciclo de la historia y de la vida cubana. Ya no es posible, literariamente posible, una concepción de la poesía, por ejemplo, como una iluminación del ser mediante el éxtasis del Elegido. La suntuosa imagen de Lezama, su “elegancia” verbal, su noción de las esencias inmutables, su sentido ahistórico, la explotación de temas que no comprometen ningún valor, se corresponden con los grandes latifundios, las bellas fincas y los poderosos señores. Su obra, como la clase social que refleja, está liquidada”. (Citado en *Los límites de Origenismo* (2005) de Duanel Díaz, p: 188)

Revolución”¹⁴⁷. La llamada «Generación del Cincuenta» no logró el fogonazo que derribara tal fortín. Si bien se aprecia la intención en cuanto a estrategias discursivas, a los escritores de esa generación les fue negado el delirar léxico capaz de engendrar un nuevo idioma. Tal acción ya la habían ejecutado previamente Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega —ambos integrantes del Grupo *Orígenes*—, aunque ambos permaneciendo en una especie de “todavía” barroco marginal; el primero más existencial y teatral, y el segundo deudor aún de las vanguardias poéticas, sobre todo del surrealismo y del cubismo. Incluso, ya Lezama Lima en *Fragmentos a su imán*, sin negarse a sí mismo, reinventándose, se había deslizado hacia otros hallazgos respecto de su obra anterior a través de un lirismo más tenso, menos desbordante, un barroco introspectivo —que no pocos han confundido con coloquialismo—, un desplazamiento dentro de su propio decir.

Los grandes poetas inventan una nueva lengua sobre las bases de su idioma de expresión: erosionan el lenguaje, por lo que crean otra sintaxis, otra gramática. Algunos poemas de Heberto Padilla —el más talentoso de su hornada—, como “Infancia de William Blake” y “Dones,” anunciaron un quiebre que creemos no llegó a hacerle frente al imaginario y dictadura estética lezamianos debido al sentimentalismo de corte político

¹⁴⁷ A la generación o grupo de escritores que formaron parte del consejo de redacción del suplemento cultural semanal *Lunes*, del diario *Revolución* —el primer número salió en marzo de 1959 y el último, en noviembre de 1961—, se les llamó «Generación de Lunes». También ha sido bautizada como la «Generación del Cincuenta». Fueron miembros de esta ornada de intelectuales, artistas y escritores, entre otros, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Franqui, Heberto Padilla, Antón Arrufat, Edmundo Desnoes, Pablo Armando Fernández, Oscar Hurtado y Lisandro Otero. En las páginas de *Lunes* aparecieron varios artículos críticos contra *Orígenes* y Lezama Lima, destacando el de Heberto Padilla (“La poesía en su lugar”), los de José A. Baragaño (“Orígenes: una impostura” y “Una generación: ni dividida ni vencida”) y los de Antón Arrufat (“Una antología lamentable” y “Saludo de una editorial”). Para más detalles, consultar el libro: Luis, William. *Lunes De Revolución: Literatura Y Cultura En Los Primeros Años De La Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2003.

que se observa en ellos. Padilla intentó ser la contraparte-Lezama. Lo anunció en los poemas citados. También en sus diatribas contra *Orígenes* desde *Lunes de Revolución*; tan endeble que llegó a minimizar la escritura de Lezama en virtud de las poéticas de Emilio Ballagas y de Eugenio Florit, nada despreciables, pero portadoras de ese sentimentalismo —en estos casos de cortes neorrománticos y modernistas— que se ha ramificado en la lírica cubana. Ese momento en que se sacrifica la contención emotiva o electiva por un verso regalado, que no rasga o dinamita las estructuras formales y semánticas de una frase poética. “Infancia de William Blake” devino ejemplo, por desgracia sólo como anunciación, de un modo poético donde se ganaban nuevas precisiones y tensión en el lenguaje, asomaba la fuerza de una inteligencia martillando detrás de las palabras, un ladrón astuto de otras tradiciones. Un poeta en el que la emoción y el intelecto parecieron conjugarse.

Avanzando un poco más en el tiempo, e inferior a su antecedente inmediato, la generación del *Caimán Barbudo*¹⁴⁸ no pasó —excepto en rarísimas y a veces lúdicas excepciones— de “libritos, cositas [...] y de un homúnculo de algodón” (la frase es de Lezama). En la década de los ochenta emergen propuestas interesantes, aunque no será hasta la instauración del Proyecto *Diáspora(s)*, y hasta la emergencia de otros poetas con propuestas afines, como Reina María Rodríguez —sobre todo y a partir de *Páramos*—, Juan Carlos Flores y Carlos Augusto Alfonso, cuando en verdad se alcanza un punto de

¹⁴⁸ Para investigadores y estudiosos de la historia intelectual cubana, la llamada Generación de *El caimán barbudo*, cuyo nombre se debe a la revista homónima —fundada en 1966 y con vida hasta hoy, tanto en soporte impreso como digital— en torno a la cual se agruparon, corresponde a la de aquellos jóvenes escritores, artistas e intelectuales que surgieron en la vida intelectual cubana en los años sesenta. Algunos integrantes de aquella generación, entre otros, fueron Jesús Díaz, Luis Rogelio Nogueras, Lina de Feria, Elsa Claro, Mariano Rodríguez Herrera y Guillermo Rodríguez Rivera. Para más detalles: <http://www.encaribe.org/Article/el-caiman-barbudo>.

desvío, de fractura en la tradición. También tenemos que decir que Ángel Escobar, a partir de su cuaderno *Todavía* (1991), provoca una de las apuestas literarias más intensas de los últimos treinta años en la poesía en español. Al igual que José Kozer, quien desde un neobarroco sin apenas paralelos ya estaba por entonces escribiendo una de las obras imposibles de encasillar dentro de generación alguna. Kozer y Escobar, cada uno desde distintos presupuestos gramaticales y creativos, fundaron lenguajes.

En este momento del inventario, valdría la pena contextualizar la idea de Jorge Luis Arcos según la cual “después de *Orígenes* sólo es posible *Diáspora(s)*” (*Desde el légamo*: 11). Esto es, ¿en qué consistió ese Grupo o Proyecto llamado *Diáspora(s)* que para Arcos emuló a *Orígenes*, y que, como nosotros pensamos, vino a insuflarle aires radicales a la tradición literaria cubana? Y, en otro nivel, ¿compartió *Diáspora(s)* ese renovador arresto neobarroco que le procuró nuevas energías a la poesía hispana, tradición que por entonces languidecía bajo el gobierno ya estéril del coloquialismo¹⁴⁹? ¿De qué manera se insertó *Diáspora(s)* dentro del imaginario del neobarroco? En las páginas que siguen trataremos de dar respuestas a estas interrogantes.

Fundado en 1993 por los escritores Rolando Sánchez Mejías (1959), Ismael González Castañer (1961), José Manuel Prieto (1962), Rogelio Saunders (1963), Ricardo

¹⁴⁹ Para tener una idea más cercana a la estética del coloquialismo que gobernó Cuba, y casi toda Latinoamérica, durante los sesenta y los setenta del siglo XX, pongamos dos ejemplos. Uno de Heberto Padilla, y otro de Roberto Fernández Retamar. El de Padilla, “El justo tiempo humana”, dice así: “¡Mira la vida al aire libre! /Los hombres remontan los caminos /recuperados /y canta el que sangraba. /Tú, soñador de dura pupila, /rompe ya esa guarida de astucias /y terrores. /Por el amor de tu pueblo, ¡despierta! /El justo tiempo humano va a nacer.” Y del Retamar, “Con las mismas manos”, dice (sólo reproducimos un fragmento): “Con las mismas manos de acariciarte estoy construyendo una escuela. /Llegué casi al amanecer, con las que pensé que serían ropas de trabajo, /Pero los hombres y los muchachos que, en sus harapos esperaban /Todavía me dijeron señor. /Están en un caserón a medio derruir, /Con unos cuantos catres y palos: allí pasan las noches /Ahora, en vez de dormir bajo los puentes o en los portales.”

Alberto Pérez (1963), Pedro Marqués de Armas (1965), Radamés Molina (1968) y Carlos A. Aguilera (1970), *Diáspora(s)* fue un proyecto de escritura alternativa tanto al *modus operandi* estético-ideológico que favorecían las instituciones gubernamentales cubanas desde el triunfo de la Revolución en 1959, como de alternativa crítica (y he aquí el más profundo alcance histórico-artístico de este grupo) a los fundamentos mismos de la cultura y la literatura cubanas, desde su centro canónico modernista —establecido en la segunda mitad del siglo XIX, con las obras y pensamientos de Julián del Casal y José Martí— hasta la poesía coloquial que rigió desde los años sesenta hasta principio de los ochenta, pasando por el legado fundamental de José Lezama Lima y el grupo *Orígenes*. Como bien ha cartografiado Idalia Morejón Arnaiz en su artículo “*Diásporas(s)*: memorias de la posguerra”,

Diáspora(s) no identifica su proyecto con causas nacionales —la consolidación de los cánones literarios, por ejemplo—. Lo podemos pensar como núcleo vanguardista, entendiendo lo vanguardista, en palabras de Peter Bürger, “como el intento de devolver a la práctica la experiencia estética (opuesta a la praxis vital) que creó el esteticismo”. *Diáspora(s)* integra los dos aspectos fundamentales de las vanguardias: la continuidad de la ruptura (sin desdeñar la influencia poética de José Lezama Lima, el grupo reivindica el contracanon origenista —Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega— junto a Severo Sarduy, el más experimental de los discípulos de Lezama Lima) y la proyección política (contra el nacionalismo de Estado) [...] Según palabras de Carlos A. Aguilera, *Diáspora(s)* tuvo dos etapas: “una que comienza en el 93 o 94, cuando quería ser una mezcla de terrorismo con pedagogía”, y otra que se inicia en 1997 con la publicación de la revista *Diáspora(s)*. *Documentos*, hasta 2002. En esta primera etapa se hicieron *performances*, videos, cursos, lecturas para radio, charlas. La veta vanguardista aflora y los escritores de *Diáspora(s)* se plantean dos maneras formularias de ubicarse en el campo literario, al afirmar que: 1) *Orígenes* es diferente de *Diáspora(s)*; 2) *Diáspora(s)* es desigual a *Orígenes*.¹⁵⁰

¹⁵⁰ En Morejón Arnaiz: <http://revistacritica.com/ensayo-literario/diasporas-memoria-de-la-posguerra>.

Sánchez Mejías, en la presentación del primer número de la revista, manifestó que “Un poquito de terror literario —sobre todo en los medios de representación— no le haría daño a la nación; a la nación entendida como el lugar de las Letras; al Canon Nacional de las Letras, siempre inflacionario —hasta el ridículo— en cualquiera de sus aspectos”¹⁵¹; llegando a decir, más adelante, que “Acaso fuera oportuno hablar del concepto. Del concepto como forma del Terror. Aterrorizar a las Letras Cubanas a través del concepto [...] Colocar un concepto sobre otro concepto como se colocaría un verso sobre otro verso”¹⁵². Estas palabras de presentación de Sánchez Mejías no en vano se han tomado como el manifiesto del grupo. Aquí tenemos que lo lírico y lo discursivo son (pretenden ser) desplazados por lo conceptual. Lo *conceptual* como lo que cuestiona el contexto y la tradición en la que se genera, y que simultáneamente se interroga a sí mismo.

El ensayista Walfrido Dorta, siguiendo una propuesta teórica de Arturo Casas¹⁵³, ha leído la poesía de *Diáspora(s)* bajo el cuño de “poemas no líricos”. Para Dorta,

No hay que pensar en no líricos eminentemente metarreferenciales, que prodiguen enunciados metapoéticos tal como cabría entender clásicamente, sino en unas escrituras que reservan para sí la intensidad del hacerse pensando, planificadas de modo que sean “un teatro del pensamiento sobre su mismo modo de fabricación; más que discurso metapoético, representación teatralizada de dicho discurso” (Fowler 1999: 21). Pensemos en unos poemas que quieren producir conceptos, para así rellenar “una de las fallas más visibles de la literatura cubana (...) su ausencia de conceptos, de una tradición moderna de lo conceptual, donde la experiencia entendida fundamentalmente de manera vanguardista, con su reflexión vida-límite-obra, y una cultura del *sinestilo* (...) fueran elaboradas como variantes de fuerza”

¹⁵¹ En Sánchez Mejías: <http://jorgealbertoaguilar.blogspot.com/2007/03/presentacin-disporas.html>.

¹⁵² Ídem.

¹⁵³ Casas, Arturo. “Poesía y espacio público: Condiciones, intervención, efectos.” *Tropelías. Revista de la literatura y Literatura comparada* 18 (2012): 160 – 175. Print.

(Aguilera 2002: 168). Se aspira además a que lo conceptual sea entendido políticamente. (Dorta, en Baltrusch 2012: 234)

Esto es, una lectura de lo lírico en oposición a lo conceptual. Sin embargo, corre el riesgo de ser refutada por el pensamiento y obra de algunos poetas modernos, cuyo máximo ejemplo es Mallarmé. ¿No es acaso *Un coup de dés* esa arquitectura donde habita lo lírico occidental en su estado más puramente conceptual? Con *Un coup de dés* se alcanzó el estado en que la poesía se pensó a sí misma, conceptualizando el momento en que el poema se manifiesta en tanto tal.

Seguidor destacado del ideario mallarmeano, Paul Valéry habló del poema que es dos al mismo instante de su ejecución: el poema que es en tanto tal, ya terminado y abortado en la página; y el poema que es mientras se va armando, construyendo, pensándose a sí mismo en el proceso de gestación y engranaje. Mucho (demasiado) a este pensamiento moderno de Valéry le debe esta conceptualización de Sánchez Mejías: “Diáspora(s): un Grupo (¿). Una avanzadilla (sin)táctica de guerra. Una vanguardia enfriada durante el proceso. La vida como proceso. La historia como proceso, la escritura como proceso”¹⁵⁴. Por otro lado, en el imaginario post-estructuralista francés, subyace la idea de que toda obra artística se fundamenta, tiene su razón de ser, por sus niveles estructurales y formales; niveles que sostienen tanto a la obra en sí como al contexto (los afueras del texto) en que ella se produce. Esto es, justifica y ataca a la obra como también al entramado histórico-social que la rodea. Para el ensayista Duanel Díaz,

Este terror que *Diáspora(s)* propugna recoge, de alguna forma, el terror estrepitoso de buena parte de la literatura moderna que Barthes celebra como oposición al terror sordo de lo ideológico y del “lenguaje encrático”. La

¹⁵⁴ Ídem.

filiación post-estructuralista de la noción de literatura que *Diáspora(s)* defiende parece evidente. El pensamiento post-estructuralista, del último Barthes a Paul de Man y a Deleuze/Guattari tiende a celebrar el poder subversivo del lenguaje literario, llegando a considerar la literatura como un modelo de suyo antidisciplinario y subversivo de la ideología y como crítica de la verdad antes que como expresión o representación de las cosas. En *Diáspora(s)* esto está, por ejemplo, en la base de la crítica al postorigenismo que según Pedro Marqués “ha recluido las poéticas de una buena parte de los escritores del ochenta en un arcadismo provinciano, con sus paisajes inmóviles de una fauna fría donde la demorada contemplación reduce las posibilidades subvertidoras del lenguaje”.¹⁵⁵

Entre el pensamiento moderno-vanguardista, el post-estructuralismo, el legado origenista y el neobarroco, establece *Diáspora(s)* su puesto de mando, sus armas conceptuales (“máquinas de guerra” a la manera deleuziana) apuntando a los fundamentos mismos de una cultura. La conflictiva relación con *Orígenes* —el corpus literario-conceptual más coherente e imaginativo de la tradición cubana— devino sin lugar a dudas uno de los frentes de batalla más encarnizados y complejos dentro de los varios que abrió *Diáspora(s)*. En cuanto al neobarroco concretamente, *Diáspora(s)* se apropia de esa mezcla de lo teórico y lo literario, de lo lírico y lo conceptual, que tuvo en Lezama, Sarduy y Perlongher, en momentos distintos, a sus primeros impulsores.

El ensayo leído por Sánchez Mejías en el *Coloquio sobre Orígenes* que organizó la Casa de las Américas en 1994, titulado “Olvidar orígenes”, apuntaba que

Un escritor, para sobrevivir como escritor, necesita representar un papel en la República de las Letras: y así arma su escenario, que incluye el desencuentro, el equívoco, la batalla. Pensar a *Orígenes* es situar a *Orígenes* en un escenario: ya sabemos los vaivenes que ha necesitado sufrir Orígenes, en manos de la política, en manos de la República de las Letras, para cumplir su confirmación. Mi relación con *Orígenes* es la relación típica que un escritor inventa, o que un escritor está forzado a tener con los fantasmas que recorren

¹⁵⁵ Duanel Díaz, “De la casa del ser al callejón de las ratas: *Diáspora(s)* y la literatura menor”: <http://www.habanaelegante.com/Summer2002/Verbosa.html>.

su escritura. Así, en períodos de mi vida, he tratado de pensar a *Orígenes* en el olvido, en acto de duelo, o con la prudencia con que un escritor aleja sus fantasmas. Decía Macedonio Fernández que al español, o se le mata o no queda ningún modo de impedir ser salvados por él. Yo diría lo mismo de algunos escritores de *Orígenes*, como diría lo mismo de Cortázar y de Borges, y de la escritura de algunos amigos que sobreviven con la persistencia fantasmal propia de un contemporáneo. Pero **olvidar** a *Orígenes* es aceptar que **existen los orígenes**, y como trato últimamente de luchar contra la metafísica del origen, olvidar es no abolir totalmente la diferencia, firmando un pacto con el tiempo.¹⁵⁶

Si para Lezama Lima la poesía fue sierpe barroca, verbo encarnando en la Historia, mediante la constitución de la *imagen*, para *Diáspora(s)* esa metafísica debía “olvidarse” en virtud del concepto, del proceso en el que se sustenta “una vanguardia enfriada”. “Toda imagen avanzando por una extensión debe sentirse amenazada por los huecos negros de la Historia” (Sánchez Mejías¹⁵⁷). En las producciones de Rolando Sánchez Mejías, Rogelio Saunders, Pedro Marqués de Armas y demás miembros del grupo, se alcanza justamente lo opuesto a “cifra alquímica de la Historia”¹⁵⁸ y a “la encarnación suprema de una imagen”¹⁵⁹; de ahí que ellos escribieron desde el dique seco. Para *Diáspora(s)* se trató del poema pensándose a sí mismo, atento a los desplazamientos intrínsecos que lo provocan. Para ellos categorías como *Historia* y *Realidad* pasaron de actuar como condicionantes del texto a ser posibles a partir de él. O para expresarlo de otro modo: devinieron espacios otros de posible intelección, que en muy poco (o nada) afectaban al poema. En todo caso, tales categorías/espacios se diluían en materia

¹⁵⁶ En Rolando Sánchez Mejías: “Olvidar Orígenes”: <http://www.habanaelegante.com/Spring98/Ecos.htm>.

¹⁵⁷ Ídem.

¹⁵⁸ Ídem.

¹⁵⁹ Ídem.

poemática. Pasaron de ser macro-relatos culturales a ser tejidos de la escritura. Inducción y no exteriorización de las partes.

Al “un puente, un gran puente que no se le ve” de Lezama Lima, y al “Con las mismas manos de acariciarte estoy construyendo una escuela” de Roberto Fernández Retamar, la poética de *Diáspora(s)* opuso un tenso y lúdico decir, o, lo que podríamos llamar una lírica conceptual. Veámoslo en este poema de Rolando Sánchez Mejías:

la carne de cerdo
te hizo daño
y anuló
el compromiso

no sé
si sabías que
los tsembaga de Nueva Guinea
en sus fiestas
matan cerdos
y más cerdos
unas 15000 libras
que luego
distribuyen

ese día
los tsembaga
y los enemigos de los tsembaga
gimen bailan jadean
es decir ciclos
de paz y de guerra
sobre
montañas de credos

te contaba esto
para que supieras
cuánta economía
subyace
en el amor ¹⁶⁰

¹⁶⁰ “Antropológica”, en *Memorias de la clase muerta*: 89 – 90.

Y en este otro poema de Pedro Marqués de Armas:

Uno de esos versos blancos
que Blok escribiera antes de su famoso *Campo Kulikovo*.
Habría que leerlo despaciosamente:
“Rusia, ya tus gastadas retrancas no suenan.”
Como una locomotora que se ha detenido
y el cierzo tenaz cubre.¹⁶¹

Y también en este de Ismael González Castañer:

Escribo poesía porque sé que después no haré más nada.
Mirando pro-fundo en la zona que está
entre el Bien y el Mal,
uno sólo puede percatarse
de que el Hom-bre sigue
—como ha dicho Earth, Wind and Fire/
Tierra, Viento y Fuego.
Lo que “sigue” es el Método de Amor Contemporáneo:
Pre-ocu-pación obsesiva por el hecho / No dejar
que ese mismo hecho
te deprima —como ha querido Neil.
—Y recuerda que el amor es importante
cada vez —dijo Martisel.¹⁶²

Los miembros de *Diáspora(s)* dieron cuenta, como reza el verso de Mandelstam, de que “lo que ya ocurrió es una matriz gastada”, por lo que propusieron un hacer poético desde la aridez. A *Orígenes* se retorna, precisamente, desde el dique seco, desde un barroco implosivo. A Lezama se lo rescata en su reverso. Y aquí vuelve Lorenzo García Vega, origenista disidente que ya había iniciado el quiebre del centro lezamiano, logrado en su admirable obra de vejez, en su estilo tardío. Ya el cosmos no es aprehensible por la poesía, la cual tampoco puede encarnar sino en ella misma. No hay función teleológica; hay simplemente eso: resonancias que dislocan y troquelan el lenguaje. Lo único

¹⁶¹ En *Memorias de la clase muerta*: 34.

¹⁶² “Poética”, en *Memorias de la clase muerta*: 133.

cognoscible es la escritura: el texto se fabrica, es un producto cuyos sentidos se manifiestan en el tono/ritmo.

En ese mismo nivel de sentidos, el poeta es un obrero-intelectual que sólo construye poemas con los únicos instrumentos compositivos que le quedan: la intuición e intelecto conjugados. No lo asisten encarnaciones ni metaficciones. Mitos, psicologismos, personajes históricos y/o literarios, corrientes teóricas y filosóficas forman el entramado del texto poético sólo cuando han perdido su campo de significaciones primarias. No hay jerarquizaciones temáticas, ni pretendidas aprehensiones de totalidad (solo rige lo fragmentario). Lo único que queda son niveles de edificación/añadidos lúdicos, siempre contrayéndose. Queda tan sólo el significante o balbuceo de una sintaxis baldía, ya no hay significados posibles exteriores al poema; nada sino los pliegues de la escritura desplegándose lúdica y tonalmente en ella misma.

Si bien *Diáspora(s)* propuso un intento de poética de grupo y sobre todo un modo inquietante y novedoso de hacer literatura en el contexto nacional cubano, cada uno de sus exponentes ha sostenido sus obras desde particularidades estético-literarias. Por ello, en las páginas siguientes trataré de rastrear esas particularidades o *modus operandi* — flujos de fabricación artística— de dos de los integrantes de *Diáspora(s)*: Rogelio Saunders y Pedro Marqués de Armas.

VI.2. Rogelio Saunders en su comarca de nieve.

El proyecto estético de Mallarmé fue escribir el Gran Libro compuesto por poemas forjados en frío, esos “descensos a la nada” e “impersonalidades” por los que apostó en

su escritura; agenciamiento que luego fue llevado a los límites de una admirable esterilidad por Valéry. La Modernidad a partir de Poe piensa la imagen del poeta como una especie de herrero que forja en frío, por lo que deviene dador de una frialdad que de tanta estaticidad termina fracturándose a manera de flujos barrocos en multiplicidad de realidades, de sentidos o decires que a su vez engendran otros en un melodioso engranaje de frases.

El poeta es quien piensa las palabras en sucesiones; no son órdenes superiores quienes le dictan tales pensamientos. El rayo inspirador lanzado desde arriba que pretendieron los románticos ya no tiene asidero posible o, en todo caso, tal radiación inspiradora deviene parte del pensar el texto. Ahora la escritura es asida en movimientos de gélidas aguas y vientos cerebrales, de constructos del intelecto, esos movimientos descritos en varios textos por Gastón Bachelard y que corresponden con un desplazar de lo barroco. El frío es el distanciamiento necesario para poder desarmar el mundo en la búsqueda de nuevos órdenes. El poeta usa la frialdad —entendida esta como lo opuesto a lo sentimental romántico— para despojarse de sentimentalismos y de excesos de apego a su tradición, con el objetivo de provocar quejidos en el lenguaje, acaso la única compasión posible que se puede permitir. La lengua tiene que sufrir, debe experimentar cómo sus estructuras gramaticales padecen las arremetidas de formas de decir insólitas.

Lo frío también libera al escritor de otra de las trilladas afirmaciones de lo sentimental: el principio ético en la literatura. El artista tiene que provocar difíciles tensiones y desacomodos, no simples gustos. Hay que dinamitar las gramáticas precedentes para alcanzar la devastación que engendre entonces otras miradas y ruidos

novedosos. Hay que profanar toda religión idiomática, cortarles la lengua a sus dioses, enmudecerlos para que entonces se escuchen otras resonancias. Toda frialdad genera un principio de distanciamiento, umbral necesario para despojar todo ardor sentimental. “Se debe poseer un espíritu de invierno /para observar la escarcha y las ramas /de los pinos cubiertos de nieve //y haber pasado frío mucho tiempo /para mirar los enebros cubiertos de hielo”¹⁶³ [Wallace Stevens]. Asimismo, ningún sistema de valor ético tiene espacio cuando el poeta se enfrenta a su idioma/su mundo. En ese sentido Gottfried Benn señaló con su habitual lucidez: “con la materia poética no me une ninguna moral” (*Obras Completas*: 414).

La frialdad que subyace en el pensamiento poético moderno —aquel que como hemos visto inauguró Poe— fue pensada como contraparte del espíritu romántico, el cual había desembocado, luego de su momento de esplendor, en la esterilidad de lo sentimental. “El espíritu tiene que mantenerse frío, si no, se vuelve familiar” (Benn, *Obras Completas*: 416). El poeta moderno emprendió una especie de culto a la emoción intelectual. Emoción, no sentimentalismo. A la pasión romántica hubo que cubrirla, como dijo Baudelaire, “con la belleza del cálculo” (citado por Friedrich: 55). El mismo Mallarmé lo resumió en unos versos: “Nos separa toda una época, y, ahora, una comarca de nieve”¹⁶⁴. Desde ese culto al cálculo, a la frialdad intelectual, emprendieron los modernos su viaje estético, su puesta en crisis de la Tradición.

Y cuando se pretende poner en crisis a la Tradición, otra estrategia no queda que volver sobre ella, que repensar las estructuras arraigadas en el lenguaje, para así entonces

¹⁶³ *Las auroras de otoño y otros poemas*, p: 43.

¹⁶⁴ Mallarmé: *Antología de verso y prosa*, p: 51.

alterar esos tejidos idiomáticos o disponer de otros modos los archivos —sean literarios, artísticos, históricos, científicos...— que nos anteceden. No somos Adán despertándose y pronunciando la primera palabra del mundo, nos condiciona un background cultural que debemos repensar. Tal como lo intentó Friedrich Nietzsche —ya veremos más adelante el por qué de Nietzsche en este contexto—, quien creó un nuevo tono para el pensamiento, para el decir reflexivo. Poco importa su supuesta pretensión de subvertir los valores, su verdadera empresa resultó un lenguaje inédito del pensar. La puesta en crisis de la tradición filosófica mediante un nuevo decir fue su razón de ser, su apuesta por la inmortalidad, su estrategia de auto-conservación. (Todo gran escritor lo que pretende es auto-conservarse; que sus resonancias idiomáticas lo sobrevivan.) Y Nietzsche necesitó de ese principio de frialdad moderna para emprender su *intentio*. Como señaló Gastón Bachelard: “Para Nietzsche el aire debía ser frío y agresivo, aire de las cumbres. Un frío que corresponde al anhelo de soledad o elevación”¹⁶⁵. Así, Poesía y Pensamiento se enrocan en las expresiones de la frialdad para *producir* el poema.

La poesía moderna exigió no sólo la lógica escritura del poema, sino también una concientización intelectual que “delatara” los procesos de la elaboración poética. Tanto el hacer el poema (el pensar su estructura, tono y sentidos), como el poema ya escrito, o terminado, dejan de ser simplemente los dos momentos de la escritura para devenir ambos —aunque sin perder por supuesto su interrelación— dos poemas que también siguen siendo uno. Es debido a ese proceder que ensayo y poesía parecen determinar el oficio del poeta moderno. Todo poema se ensaya, el texto es un *ensayar* en sí mismo:

¹⁶⁵ Bachelard, *La intuición del instante*: 86.

“Este poema infinitamente elaborándose” (Stevens, *Las auroras de otoño y otros poemas*: 59).

La obra poética de Rogelio Saunders —como de gran parte de los escritores que formaron el grupo *Diáspora(s)*, más allá de diferencias y encuentros estéticos— es continuadora de los ideales estéticos que la Modernidad inició. Sus poemas se sostienen en una tonalidad de lo frío, en una frialdad rizomática heredada de impulsos barroquizantes. Así, los siguientes versos de Saunders bien pudieran leerse como su testamento de intelección poética: “regreso entre la niebla matinal al jardín de símbolos”¹⁶⁶. Niebla, jardín, símbolos, he aquí el frío engendrando el despliegue barroco, los mecanismos internos haciéndose visibles en la continuidad léxica que conforma el poema. El barroquismo se manifiesta de dos maneras: tanto a) en un plegar de significados que terminan anulando cualquier principio antitético, como b) a manera de acumulación de sentidos. Veamos cómo.

En el verso citado arriba se produce ese movimiento de abolición de pares o significados antagónicos. Ese “regreso entre la niebla matinal” conjuga *iniciar* y *retornar* en una misma acción: es el verbo desplegándose en dos sentidos, pero al mismo tiempo conservando su accionar independiente. De esa manera, el poema nos coloca ante un proceso de tensión y distensión barrocas, el cual una vez iniciado jamás se detiene. ¿Cómo? Inmediatamente después de la primera secuencia gramatical o verso, se induce otro repliegue con ese arribo “al jardín de símbolos”, adentrándonos ahora en otro nivel que ya ha dejado los pliegues originados en los flujos gramaticales, para dar paso a los

¹⁶⁶ Del poema “El jardín de símbolos”, en *Polyhymnia*: 18.

pliegues generados en el campo semántico. Este mismo proceder podemos verlo en otro momento del poema:

El imperio de la medida, de la evidencia trágica,
en traje de rombos, de agujas esferoidales,
de lo divino oscuro sufriendo y alejado,
como los dedos gordezuelos que bailan en el aire
y así entonando van el arrastrarse de los pies
sobre los cuadros luminosos vencidos por las algas. ¹⁶⁷

He aquí un tratamiento sintáctico difícil, pero a la vez estimulante gracias a ese extraño tono provocado por los desplazamientos barrocos. El verso que reza: “El imperio de la medida, de la evidencia trágica”, conjuga la exactitud poética que pretendió Valery, más la taxonomía de la tragedia hecha por Aristóteles en su *Poética* (permítansenos las analogías anteriores), conjugación que luego es arrastrada por un tempo poético de “traje de rombos, de agujas esferoidales”. No estamos ante una simple negación de sistemas poéticos anteriores, sí ante una asimilación creativa de los mismos. De ese modo opera el Barroco: a base de asimilaciones creativas.

Pero no nos olvidemos de lo frío, o, para decirlo con mayor propiedad, del enfriamiento del pensamiento y la emoción, tan propio del espíritu poético moderno. Ese fraguar de elementos siempre recurre a la frialdad o distanciamiento como materia que articula. Hay conciencia del proceder y de los archivos que el texto trasmuta. Incluso en el mismo poema que hemos citado, sale a escena la personificación del frío:

Y en la pausa abierta al dudar presentiría a Mefistófeles,
bien por la invocación, bien por el alineamiento de los barriles,
en el «Qué bien se está aquí» que devora y desaparece
rápido como el fósforo que encienden los estudiantes en la caverna. ¹⁶⁸

¹⁶⁷ Ídem.

¹⁶⁸ Ídem.

La aparición mefistofélica es reminiscencia personificada del frío. La alusión al “viejo libro de los Buddenbrook”, hecha en el mismo poema versos antes, nos da una clave de lectura en su sentido invernal. Propongamos un inventario (siempre barroco) para ampliar esta idea: los Buddenbrook, Thomas Mann, Fausto, la memorable escena en que Mefistófeles se le aparece a Adrian Leverkühn en un temblor frío para pactar su destino, Nietzsche y Wagner, la música. Saunders traza en el poema varias líneas de interrelaciones que terminan en multiplicidad de curvaturas (Wölfflin destacó en su *Renacimiento y barroco* la recta o friso de 90 grados que se va desgastando por el accionar del impulso barroco), las cuales a su vez, en ese proceso de pliegue-repliegue, engendran una nueva tonalidad.

El poeta rehúye caminos trillados y decires fáciles —“No dejes nacer esa esperanza, húdela. /Seguramente en ti hay otras fuerzas”¹⁶⁹, dice Saunders en otro de sus poemas—, de sentimentalismo que se ahogan en su propio gimoteo, por lo que trabaja su materia a manera de palimpsestos o intercambios (nueva estabilidad) de archivos para lograr un límite extranjero que también sea un tono inédito. Tonalidad que no se detiene con el punto final del texto. En su culminación el poema convulsiona, continúa replegándose más allá (o acá) de la concatenación de palabras y/o signos de puntuación. Precisamente, en la estrofa que cierra el poema que hemos citado, se oye como si el último verso no quisiera acabar en su punto final. Por el contrario, crece y se amplifica en su retumbar, en su ramificación prosódica:

Habríase comprendido entonces la huida de la palabra.

¹⁶⁹ Del poema “No dejes nacer esa esperanza”, en *Polyhimnia*: 24.

Alejada del cielo y solitaria en su duda,
del recordar sin fin dolor como una orquídea
atravesando el lento mar traída hasta la puerta,
y allí sólo del baile la evocación y el símbolo,
fragmentariedad del día negado a las metamorfosis,
de la música descendido al preguntar incesante,
belleza petrificada por sus germinaciones.¹⁷⁰

En otras piezas de la obra de Saunders ese principio barroco continúa desarrollándose, incluso se intensifica. Pero antes de leer otros textos, detengámonos brevemente en esa idea de lo Barroco. El Barroco en literatura actúa en esos dos niveles: 1) en el gramatical (la puesta en dificultad de movimientos fónicos y sintácticos precedentes), y 2) en el nivel semántico, de significados (construcción de un nuevo orden del mundo a través de las palabras). En el primer nivel están los pliegues/flujos fonéticos y sintácticos; y en el otro nivel, están los pliegues/flujos semánticos que alteran los sentidos del universo. Mas ambos niveles resultan impensables por separados, no se pueden aislar como pretende la lingüística. Los sonidos que se levantan en el primer nivel, son los que retumban en/componen ese mundo del segundo.

Ejemplifiquemos la idea anterior en otro poema de Saunders. Cuando leemos: “fluido, fluir fluido, fluido fluir fluido del flujo /y el reflujo, y las montañas al fondo: colinas como elefantes blancos”¹⁷¹, nos asiste ese resorte entre lo fonético-sintáctico y lo semántico que provoca el repliegue o bifurcación interminable del barroco. De la melodía lograda de ese fluir y refluir de *efes* se desprenden “montañas al fondo: colinas como elefantes blancos”¹⁷². Esto es, la cadencia alcanzada entre los pliegues de las

¹⁷⁰ Del poema “El jardín de símbolos”, en *Polyhimnia*: 20.

¹⁷¹ Del poema “Égloga en el bosque”, en *El pájaro de oro*: 189.

¹⁷² Ídem.

estructuras fonéticas y sintácticas, terminan haciéndose eco en la imagen, la cual ya no sólo es visible, sino también escuchable.

En el mismo poema, “Égloga en el bosque”, se manifiestan también otros principios de lo barroco. En *Renacimiento y Barroco*, Heinrich Wölfflin lleva a término un admirable estudio de los principios estéticos y estructurales de la arquitectura en la época barroca. Si bien el pensamiento de Wölfflin toma como objeto de estudio precisamente la expresión arquitectónica, lo hace llegando a conclusiones morfológicas de la expresión barroca independientemente de condicionantes sociales e históricas. Desde ese principio de intelección artística, lo barroco para él es una especie de energía morfológica atemporal que aparece indistintamente en cualquier época y espacio. O sea, hay un barroquismo griego, uno latino, uno medieval, y así sucesivamente, que siempre regresa con sus múltiples máscaras (la misma idea que Eugenio D’Ors desarrollaría décadas más tarde en su libro *Lo barroco*.) Muchos de los principios wölfflinianos pueden bien leerse también como sostenes de otros géneros artísticos. Bajo ese principio intelectual bien podrían rastrearse algunos de esos rasgos de lo barroco construidos por Wölfflin en esa arquitectura léxica que es “Égloga en el bosque”, poema-catedral cimentado con “ladrillos de buena calidad”, como diría Brodsky a propósito de un texto de Auden.

Examinemos entonces algunos fragmentos de ese poema recurriendo, según sea pertinente, a las ideas (lo frío, lo barroco) que se han expuestos a lo largo de este capítulo, incluyendo ahora algunos fundamentos wölfflinianos.

Desde el mismo título del poema: “Égloga en el bosque”, ya contamos con la primera extrañeza insertada, el uso de un género lírico como la égloga, desarrollado en la tradición hispana —rescatada del imaginario grecolatino, de Teócrito a Virgilio, y luego de la tradición italiana boccacciana—, sobre todo durante el Renacimiento en piezas de Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, y Lope de Vega. Pero es justamente Garcilaso el resorte, ya que en sus églogas, como bien destacó Lezama en su ensayo “El secreto de Garcilaso”, es donde están los gérmenes de ese barroco llevado a límites insospechados años después por Góngora y Quevedo. Lo conceptual y lo culterano ya se entrelazan en la obra de Garcilaso. Por ello, Saunders recurre conscientemente a la égloga, una forma poética de por sí barroca, tanto en su sostén formal —convivencia de marcos poéticos y narrativos, de lirismo y conceptualismo, de ritmo y dialogismo—, como de significados —motivos bucólico-amorosos y bélicos—, para entonces trabajarla en la edificación del poema, aunque por otros derroteros, desde otra cadencia o prosodia, como pronto veremos en el andar del texto.

Ya el título deviene un afluyente de propuestas de sentidos —sí: toda escritura tiene que iniciar en el título, incluso si está ausente—, de “un alargamiento de la base”¹⁷³: porque no sólo es barroca la forma lírica escogida, sino además su inserción “en el bosque”, espacio poético por antonomasia; por lo que la égloga continúa inmediatamente después, sin tomar pausa, su despliegue/ramificación barroca. O, en todo caso, la aparente pausa vendría a ser el epígrafe de Pasolini —“he vivido en medio de un poema lírico, como todo obseso”—, que no hace más que confirmar el precepto lírico con el que

¹⁷³ Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*: 118.

Saunders trabaja: un lirismo barroco-conceptual forjado en frío. Así el poeta principia su texto, cimienta los soportes de su arquitectura léxica.

El iniciar de los versos, *in medias res* —tanto por los puntos suspensivos como por la connotación del sustantivo “cansancio”, que es consecuencia y no causa—, resulta un *continuum* de ese “alargamiento de la base” o prolongación de actuantes; sujetos que a su vez devienen predicados, en accionar constante. El sujeto no desaparece, mas ya no rige debido a una proliferación de elementos por todas partes, prolongándose en su accionar prosódico. El centro se pierde, dando lugar a posteriores fragmentaciones siempre en proliferación en el andar del poema. Sobre este proceder Gilles Deleuze ha señalado que precisamente en los territorios barrocos “se ha perdido todo centro [en beneficio de] una arquitectura de la visión; [así] el estatuto del objeto sólo existe a través de sus metamorfosis o en la declinación de sus perfiles”¹⁷⁴. Veamos cómo se da ese derivar en el poema:

...ese cansancio
de tener que ser nuevamente el padre, cuando se está
condenado a ser eternamente el hijo,
el hijo, pues, que no volvió de la guerra,
o que volvió demasiado pronto
(el que regresa, regresa siempre demasiado pronto,
debió decir la señora, plumero en mano, mirando el vacío
apenas desordenado del cuarto de Jacob).¹⁷⁵

En efecto, el sujeto del argumento de la égloga se anula desde un inicio, ya que teniendo “que ser nuevamente el padre”, “se está condenado a ser eternamente el hijo”. En todo caso, los personajes que dialogan —siempre a través de una lengua lírica— en

¹⁷⁴ Deleuze, *El pliegue*: 33.

¹⁷⁵ De “Égloga en el bosque”: 189.

estos versos son el concepto y la imagen: el padre-hijo y los regresos; “la señora, plumero en mano”, y “el vacío apenas desordenado del cuarto de Jacob”. Aquí, con la alusión al personaje de la novela homónima de Virginia Woolf, se introduce un nuevo afluente o pliegue que es también dador de sentido barroco. Justo con esa obra la escritora del llamado «Círculo de Bloomsbury» inicia su ciclo de novelas polifónicas, donde varias voces —y no una regente— articulan la melodía y el tono en los que avanza la narración. Por lo tanto, ya habitamos una égloga inédita, deudora pero ante todo distante de aquellas renacentistas de un dialogado lirismo bucólico e idílico. Ahora quienes precisamente dialogan son concepto e imagen, los cuales a su vez tampoco se instituyen como rectores, sino que se metamorfosean insistentemente, a manera de “peldaños curvos que avanzan”¹⁷⁶.

Entonces tenemos que argumento e historias posibles del poema quedan tachados desde el comienzo: la nueva estabilidad u orden provocado por tales sujetos-predicados en su dialogar *sui generis*, son lanzados hacia el agenciamiento de una cadencia extraña, extranjera. Sí: el proceso de edificación y estructuración barroca alcanza la inquietante connotación estética justo en el momento en que ese proceder descrito ha erosionado al lenguaje y entonces se escuchan frases de un idioma diferente, fluyen las resonancias de una melodía forastera. Todo escritor —sea poeta, narrador y/o pensador— termina encontrando su voz (voces) en el reino de la prosodia, por ello trasmuta sus experiencias, prácticas y obsesiones en materia prosódica. Volvamos al poema:

un apenas milimétrico, un leve
desplazamiento a la izquierda o a la derecha,

¹⁷⁶ Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*: 119.

y la risa breve tapada por una mano aristocrática,
desenguantada, estéril, transparente, la mano
de una loca, en efecto: relatos, escrituras),
siempre de un impulso, siempre proveniente,
siempre, siempre, siempre, siempre.¹⁷⁷

Hacia “la izquierda o a la derecha”, el sentido de dirección caduca porque en la lógica del poema esos opuestos carecen de significación antitética. Asimismo, ese “apenas milimétrico” y el “leve desplazamiento” siguen delatando el *improntum* barroco basado en un proceso de contención-distensión, lo “leve” termina causando una tirantez violenta que da lugar a esa serie de metamorfosis de conceptos e imágenes. Wölfflin describe ese proceso como el “tratamiento de la materia por masas y agregados”¹⁷⁸. La adjetivación proliferante —“aristocrática, desenguantada, estéril, transparente”— que se desprende del término mano, convierte a este sustantivo en materia porosa, así lo que es “mano aristocrática” muta en “mano de una loca” que también son “relatos, escrituras”. Y la repetición del adverbio “siempre” viene a testimoniar lo consciente y meditado del proceso de escritura: el poeta se sirve de ese mecanismo para explicitar de qué manera ordena su mundo, “siempre de un impulso, siempre proveniente” de un baile barroco entre imagen y concepto. El poema continúa:

en una manual escolar: diferencia entre pico y colina,
incomprensible, específicamente alto,
volando en todos los mapas, en todos
los agrafismos levantado en diafragma, en diadema,
en exodografía, en lírica prórroga,
pero frío, lento, exacto en tanto incógnito émulo
del despiadado sol hermano hermano,
tranquilo, así, en el trivium (la tribuna) de la nada,

¹⁷⁷ De “Égloga en el bosque”: 190.

¹⁷⁸ Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*: 119.

arropado en el blanco despiadadamente simple.¹⁷⁹

En este fragmento —especie de sinécdoque de una de las estrategias poéticas de Saunders presente en toda su obra— el poeta va ejerciendo una doble acción de crítica y autocrítica mientras va edificando el poema; esto es, la escritura se va construyendo y al mismo tiempo deshaciendo, de manera tal que posibilita que aquella primera edificación prosódica se desarme para dar lugar a otra construcción, en movimientos turbulentos sin frenos, semejante a la acción que procuró Lezama: inaugurar una cascada en el Ontario al darle la vuelta al conmutador del cuarto. De tal modo, lo que un instante era “incomprensible, específicamente alto”, luego deviene “frío, lento, exacto en tanto incógnito émulo /del despiadado sol hermano”. Así, con esa presencia de “lo frío” —un frío “exacto”, correspondiente al ideario mallarmeano—, Saunders se adentra en su *habitus* poético, en su comarca de nieve, o como señala otro de sus versos, en su “viernes sinfónico”.

Pero regresemos a la idea de “movimientos turbulentos”, ya que no la trajimos gratuitamente o por pura intuición, sino para conectarla con el concepto de Wölfflin según el cual el barroco “constituye una forma turbulenta que siempre se nutre de nuevas turbulencias y sólo acaba como espuma de una ola”¹⁸⁰. Es constante en los poemas de Saunders ese impulso lírico disparado en cualquier dirección, bifurcándose. Sin embargo, no se debe confundir con un flujo de conciencia surrealista. Cuando se leen sus poemas se experimenta a pesar de lo proliferante un control sobre el devenir fraseológico. El poeta siempre *piensa* el texto, no deja que se le escape de su tutela, de

¹⁷⁹ De “Égloga en el bosque”: 190.

¹⁸⁰ Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*: 120.

su oír y mirar tanto críticos como autocríticos de sí mismos. En casi la totalidad de la producción poética de Saunders se experimentan esos fríos mundos barrocos en los que nos introduce, mas siempre bajo la tutela de una razón lírica. El siguiente fragmento así lo ejemplifica:

nosotros: ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas,
creciendo, inextricando, territorializando y desterritorializando,
já já, reímos y crecemos, desconstruimos al mismo tiempo que
proliferamos
en todas direcciones: virtucitos colmados de trayectoria,
en avenidas perfectas que avanzan infinitamente en milimétrica
y aleatoria formación de ejércitos transparentes de Entropía,
sin comienzo ni fin, sin segundas intenciones: en claro verso, en diverso
claro abierto en el pre-claro bosque, semillero de legiones,
de tersos léxicos lógicos e hiperlógicos, perpléxicos y parapléxicos,
un pie hacia la izquierda y otro hacia la derecha, bastón en mano,
discurseando, pedorreando, golpeando en la lógica cabeza.¹⁸¹

Por otro lado, la distribución tipográfica de “Égloga en el bosque” —como en otros textos de Saunders— responde también a un fundamento barroco, lo que Wölfflin describiría como “la tendencia de la materia a desbordar el espacio, a conciliarse con lo fluido”¹⁸². Al poeta no le condiciona el capricho o el afán del experimentar en sí, sino que cada alargamiento o estrechez de un verso, cada cambio en el tipo de letra, cada onomatopeya, incluso cada espacio en blanco, responde a la renovada distribución de elementos que el poeta pretende. Toda resonancia exige una espacialidad que le corresponda para poder fluir. Por ello “Égloga en el bosque” es un poema de largo aliento, es una arquitectura léxica barroca fraguada en frío que se desborda/inunda todos los espacios posibles de la página. Esas ramificaciones que se lanzan a aprehender el

¹⁸¹ De “Égloga en el bosque”: 192.

¹⁸² Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*: 121.

espacio aseguran la proliferación de resonancias y sus inmediatos efectos en el oído del lector. Por lo tanto, los posibles significados del poema quedan relegados a un segundo plano, como debe ser en toda gran escritura. Queda entonces una especie de zona sinfónica proyectando sus troqueles de pliegues melódicos. Así se pierde toda posibilidad de función teleológica del poema; lo que hay es la persistencia barroca de plisados rítmicos forjados en frío:

extraño helecho lechoso plantado en el bosque helado,
como una esponja de mar en trabazón insólita con un pez serrucho,
como si hubiera estrellas, y mar, y verde tardío entrando como el sol
por una persiana: sol subdividido
en lengua corroyente, en diente afilado, diminuto,
simétrico, milimétrico, terriblemente eficaz, auténtico corta-frío:
chac chac chac,
y: chac chac chac chac,
como una música última (y primera)
sonando dentro del hueco y polvoriento corazón,
obsoleto, puesto a un lado, librado a su indecencia,
a su desidia, a su paraqué y su desdecuándo.¹⁸³

Sí: un poeta no puede escapar de las dictaduras del ritmo. Wölfflin señaló como propio del barroco “una sucesión rítmica, opuesta a una regularidad métrica”¹⁸⁴. En “Égloga en el bosque” cada estiramiento o corte de segmento/verso responde a una función ante todo rítmico-prosódica. Y la marcha rítmica de la escritura corresponde a la cosmovisión del autor, de ahí esa “música última” (siempre “primera”, mas postergándose); “música última (y primera)”: acaso el estadio al que todo poeta aspira.

Al leer otro poema, “Canto de lo inmóvil”, comprobamos igualmente los principios y mecanismos estético-poéticos de Saunders. El título de por sí es una paradoja que

¹⁸³ De “Égloga en el bosque”: 193.

¹⁸⁴ Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*: 67.

contiene el sentido del texto: la intelección barroca de la escritura y del mundo. Una inmovilidad que se canta, esto es, lo inmóvil moviéndose en el ritmo que edifica y sostiene al poema. Así principio y final se enlazan en una misma obsesión, en ese proceder barroquizante que en estas páginas hemos examinado:

Puedes imaginar el momento en que sólo había selva. El momento en que el terreno fue desbrozado. El momento de la tierra, el momento de la arcilla, el momento del polvo. Momento sin transcurso. Momentum. [...]
...el papel y la mano y las palabras que se forman como el móvil canto de lo inmóvil, que no comienza ni acaba, no termina ni recomienza, no dice sí ni no, no deduce ni dictamina, no es ciudad ni selva, no es visión ni ojo, no es ni tú ni yo.
No está en movimiento ni inmóvil.
Sólo
imaginación
imaginaria
*imagina.*¹⁸⁵

En su biografía de Nietzsche, Rüdiger Safranski señala que para el pensador alemán el verdadero mundo era la música, porque sin ella “la vida sería un error”. En otro momento del libro, cita un aforismo nietzscheano, con el cual quisiéramos agregar una última idea sobre la obra poética de Rogelio Saunders: “La melodía infinita, perdemos la orilla, nos entregamos a las olas [...] Así viven las olas, así vivimos nosotros los que tenemos voluntad [...] ¡Oigan bien! Ustedes y yo somos de un mismo linaje, nosotros tenemos un misterio.”¹⁸⁶ En esas resonancias nietzscheanas se ha educado el mirar y el escuchar lírico de Saunders. A partir de esa *voluntad* él ha emprendido su cruzada contra

¹⁸⁵ En *El pájaro de oro*: 207 – 208.

¹⁸⁶ Safranski, *Nietzsche*: 9.

presupuestos establecidos del lenguaje poético, contra los atascos de la tradición. Lo frío y lo barroco que sostienen sus poemas son herederos de ese pensar/balbupear inédito de los elementos y relaciones que estructuran el universo, de esas olas melódicas que Nietzsche percibió. ¿Será obra de la casualidad que uno de los libros de Saunders, *Sils María*, sea un homenaje al genial loco de Röcken, y a la vez un testamento de entelequia poética?

VI.3. Pedro Marqués de Armas o el dique seco.

Hay poetas que apoyan su producción en la saturación de palabras; otros, en la avaricia o supresión de ellas. Pedro Marqués de Armas pertenece al segundo grupo. Aunque ese proceso de contención se alcanza plenamente a partir de su cuaderno *Cabezas* (2002), ya hay atisbos de esta poética en su primer poemario: *Los altos manicomios* (1993). Este último se podría definir como un paseo a lo largo de la antigüedad mitológica-literaria con breves saltos a imaginarios posteriores que llegan hasta la Modernidad; esto es, una aventura lírica que anuncia, si escuchamos con atención ciertos giros lingüísticos en el engranaje lexical de los textos, una fractura que deviene luego constante estilística en *Cabezas*. Así, en el poema “El avestruz y yo” conviven una “nítida moneda tras el velo ilusorio de la madre, y un sordo manotazo en el tejido de la noche” (9).

Y sí, aún hay lirismo en la primera obra de Marqués de Armas, quien años después escribirá: “gesto inútil, como lo lírico es tardío (de ahí el hábito de distinguir entre verdaderos y falsos alimentos” (16). De un libro al otro, su escritura transita del

imaginario mitológico: “Aquí yo escucho el soplo de los barcos que pasan y no pretendo vedarme los ojos como Edipo”¹⁸⁷, a la frase tirante y tensa, de un desplazar reseco pero mordiente del poema: “Un ruido abrió la tierra. Algún nervio habríamos pisado hasta producir el dolor, que es siempre lacerante”¹⁸⁸.

Por lo general las piezas de *Los altos manicomios* se conforman de una materia poética que se nutre de un imaginario que todavía excede los límites del poema. El sujeto lírico busca en los afueras de su reino, por ejemplo en la mitología, como es el caso del poema “Antígona”:

Entre las uvas no negras,
una noche de altos caballos junto al fuego
y mientras ella cantaba
esa amarga canción de una sangre que no vuelve,
fue mío el casto pie de Antígona

o en la filosofía, como bien lo muestra el poema “Heráclito”:

El agua siempre pasa.
Siempre está pasando el agua como el tiempo

o en la literatura, como lo demuestra el poema “Dylan Thomas”:

Pienso para ti en los blancos muros de un manicomio
del norte.
Pienso en el sol, mínimo polen.
Leo en las vértebras del agua aquel ignoto libro de los
dígitos de oro.

Por el contrario, los textos de *Cabezas* rumian líricamente en y por sí mismos: muestran un escuchar que resuena desde su propia realidad poemática. Estamos ante una

¹⁸⁷ *Los altos manicomios*: 12.

¹⁸⁸ *Cabezas*: 11.

perspectiva poética despojada de mitos y patetismos existenciales. Ahora, el intelecto enraizándose y desplegándose en la maquinaria léxica es quien guía:

Leer a Büchner en aquellas condiciones era errar el tiro. Caminar, eso sí. Andar mucho y de cabeza. Caminar se podía todo el tiempo. Pero no establecer relaciones entre la tautología del paisaje —hilo de lábil demencia— y la materialidad de algunas frases. Como esta, por ejemplo: “El 20, Lenz pasó por la Sierra”. En fin, que ninguna lengua es suficientemente viva. Y así como ciertos caminos están ahí para ordenar la locura, lo mejor es seguir de largo...¹⁸⁹

He ahí, en el poema citado, una muestra ejemplar del proceder estilístico que sostiene la escritura de Marqués de Armas en *Cabezas*. Se trata de un discurrir oblicuo que se dispersa tenso en los límites del poema, pero jamás fuera de él. Las marcas de un mundo o marco referencial más allá de los márgenes de la escritura ya han sido disecados e imbricados en el espacio poemático, forman parte de él. Y al decir *marco referencial* debemos recordar que, sin dudas, uno de los mecanismos de la producción poética moderna inclinada hacia el lenguaje fue la fabricación de una urdimbre prosódica de referencias en la que fluyen las estrategias lingüísticas del poeta. Por supuesto, la poesía de Marqués de Armas no es ajena a tal mecanismo. En las piezas de *Cabezas* no hay deseo de aprehender nada ajeno a la escritura poética misma. Los exteriores del marco poemático se comprimen en poemas donde “ni siquiera el pájaro canta”. Los versos de *Cabezas* se sostienen en una cadencia melódica de frases que se extiende incisiva entre los intersticios de la materia lírica:

Estos campos son un córtex cerebro: desnervado
paisaje no porque una sustancia haya montado
a la otra
sino por esas “bandas” al margen del rostro,

¹⁸⁹ *Cabezas*: 13.

la letra...¹⁹⁰

Si bien se asiste a una especie de *decir* árido, no estamos ante una variante del cálculo poético que propuso Paul Valéry. Lo que se produce es un extraño proceso de tensión-distensión en esta poesía, a semejanza de aquel golpe de dados que legó Mallarmé: la acumulación de tensiones significantes es la dadora de las líneas melódicas del poema, y por ende de los posibles sentidos del mismo. La escritura de Pedro Marqués de Armas no proyecta la aprehensión de una totalidad, sino un mínimo de mundo visible donde ya el mito no tiene lugar: “También nosotros habíamos inventariado el mundo, nuestro zoo intensivo. Estallamiento, aura de lucidez le llamábamos, como si estuviéramos soberanamente al margen y no invocáramos mitos”¹⁹¹. Los versos y/o segmentos de los poemas semejan pliegues cerebrales. La acción propuesta por el texto es la de un *nerviar* continuo. El afuera del poema no le concierne a la mente creadora. El yo poético no contempla, sino que, preciso, crea un exterior a partir de la escritura. La realidad deviene lectura del quehacer discursivo:

Te ibas por una senda de algarrobos hasta el límite de los secaderos (lajas, nervaduras, hojas crestas que hacían un ruido atroz). Allí te sentabas en los hierros de una vieja despulpadora, hojeabas el *Diario* buscando alguna frase azarosa. En efecto, su cansancio había descendido, un pájaro te apretaba la cabeza.¹⁹²

Fijémonos: el *Diario* se hojea “buscando alguna frase azarosa”, nada más. Lo que corresponde a fin de cuentas al poeta es esa tentativa de lograr sintagmas desconcertantes y capaces de carcomer el idioma. *Lajas, nervaduras, hojas crestas,*

¹⁹⁰ *Cabezas*: 14.

¹⁹¹ *Cabezas*: 17.

¹⁹² *Cabezas*: 20.

transitan del cuerpo liso a la curvatura incisiva provocada por el poema. El poema desarticula nuestros órdenes sensoriales, nuestras maneras de organizar el mundo, esas a las que nos tiene acostumbrados la tradición. Siguiendo un procedimiento implosivo, la palabra corrosiva nos coloca en una especie de descampado donde sólo se escucha el idioma extraño de este yo poético:

Escribir/erosionar
o simplemente remover una sustancia blanca.
Movimiento sin brecha
entre la adoración del hueso y la mano:
allí el sol es todavía altivo
irrita la corteza de la letra
espasmo de una risa que no es la del ángel
sino la del enterrador.
Hueso de tabique que, adelantado en su estío
avanza hacia la banalidad de los elementos.¹⁹³

Ya en *Cabezas* no hay lugar para aquellos “Ojos míos que vieron el mar, / los barcos rusos, los barcos griegos” que navegaban por *Los altos manicomios*. Ahora se transitan espacios mentales y sensitivos, por lo que el ojo y el oído miran y escuchan hacia adentro: “¿Atraviesas el campo? /¿Aspiras, todavía, /La fragancia de rompiente dolor?”. Los exteriores del texto son imposibles de transitar, porque son música que provocan metástasis en el interior de lo poético. Las relaciones entre las palabras pertenecen al interior del poema, no hay que buscarle equivalentes en los exteriores del discurso poético. Los objetos y realidades extrínsecas se distancian de su antigua significación en el *afuera*, hasta adquirir una connotación independiente o nueva en el poema. Esa permutabilidad es posible gracias a que se presiona sintáctica y semánticamente al lenguaje hasta descarrilarlo de su avanzar habitual. Los poemas de Marqués de Armas

¹⁹³ *Cabezas*: 22.

no renuncian del todo a la imagen, mas se fundamentan sobre todo en una admirable visualización de conceptos. En este sentido, esta poesía responde a uno de los principios postuladas por *Diáspora(s)*: “Colocar un concepto sobre otro concepto como se colocaría un verso sobre otro verso”. Veámoslo en el siguiente poema:

En el borde interior de la frontera, que otros prefieren llamar callejón sin salida, B. se mató.
Claro que todas las fronteras son mentales, y en el caso de B. mejor sería hablar de dos.
De modo que B. se mató entre el borde interior y la cresta de un pensamiento que ya no se le desviaba.
Para catapultarse, tomó aquellas raicillas de un alcaloide que había clasificado, y, echándose sobre el camastro de trozos fusiformes, al fin encontró lo que buscaba: calle de una sola dirección en la que todos los números están borrados, y los blancos pedúnculos mentales se desvanecen en una materia de sueño.¹⁹⁴

Estamos ante el tono de un pensamiento poético educado en aquellas resonancias que “iniciara” Mallarmé: verso mental, pensamiento del verso, esto es, se trata sobre todo de *un pensar* la palabra. Lo que le va dando peso a las frases es esa tensión incesante que comprime el poema en un rarísimo *continuum*, una especie de desplazamiento asintáctico que va desfigurando al lenguaje hasta quedar una extraña geografía: las sucesiones gramaticales del poema (fluir léxico) no le reclaman al lector una búsqueda o intelección de referentes ajenos al poema, sino que lo inducen a pernoctar en la aridez propuesta como realidad estética. He ahí la sugestiva paradoja que propone Marqués: una materia poética con tendencia a lo desértico que sin embargo germina como rizoma: hacia depresiones interiores. Al escriba no le concierne asir o estimular un continente de palabras, mas sí construye su materia poética a modo de mesetas o islotes. De tal

¹⁹⁴ *Cabezas*: 25.

manera, estamos ante un proceso creativo inherente al post-estructuralismo y al barroco deleuzianos. Por lo tanto los movimientos sintácticos y tonales del poema se manifiestan desde una doble estrategia de tensión-distensión. El dique seco desborda sus aguas hacia dentro, hacia las cavidades del córtex:

Un ruido abrió la tierra. Algún nervio habríamos pisado hasta producir el dolor, que es siempre lacerante. Así fue nuestro afecto: meses enteros sin que la aguja del reloj girase, sin que ningún rótulo marcara nuestra(s) vida(s). Allí no había rostros; todo era molecular y fragmentado. Oíamos la música del cerdo, puntual, aunque inexacta.¹⁹⁵

Novalis entendió la poesía como una “fuerza pensante”, como un “cielo interior”. Las piezas de *Cabezas* colocan al lector en una suerte de hábitat cerebral, donde la única naturaleza posible son los relieves y profundidades de la mente. Por ello en el poema anterior leímos: “Allí no había rostros; todo era molecular y fragmentado”. En otro nivel, y continuando en el verso anterior, vemos cómo la ausencia (*no había*) engendra presencias (*todo era*) de un orden diferente. Todo centro se deshace provocando metástasis de segmentos. A causa de la tirantez del tono, el cuerpo poemático se fracciona, y queda un cuadro léxico en el que el paisaje hecho de frases y resonancias no es uniforme ni lineal, más bien tenemos una perspectiva compuesta por islotes o mesetas.

Examinemos algunos momentos del poema “Claro de bosque (semiescrito)”, para comprobar con mayor intensidad —ya que se trata de un texto seco pero de largo aliento— las maneras en que se produce una pérdida del sentido de totalidad. Toda

¹⁹⁵ *Cabezas*: 26.

organicidad se quiebra debido a ese proceder de lo barroco, para dar lugar a un modo otro de intelección estética o de disposición de los elementos que sostienen al poema:

las puertas se abren hacia
dentro y
con horror infinito
hacia fuera los pensamientos
pienso
en una escritura intensidad
pero no es escritura la palabra exacta
(exacto es claro de bosque)¹⁹⁶ [...]

Desde el inicio el texto pone en acción sus estrategias propias, sus implosivos flujos barrocos. Los cortes versales devienen tanto herramienta como componente estilístico, y responden a esas recurrentes escisiones que fragmentan el desplazamiento sintáctico. Los versos compuestos de una o muy pocas palabras delatan que la intención del yo poético no es la de aprehender en su totalidad el espacio natural de la escritura que es la página en blanco. No se pretende abarcar afueras ajenos al poema. De las palabras y sus concatenaciones no se derivan (o intentan derivar) referentes de realidades exteriores al texto. El poema excava en sí mismo. Por lo tanto, “las puertas se abren hacia / dentro”. *Puertas* que echan por tierra la taxonomía lingüística. ¿Por qué? Las “puertas” aquí no cumplen una función sustantiva porque devienen fuerzas que permiten esa abertura *hacia adentro*. Asimismo la forma verbal reflexiva “se abren” deviene imagen de tajo, cortadura. Así estamos en una ordenanza donde los sujetos devienen predicados y los verbos se trasmutan en imágenes y conceptos que en ese infinito engendrar barroco mutan otra vez en imágenes y luego en conceptos y así sucesivamente. Es por ello que “no es escritura la palabra exacta / (exacto es claro de bosque)”.

¹⁹⁶ *Cabezas*: 29.

Como señaló María Zambrano (siguiendo a Heidegger), “en todo *claro de bosque* las formas del saber filosófico y la poesía se reconcilian en virtud de una razón poética, por lo tanto es ahí donde el poeta no puede ser expulsado de la república”¹⁹⁷. Y justamente Marqués de Armas se encuentra (dispone) sus resonancias e innovaciones léxicas en ese espacio-tiempo del claro:

ni siquiera la que más se aproxima
ya que
ninguna palabra es tan intensa
para ser escrita
en el horror infinito de unos caracteres de tierra
el cerebro desenterrado
de esas tierras al margen y
sin embargo
en algún punto o claro de bosque
calculado
(en la cabeza)¹⁹⁸

Ese “horror infinito” que hace ecos en todo el poema —acabando incluso a manera de ritornelo en él: “con horror infinito / ante el claro”—, y que se desprende de esas constantes imbricaciones cerebralmente barrocas, no conduce, como cierta lógica indicaría, a una experiencia del desastre, sino que se trueca en pensamiento poético de incisiva vitalidad. Del mismo modo, tenemos que los segmentos y versos comprimidos que estructuran el poema y que figuran como especie de mesetas/islotes diversos y fragmentados, en paralelo van desplegándose y replegándose. Cada verso (se) aprieta y a la vez se ramifica; cada pensamiento se contrae y a la vez se dispersa procreando otros pensamientos o preceptos. Así, lo que fabrica el poeta son máquinas léxico-prosódicas. Por ello la biografía del escritor hay que leerla en los juegos/inversiones léxicas y

¹⁹⁷ *La razón en la sombra*: 310.

¹⁹⁸ *Cabezas*: 30.

sonoras que crea. Por supuesto, la poesía de Marqués de Armas no es ajena a tal principio. De ahí su universo poético sostenido en conjugaciones de partes heterogéneas —ásperas, tensas— en perpetua derivación melódica:

con (más) horror infinito hacia fuera luego
campos
cabezas
molinillos organillos en Mandelstam,
Nietzsche (¡que crujen!)
y ahora
en la nunca espectral y absorbente cabeza de este Bernhard
con intensidad cada vez más creciente
más sin salida
hacia dentro y
fuera
lo mismo hacia la intersección
entre una idea, clara
de suicidio (sostenida a lo largo
de una existencia todo ella entregada al suicidio)¹⁹⁹

En el octavo capítulo de *La cultura del Barroco* (1975), José Antonio Maravall señaló que

El autor barroco puede dejarse llevar de la exuberancia o puede atenerse a una severa sencillez. Lo mismo puede servirla a sus fines una cosa que otra. En general, el empleo de una o de otra, para aparecer como barroco no requiere más que una condición: que en ambos casos se produzcan la abundancia o la simplicidad, extremadamente. (426)

En el caso de la poesía de Pedro Marqués de Armas, más que de una desbarroquización, o incluso de un anti-barroco, se puede hablar de un accionar barroco menos común: implosivo, tenso, árido, a base de tachaduras y veladuras, todas ellas pensadas a contrapelo de la *exuberancia*, es decir, desde esa “severa sencillez” —por ejemplo, a propósito del *Escorial*— que Maravall señaló como también inherente al Barroco. De

¹⁹⁹ *Cabezas*: 33.

ahí que podemos afirmar que tanto barroco es el espacio exterior, como barrocos también pueden ser los laberintos cerebrales, como lo demuestra la poesía de Marqués de Armas.

La sintaxis fragmentada, los estiramientos o líneas de fuga en sentido inverso, convulsionando hacia dentro en un continuo proceso barroco de tensión-distensión, así como frases que alcanzan una aspereza que, en vez de cerrarse, provocan la expansión implosiva del discurso, son algunos de los flujos del *hacer* poético en el que se inserta la obra de Marqués de Armas a partir de su cuaderno *Cabezas*. No obstante, como dijimos, esta poética ya se insinúa en *Los altos manicomios*. Estamos ante una trayectoria “lírica” que va del espacio mitológico a los vericuetos de la mente, de “barcos cargados de un vino que yo no beberé a un río de lajas” cerebral, de voces aladas de los afueras del poema a resonancias que emergen del crujir léxico.

La breve, pero significativa obra de Pedro Marqués de Armas es ejemplo de cómo, en un sentido de ganancia estética, sí era posible “dinamitar el fortín barroco de Trocadero,” transitar del desbordamiento verbal al dique seco, cerebral y conceptual. Lo barroco tiene innumerables formas de manifestación, sus estrategias discursivas son infinitas, sus flujos —sean explosivos o implosivos— siempre se pliegan y repliegan, sin lugar al freno. Aluvión y sequedad: he aquí los pares antinómicos que, sin dudas, una vez puestos *Orígenes* y *Diáspora(s)* frente a frente, pierden su sentido antitético.

CAPÍTULO VII
RESONANCIAS NEOBARROCAS EN LA POESÍA PERUANA
CONTEMPORÁNEA*

VII.1. Introito.

Como hemos estudiado en los capítulos anteriores, la estética neobarroca tuvo su momento de mayor desarrollo entre mediados de los ochenta y principios de la primera década de los 2000, por lo que fue una de las estéticas de entre siglos en la historia reciente de la poesía latinoamericana. Una de las tradiciones más admirables del contexto hispano, la peruana, no estuvo ajena a esos flujos de lo neobarroco. Por ello, en este capítulo nos dedicaremos a rastrear, a través de la obra de tres poetas, las resonancias neobarrocas en el Perú contemporáneo, conectándolas además con sus propios antecedentes literarios nacionales.

José Morales Saravia (Lima, 1954), Roger Santiváñez (Piura, 1956) y José Antonio Mazzotti (Lima, 1960) se encuentran sin duda entre las propuestas más atractivas y originales de los últimos treinta años de la poesía peruana. Las mismas han traído complejidad a una rica tradición lírica, de modo tal que han expandido sus contornos mediante el emprendimiento de arriesgadas búsquedas formales sostenidas en complejas operatorias barrocas de tensión y/o distensión, que niegan el linaje de sus predecesores a

* This Chapter is reprinted with permission from “Tensión y distensión barrocas en la poesía peruana actual” by Pablo de Cuba, 2012, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, #76, p: 405 – 430. Copyright [2012] by *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana & Tufts University*.

la vez que lo afirman. En este capítulo se analizarán algunas de las complejidades estéticas e histórico-literarias presentes en estas propuestas líricas.

Pero antes de entrar en el análisis de las especificidades de los poetas mencionados, conviene reflexionar primero sobre el hecho mismo de pensar la poesía, su *cómo* y su *qué*; y luego, en segunda instancia, hacer un repaso somero de la poesía peruana en el siglo XX, con el objetivo de fijar los puntales (figuras capitales) a los que estos tres poetas se han tenido que enfrentar para que sus rostros aparezcan en el retrato genealógico de la literatura de su país, y, por extensión y calidad, en el vastísimo daguerrotipo de la lírica hispana.

VII.2. Hablar de la poesía es...

En el quinto capítulo de su libro *La literatura y los dioses*, Roberto Calasso cuenta que hacia 1879 Stéphane Mallarmé “tradujo y adaptó un pequeño manual de mitología: el *Manual of Mythology* de George W. Cox” (Calasso, *La literatura y los dioses* 103), para propósitos en apariencia pedagógicos —recordemos que Mallarmé se ganaba la vida como profesor de lengua y literatura inglesas en una secundaria—. Para Calasso lo más destacable de esta traducción (recreación) de Mallarmé radica en una sentencia que el autor de *Divagaciones* se inventó, ya que no aparece en el original en inglés de Cox. Reza la sentencia: “Si los dioses ya no hacen nada inconveniente, significa que han dejado de ser dioses” (Calasso, *La literatura y los dioses* 104). Otro poeta, Vicente Huidobro, de ambiciones creativas tan arriesgadas —aunque no tan proféticas, porque mucho han envejecido— como las de Mallarmé, sostuvo que el poeta es “un pequeño

Dios”. De modo que si reacomodáramos la frase mallarmeana bajo la tutela de la idea del autor de *Altazor*, podríamos decir que «si los poetas con su quehacer no dictan normas y leyes estéticas y poéticas —ya sean de modo implícito o explícito—, significa que han dejado de ser poetas».

Hablar de la poesía es *localizar, situar* en su contexto histórico y artístico el *dictamen* (podría ser en plural) que sostiene la creación de cada poeta, para de tal manera sopesar su real alcance y, con ello, visualizar si ese *dictamen* trasciende o no sus ataduras espaciales y temporales. Hablar de la poesía es pensar el ritmo (político y poético) de ese *dictamen*. Henri Meschonnic lo dijo con acierto: “Si el ritmo es una organización del movimiento de la palabra, esta organización es una actividad y un producto, y es necesariamente la actividad de un sujeto” (Meschonnic, *Crisis del signo* 20). Hoy en día, cuando la crítica y el pensamiento poético-filosófico anuncian muertes por doquier —resulta más cómodo y fácil pensar desde la nada que a partir del espesor de sonidos, imágenes y personajes que componen la historia—, entre ellas la del sujeto, hablar de poetas con obras “diferentes” no es otra cosa, en fin, que el oficio de descubrir o delatar al dictador que se esconde tras el traje de bardo; es decir, el acto de pensar al *sujeto* enmascarado.

Así, el poder del *dictamen* depende de la fuerza artística (con sus componentes tanto mecánicos como energéticos²⁰⁰) que lo sostenga, de la mente capaz de elaborarlo. Fuerza que, por demás, se mide en tanto logre estimular a las sucesivas generaciones y

²⁰⁰ La idea de que toda fuerza artística posee dos componentes o fases, uno mecánico y otro energético, es del poeta Derek Walcott. Idea que Walcott desarrolla en un ensayo sobre la obra del poeta norteamericano Robert Lowell. Así, lo mecánico corresponde a los niveles formal, retórico y compositivo; y lo energético corresponde a ese nivel que justamente trasciende la vida de las formas, es decir, ese estadio en el que ya las formas (la mecánica formal) no pueden dar cuenta de lo que el poema es.

simultáneamente provoque replantearnos la tradición, los estratos y escalones del Canon. De ahí que todo poeta sea un pequeño (o a veces grande, demasiado grande) dictador.

Asimismo, podríamos además argumentar que hay dos tipos de poetas: el provinciano, el que se contenta con (que sólo alcanza) la visibilidad dentro de los límites de su aldea, sea geográfica, artística o mental; y el poeta magno, émulo de Alejandro, que se viste de conquistador (y que no pocas veces deviene caudillo, dictador) o de cruzado, con el fin de reclamar lo que cree le pertenece, y se lanza al asedio de imaginarios extraterritoriales. Este segundo tipo de poeta bien podría representarse, además, con la capucha y guillotina (en algunos casos hacha) del verdugo, pero también con el “pequeño” martillo que todo juez golpea contra la mesa del estrado para proferir su sentencia, para *dictaminar*.

Juez, verdugo, dictador: profesiones que en verdad el poeta profesa. Ellos (los poetas) condenan y ejecutan, pero no sólo juzgan y disponen el presente y el pasado, sino que condenan y cortan las cabezas de aquellos por venir. El “poeta fuerte”, como llama Harold Bloom a este segundo tipo de artista, influye no sólo a los que vendrán, sino asimismo a los que han sido o están. De modo que después de Shakespeare no se podía leer de la misma manera a Dante. Shakespeare reescribió las tablas de las leyes poéticas de Dante e instauró/dictó las suyas, esas que según el propio Bloom contienen “la invención de lo humano”. Cada gran artista reformula (reinventa) a los genios que lo precedieron, así como anuncia a los que vendrán. Todo verdugo auténtico corta las cabezas de aquellos todavía por nacer.

Sin embargo, en ciertas regiones donde el espíritu sopla con más frecuencia y energía, hasta convertirse en práctica, la conquista de la aldea entraña en sí misma la conquista del mundo o de buena parte de él. Sí, existen regiones donde la angustia o salud de las influencias encuentra terreno fecundo para manifestarse hasta expresiones insospechadas. Tal es el caso de la tradición poética peruana en el siglo XX. Desde la publicación de *Simbólicas* (1911) de José María Eguren, la historia literaria en el Perú no sólo rindió los merecidos honores al Modernismo hispanoamericano —desde un impulso crítico que borró el remanente romántico-sentimental que aún pataleaba en la lírica de entonces—, sino que además dio cuenta de la expiración de dicha estética. En los primeros compases del poemario ya podemos ver/escuchar resonancias “inéditas” —del Modernismo alejándose, al ardoroso sujeto romántico anulando— que los versos quieren encontrar:

Suena trompa del infante con aguda melodía...
La farándula ha llegado de la reina Fantasía;
y en las luces otoñales se levanta plañidera
la carroza delantera.
Pasan luego, a la sordina, peregrinos y lacayos
y con sus caparazones los acéfalos caballos;
va en azul melancolía
la muñeca. ¡No hagáis ruido!;
se diría, se diría
que la pobre se ha dormido²⁰¹ [...]

Los poemas de *Simbólicas* se insertan —aunque tímidamente, si pensamos en lo que ya en Europa se estaba produciendo— en el imaginario de las vanguardias. Mas esta inserción se sostiene, sobre todo, en una relectura (por momentos mimética, casi siempre epigonal) del pensamiento poético moderno, aquel que “inicia” con Edgar Allan Poe y,

²⁰¹ Eguren, *Obra Poética. Motivos*: 7.

que gracias a la mala lectura (“traducción”) de genios como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Rilke y T. S. Eliot, marcó las pautas del quehacer poético por más de un siglo. Eguren dio pistas del espíritu vanguardista en tanto reactivó el pensamiento moderno desde la cercana experiencia del Modernismo. Sin embargo, la cosmovisión poética de Eguren le debe más a la genealogía del pensamiento moderno que a las pulsaciones modernistas de Rubén Darío y las de sus pares y epígonos —tanto en América Latina como en España—, quienes a su vez se debieron a poetas franceses menores²⁰². (La poesía peruana estará marcada explícitamente hasta nuestro días por ese diálogo crítico-receptivo con el pensamiento poético moderno, tal como lo veremos en los tres poetas que aquí serán analizados.) En uno de sus ensayos, Eguren sostuvo que “la poesía es música, colorido e imagen; arte inmediato cuanto funde estos valores en un solo movimiento” (62). Estas premisas demasiados ecos recibe del famoso poema-poética “Correspondances” de Baudelaire:

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. ²⁰³

²⁰² En el prólogo a la *Obra Poética. Motivos* (2005) de José María Eguren, Ricardo Silva-Santisteban señaló que “Algunos críticos han querido ver a Eguren como un poeta incurso en el modernismo, y, por cierto, que en su poesía pueden encontrarse muchos rezagos modernistas, pero es fácil observar que entre la mayoría de los hispanistas existe dificultad o, cuando menos, unilateralidad, para explicarse el fenómeno modernista. Si bien es indiscutible la influencia de la literatura francesa en Darío y en los modernistas, también es evidente que no son, precisamente, los poetas que podemos llamar “modernos” los que más influyen en ellos sino más bien los de segunda fila que ahora casi no se leen. Los grandes poetas franceses de la modernidad tuvieron que esperar hasta las generaciones de vanguardia y del 27 para ser apreciados a cabalidad en el mundo de habla hispánica” (26). Y como nota a pie de página Silva-Santisteban cita estas palabras de Luis Cernuda: “Recuérdese que los poetas franceses a quienes los modernistas admiran e imitan son Hugo, Musset, Leconte de Lisle, Heredia, Banville, hasta Lamartine en algún caso [...] Es curioso: la mejor poesía del siglo pasado (Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud) no interesó a los modernistas y la dejan de lado; si algunos de estos grandes nombres les acuden bajo la pluma, sólo es como ‘rareza’ literaria”. En *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957, pp. 80-81.

²⁰³ Baudelaire, *Les fleurs du mal*: 12.

Pero la relevancia de Eguren radica precisamente en que fue capaz de insuflarle a ese imaginario recibido, a esa mecánica moderna, un tono renovador para su tiempo y geografía. El autor de *La canción de las figuras* (1916) logró acuñar un estilo “inédito” en el contexto hispano, estimuló a posteriores poetas —poetas con talante de dictadores, en el sentido que le hemos dado en este capítulo— a llevar a cabo una “definitiva” renovación literaria, a imponer leyes (modus poéticos) que provocan la “angustia (o salud) de las influencias” aún hoy. Eduardo Espina ha destacado que Eguren confirmó que

la verdadera actualización de la poesía comenzaba con un cuestionamiento de la imagen y no con la repetición de un yo poético diezmado por los acontecimientos de la historia inmediata. Al darse este salto cualitativo, el idioma quedaba otra vez a solas ante el espejo de sus exigencias. Por lo tanto, podía empezar a decir de nuevo: lo que viniera y fuera novedad, al menos en el espejo de la página. En ese aspecto, la coincidencia de los poetas peruanos de la década de 1920 con los poetas europeos del mismo período se establece en más de un sentido, principalmente en el retorno a los usos desusados de la palabra, vista esta como eje central del acontecer poético. Es decir, quedó en evidencia de una vez por todas que la poesía se hace con palabras y que a ellas regresa inquisitoria. Vallejo entendió esto a la perfección en *Trilce* (1922), en donde el lenguaje impone su soliloquio. Ya no es actor de reparto. Las palabras hablan a su antojo de sí mismas (nadie sabe mejor su historia que ellas) y al escribirse hacen como que se entienden. (Espina, *Festivas formas*: 10)

Del mismo modo en que la “difícil claridad” de Garcilaso provocó la estimulante dificultad culterana de Góngora y la estimulante dificultad conceptista de Quevedo —y esto Lezama Lima²⁰⁴ lo supo ver muy bien—, José María Eguren con su poesía “clara y sencilla”, pero “de una extrema sutileza de ejecución, por su trasfondo simbólico paralelo a su mera apariencia exterior, por su vocabulario riquísimo e insólito, por su

²⁰⁴ En su ensayo “El secreto de Garcilazo” Lezama Lima desarrolla esta idea.

apretada condensación semántica, por su sintaxis a menudo torturada” (Silva-Santisteban: 11), anunció a un poeta fundamental como César Vallejo.

Y sin lugar a dudas, uno de tales dictadores se apellida Vallejo. Se nombra César. Un proletario convertido en uno de los tiranos de toda una tradición poética. Luego de la publicación de *Trilce* en aquel 1922 de tantas coincidencias felices, se empezó a escuchar (y no pocos a hablar) la lengua Vallejo. De modo que, a partir de *Trilce*, sólo quedaba el riesgo de atreverse al desvío respecto a las convulsiones poéticas que el cholo había provocado. Pocos poetas habían logrado, desde las *Soledades* de Góngora, hacer convulsionar el idioma. (Y a su vez un poeta como Vallejo es impensable desde muchos puntos de vista sin un predecesor como Eguren.) Con los poemas de Vallejo la vanguardia en lengua española alcanzó expansiones inéditas, inaugurándose así una manera del hecho poético donde se abrían un sinnúmero de posibilidades expresivas, de auténtica rareza, de un misterio tan complejo que sus versos retaron la militancia atea del creador y (nos) dejó una sensación de súplica y desgarramientos cuasi religiosos. Mas una suerte de lamento que derivó en ordenanza dictatorial, en impensado totalitarismo estético.

En otro nivel, cuando en líneas previas dijimos que la lengua Vallejo hizo convulsionar al idioma español, no nos limitamos sólo al horizonte lingüístico del fenómeno. Decir que los grandes poetas ponen en crisis al idioma en el cual se expresan no debe interpretarse únicamente dentro de un marco lingüístico, como un mero acto de lenguaje, sino como un acontecimiento que desborda el reino de las palabras, que las muestra insuficientes —por muy autosuficientes que nos puedan parecer—. Aunque

claro, para escapar del reino de las palabras hay transitar por y con ellas. Sobre esto dijo

Gilles Deleuze:

El escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de ver y de oír.: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite «asintáctico», «agramatical», o que comunica con su propio exterior. El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles. También existen una pintura y una música propias de la escritura, como existen efectos de colores y de sonoridades que se elevan por encima de las palabras. Vemos y oímos a través de las palabras, entre las palabras. (Deleuze, *Crítica y clínica* 9)

Un poema no son palabras, aunque está hecho de ellas. Sin embargo, todo poeta con aspiraciones a insertarse en una tradición (con aspiraciones a convertirse en *dictador* de leyes estéticas y artísticas) tiene que habitar las entrelíneas o entreversos de sus grandes predecesores para así saber qué materias lingüísticas, rítmicas, prosódicas y visuales componen y articulan tales escrituras. Para llegar a conocer la insuficiencia del lenguaje, hay que alcanzar un control y profundo conocimiento del mismo. Por ello creo —nunca olvidar que esto de *creer* se desgaja de nuestras pequeñas y personalísimas soledades, de esos momentos en que estás solo con el texto y nos creemos el único juez posible, ese demiurgo improbable que jamás seremos— que en todo poeta capaz de problematizar el Canon, capaz de inventar “dentro de la lengua una lengua nueva”, lo hace impulsado por una intelección barroca de la realidad, de los elementos que la componen.

Así lo *clásico* es lo inmutable, lo que se no se puede deformar o reinventar, lo que alcanza lo estático; y lo *barroco* es esa energía capaz de desviar, de erosionar, de plegar y replegarse más allá o acá de lo que es clásico: lo barroco es el desvío y el quiebre.

Tradúzcase *clásico* en tanto imposibilidad de metástasis poética; tradúzcase *barroco* en tanto posibilidad de inflexiones inéditas. Todo sujeto produce con y a partir de ellos. Toda manifestación estética —incluso ética— se deriva del accionar barroco o clásico. Si se hubo de llegar a un ocultamiento del ser como señaló Heidegger, esas superficies o máscaras que ocultan son lo barroco y/o lo clásico. (Esa revelación definitiva del ser permanecerá en las regiones de lo incognoscible en tanto los dos permanezcan como moduladores intrínsecos de la expresión humana.) Pero si bien ambos se contraponen, asimismo cohabitan a través de los tiempos. Día y noche; luz y sombra; significativo y significado; armonía y caos: pares antinómicos que en determinados momentos deshacen la antinomia misma. Ahí están el amanecer y el ángelus; penumbra o claroscuro; el positivismo y/o Derrida; la razón inestable y la armonía del caos. Ya Wölfflin y Burckhardt —incluso Nietzsche siguiendo la estela de este último, qué son sino lo apolíneo y lo dionisiaco—, y luego Eugenio D’Ors, señalaron variaciones de lo barroco y lo clásico en Grecia y Roma, en Bizancio y en Florencia, en el Siglo de Oro y en la Revolución Francesa. Cada sujeto y cada objeto son prisioneros —o, aún más radical: resultados— de lo clásico o lo barroco.

Ahora bien, toda energía barroca puede devenir clásica. De hecho, es común que ello suceda. Cuando mencionamos a César Vallejo, estamos precisamente ante un poeta que devino verdugo (es decir, un clásico) porque previamente fue barroco, un artista que desobedeció a sus padres literarios. Para que *Trilce* fuera posible, para que se instaurara en tanto clásico de la literatura, fue necesario un Vallejo barroco, que actuó tanto a nivel

formal (lingüístico y retórico) como a nivel de connotaciones artística-ontológicas, que se auxilió de dispositivos mecánicos, y sobre todo energéticos.

Tanto José Morales Saravia, como Roger Santiváñez y José Antonio Mazzotti, escriben en buena medida a partir (y en menor medida en contra, desviándose) del fantasma y lengua vallejianos. Así como del fantasma de un poeta con menos público pero no menos intenso y complejo que Vallejo, como lo es Martín Adán. Y sí, en el mundo de habla española durante el siglo XX la tradición peruana desplazó los límites de sus fronteras culturales e imaginarias por culpa de (gracias a) poetas como César Vallejo (en primerísimo lugar), y a Martín Adán, en un segundo nivel; y con el momento de quiebre que representó previamente, como ya vimos, la poesía de José María Eguren.

Asimismo, una de las naciones donde los destinos de la poesía se han visto más marcados por una tensión entre compromiso social y/o militancia política y arte, ha sido el Perú. Y Vallejo sin dudas representa con su vida y obra dicho conflicto. Lo mismo sucede con dos de los poetas a estudiar en estas páginas: Santiváñez y Mazzotti, más cercanos al imaginario vallejiano. En el caso de Morales Saravia podríamos pensarlo/lerlo más cercano a Adán, aunque con visibles huellas (más sólo a nivel lingüístico y retórico) del autor de *Poemas humanos*.

Veamos pues, cómo en algunos momentos de los poemas de los autores mencionados se da ese diálogo angustioso con la lengua Vallejo y el idioma Adán —así como con otros poetas dictadores, ¡faltaba más!, que sucedieron y antecedieron a aquellos dos—, a través del *modus operandi* de lo barroco, como de algunos presupuestos propiamente neobarrocos.

VII.3. José Morales Saravia.

Los poemas de José Morales Saravia poseen una infrecuente y rara capacidad: la operatoria barroca desde la que se desplaza (acciona) su sintaxis tiende a la proliferación verbal tanto en las piezas de largo aliento —como las recogidas en el libro *Peces*—, como en aquellas piezas donde los versos se manifiestan encogidos, tensos, en una mentirosa parquedad —como los que conforman la serie “Pencas”—. En ese sentido, Morales Saravia retoma un modo de hacer poemas que tuvo en Martín Adán a uno de sus principales gestores. Al leer por un lado “Poemas Underwood” de Adán:

Prosa dura y magnífica de las calles de la ciudad
sin inquietudes estéticas.
Por ellas se va con la policía a la felicidad.
La poesía gafa de las ventanas es un secreto de costureras.
No hay más alegría que la de ser un hombre bien vestido.
Tu corazón es una bocina prohibida por las ordenanzas
de tráfico.
Las casas rumian sus paces de buey²⁰⁵

o algún fragmento de *La mano desasida* (1961), del mismo autor:

Si no eres nada sino en mí mi sima,
Si no eres nada sino mi peligro,
Si no eres nada allá sino mi paso,
Que vengan todos, con su hedor y siglo
¡Que venga el extranjero que me extraña!
¡Que venga el mal hallado!
¡Que baje el buey subido desde arriba
El del belfo verde, desde humano vacío!
Y que ronca y remira porque nace
De vientre ajeno, que jamás es mío²⁰⁶

²⁰⁵ Adán, *Obra poética*: 108.

²⁰⁶ Adán, *Obra poética*: 377.

bien podríamos escuchar un aire de familia con los poemas de Morales Saravia. Una familiaridad que se manifiesta, repito, en un nivel operatorio, y no retórico. Los fragmentos leídos de Adán, sobre todo el primero, corresponde a una retórica intermedia entre la vanguardia y la posvanguardia. Sin embargo, lo destacable en ambos textos es cómo el impulso barroco logra actuar tanto a campo traviesa (los largos y blancos versos de “Poemas Underwood”) como en un enmarcado versal estrecho, comprimido. La poesía de Adán conjuga los dos modos del accionar barroco: el explosivo y el implosivo, los fusiona independientemente de las barreras formales que encierran al poema. En la frase que se distiende (que distiende) hay proliferación de sentidos (ese “sentido flotante e impreciso”, fragmentario y fragmentador, que Hugo Friedrich detectara en la lírica moderna). En la frase que se tensa (que tensa), también. El espacio/geografía del poema ha sido devorado por la temporalidad del poema. Cuando Deleuze señaló la operatoria barroca en la monadología de Leibniz, se refirió justamente a ese elemento temporal, sonoro, que permite que las mónadas trasciendan los marcos/las paredes de esa hermética habitación sin puertas ni ventanas. Lo espacial queda relegado a las conquistas de lo visible, a la vida de las formas, mas lo sonoro-temporal traspasa/envuelve esos límites²⁰⁷.

En los poemas de Morales Saravia se asiste a la reapropiación, barroquización de dicho mecanismo. Enrique Sánchez Hernani ha apuntado que

con su poesía, de aliento barroco y alambicado, [Morales Saravia] ha sabido construir una obra próxima a la sabiduría. Su obra casi no tiene referentes en nuestras letras, salvo si la comparamos, a lo lejos, con la poesía de Juan Ojeda, Carlos Germán Belli o con Martín Adán; excepto, claro, si nos vamos

²⁰⁷ Esta idea está desarrollada en Deleuze, Gilles. *El Pliegue*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989.

al *Trilce* de Vallejo. Pero quizá Morales está más próximo al cubano José Lezama Lima y su riguroso ejercicio de depurar el lenguaje de toda proximidad cotidiana, de todo vocablo vulgar. (Mallén, *Antología crítica de la Poesía del Lenguaje* 267)

Y en efecto, en un poeta como Lezama Lima el aluvión verbal, esa masa de lenguaje que creó un estilo inédito en la poesía hispana, actuaba en los poemas de versos desbordados, así como en los textos “atrapados” en construcciones clásicas, como los son por ejemplo sus extrañas décimas. A propósito de esta influencia lezamiana, Eduardo Espina señaló que

Su lenguaje, en complicidad con una sintaxis reverberante, tiene una fisonomía inmediatamente reconocible. Lo mismo que en la poesía de Carlos Germán Belli, también aquí destaca una minuciosa tarea de construcción lingüística que se remonta a los inicios modernos de un barroco recuperado y actualizado en Hispanoamérica a partir de José Lezama Lima. La búsqueda, o por lo menos presunción, de un espacio perdurable, de una palabra que se lea y entienda por sí misma, encuentra en la poesía de Morales Saravia una dimensión encantadora y una rareza arquitectónica que provoca por todo cuanto esconde. (Espina, *Festivas formas* 24)

El poeta de *Oceánidas* ha actualizado la genealogía de los poetas citados, ha rejuvenecido a esa familia, le ha insuflado una nueva dimensión retórica a ese operar barroco descrito líneas arriba. Al igual que Lezama, Morales Saravia recoge la experiencia barroca del Siglo de Oro español, sobre todo la gongorina de las *Soledades*, y la inserta de manera crítico-creativa en su escritura. Asimismo, “su magnitud simbólica y su ambición abarcadora de todo el espectáculo del mundo” (González Vigil, *Poesía Peruana Siglo XX* 580), rivaliza con “el sistema poético del mundo” de Lezama Lima. El siguiente poema, de largo aliento versal, da cuenta de ello:

Ínsulas de fuentes mónadas, muebles archipiélagos pastando por diversas
rutas los rostros muy llenos de gesta,

vuestro pincel repasa los grandes murales del océano sujetos con cuerdas,
escalas y anhelos en los marcos de las costas;
ellos han conocido las espumas estucando superficies, recibido el bosque de
los contornos, afilado la rama de los bordes, espesando los ramos
volúmenes:
los colores emprendiendo sus travesías para la floración del relato, dianada la
anécdota, y podando las secas hojas cuidadosamente de la peripecia²⁰⁸
[...]

Y este otro, de versos implosivos, de una tensadumbre que se distiende, también lo
ejemplifica:

Inicio de tramar en la cueva ignota,
murciélagos, ¿cuánto tramo la ocupa?
¿Cuántas olas que se quiebran en espumas?
¿Cuántos porcinos arreciando la tarde?
Talle de diente de jabalí hasta mordida,
la penuria armonizando. Es la diona,
el cámbaro, moteada araña marina
tejiendo camino. Pulpos estrellados,
repetidos en las rocas, tintan rada.
Los venablos del sol destrigan los campos.
¡Los peces abisales, las cardas ternuras!²⁰⁹

“Ínsulas” que retumban y testan —el testarazo que puja para nacer, y no lo que
testimonia, como mal se ha leído en el verso primero de *Trilce*— como aquellas “islas
que van quedando” de Vallejo, o a semejanza de la *insularidad* que el autor de *Paradiso*
teorizara en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938). Cintio Vitier formuló una
noción de la poesía lezamiana que bien puede aplicársele a la del poeta que nos ocupa:
“Lentamente aprendí cómo la marea del poema sube propagándose y a veces girando
mediante un proceso activísimo de saturación acuática y vegetal que es el hallazgo
propio de Lezama” (Vitier, *Poética* 30). Estas “ínsulas” de Saravia son “de fuentes

²⁰⁸ Morales Saravia, *Peces*: 25.

²⁰⁹ *Antología crítica de la Poesía del Lenguaje*: 261.

nómadas”, porque las palabras, la sintaxis y la prosodia educados en los maestros literarios mencionados, emigran hacia una materia poemática que ha alcanzado su propia autonomía, su *estilo*, su manera distintiva de dictaminar más allá de las resonancias e influencias que alberga bajo su arquitectura léxica.

Resonancias que se “propagan” y “giran” a velocidad barroca, por agregados, en excesos, y que a diferencia de la *imago* lezamiana —he aquí un distanciamiento de uno de sus dictadores— no busca “reencarnar en la Historia”, sí un “salto por encima de lo estético sublime y feísta en camino a una inaugurada noción de fresca belleza” (Espina, *Festivas formas* 72). La impronta barroca de estos poemas es muy peculiar, de un impulso que se tensa y distiende en compactos bloques sintácticos y en expansivas colisiones prosódicas y rítmicas que se visibilizan lo mismo en contracciones que en dislocaciones de sentidos. El sujeto del poema se vuelve imperceptible, porque el accionar barroco ocupa su lugar:

Frías mareas repinadas por dureza que rebasa veta oregona, la escultura
líquida suprimida de sus eles de agua,
un pasado embrocado y muy tejido con sus bordes ribeteros del ensueño que
no acaba de emprender un ruto río deshilacho en trébol,
sois un sueño invernando en hielo dado a respunte que no logra costa y bita,
manglar caduco, geranio cotidiano²¹⁰ [...]

No hay gratuidad en que los mismos títulos de los libros de poemas de Morales Saravia —*Cactáceas* (1979), *Zancudas* (1983), *Oceánidas* (2006), *Peces* (2008)— den cuenta de esa filiación con lo oceánico (lo líquido, lo inestable) y lo espinoso (lo espeso, lo complejo) que se ven erosionados por el nacimiento de lo imprevisto: las *islas*, los poemas. Poemas que, al modo mallarmeano —ya sea a partir de proliferaciones o de

²¹⁰ Morales Saravia, *Peces*: 21.

tracciones—, se constituyen en “centro vibratorio de suspensión”. Escritura que deviene oído pegado al caracol, a la caracola marina que contiene las infinitas y yuxtapuestas voces y ritmos de la vastedad oceánica:

Mares, el espacio que abren dos inmensos cuerpos luego del abrazo,
habitación al quedo aunque intenso anhelo,
el amanecer va rozando vuestro ángoro lomo escamo en caricia que se
empina al horizonte cuyo plectro bordoneado por la cola,
la lenta melodía que pulsada va hilando ya contorno y un color aún
indescifrable a las reventazones,
el opuesto extremo a la caudal aleta donde muestran su perlado humor en
sonrisa franca vuestros labios, mares.²¹¹

En la “Poética” de autor que antecede a la selección de poemas de Morales Saravia incluidos en *Festivas formas (Poesía peruana contemporánea)* se lee lo siguiente:

En el inicio está la *fábula*: no real acontecimiento transcrito sino autonomía poética; no mundo vivencial del sujeto fingido empírico sino voz interna a la poesía que hila objetos verbales del cosmos [...] La poesía es el lugar ubicuo, autónomo, desde el que habla la voz [...]; su más visible topología es el barco del idioma empleado. (*Festivas formas*: 71)

Saltan a la mirada en la cita anterior dos frases: “autonomía poética” y “la poesía es el lugar ubicuo, autónomo”. Ambas ideas guardan demasiados hilos reminiscentes con el pensamiento poético moderno, puesto en la mesa de análisis algunas páginas atrás. Esa autonomía del verso que soñaron Poe, Baudelaire, Mallarmé y Valéry, ese verso autosuficiente carente de cualquier fe que no fuera su expresión misma, también sostiene esta “poética” de Morales Saravia. Fe/certidumbre en el tono/voz del poema. También Vallejo profesó una “militancia” estética en la misma línea de pensamiento:

Lo que me importa principalmente en un poema, es el tono con que se dice una cosa y, secundariamente, lo que se dice. Lo que se dice, en efecto, es susceptible de pasar a otro idioma; pero el tono con que eso se

²¹¹ Morales Saravia, *Peces*: 35.

dice, no. El tono queda inamovible en las palabras del idioma original en el que fue concebido y creado [...], se traducen las grandes ideas, pero no se traducen los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida, que residen en el giro del lenguaje, en una *tournure*, en fin, en los imponderables del verbo. (Vallejo, *Ensayos y reportajes completos*: 219)

Pero a pesar de estas afinidades estéticas y electivas, en el caso de Morales Saravia tenemos una escritura poética que viene a reactivar las ideas modernas en torno a la poesía desde una perspectiva neobarroca. Es decir, desde un centro descentralizado (o un universo con múltiples centros), desde un caos organizado, y/o desde una tensión distendida que no porque acuda a la reapropiación de un ideal significa que estamos ante una obra poco original. Omar Calabrese llamó a este proceder artístico “estética de la repetición”:

[He aquí los] tres elementos fundamentales de la que he llamado «estética de la repetición», a su vez parte de la estética neobarroca: la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo frenético. Podríamos decir que los tres están motivados: desde el punto de vista histórico, son las naturales consecuencias de la acumulación del recinto de los objetos culturales; desde el punto de vista filosófico son el punto de llegada de algunas necesidades ideológicas; desde el punto de vista formal son componentes de un «universal» barroco. (*La era neobarroca*: 60)

Hay un poema de la serie “Pencas” que es ejemplo de cómo Morales Saravia ha alcanzado su “autonomía” poética respecto de sus maestros dictadores. En él asistimos a una resemantización y disloque neobarrocos —sintáctico y connotativo— de “Las flores del mal” de Baudelaire. Al igual que lo llevó a cabo José María Eguren casi un siglo antes, el autor de *Zancudas* asume el reto nuevamente. Dice un fragmento del poema, que lleva el subtítulo de “Los males de la flor”:

Injerta entre sísifos soles mostrencos,
lámina del nochar, espesura hendida

hasta el filo orquídeo de coyundas ramas:
capilar el día ancila su talante.²¹²

Un poeta de la densidad barroca de José Morales Saravia no formó parte de la ya canónica antología *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana* (1996), donde se reunieron a los “principales” exponentes de la corriente neobarroca de la poesía latinoamericana. Ni siquiera se menciona en la larga lista de otros poetas que en “otra muestra concebida en una línea similar a la presente podría incluir” (Echavarren, *Medusario* 9). Las razones de esta omisión son varias: el desconocimiento del poeta debido a sus pocos libros publicados hasta aquel 1996; la pobre atención que la crítica había puesto sobre su trabajo; el “exilio” alemán de Morales Saravia desde 1981, lo que lo excluyó de algún modo de los circuitos peruanos y latinoamericanos de divulgación literaria. Sin embargo, en los últimos años José Morales Saravia figura ya en algunas de las más representativas y serias antologías de la poesía escrita en español. Citemos dos: la monumental *Poesía Peruana: Siglo XX* (Ricardo González Vigil, 1999), y *Antología crítica de la Poesía del Lenguaje* (Enrique Mallén, 2011).

VII.4. Roger Santiváñez.

Los poemas de Roger Santiváñez se sostienen en el desplazamiento de la frase intencionalmente ingenua —a veces de una intencionada y falsa ligereza que llega a rozar lo cursi— a la resonancia que fractura aquella sencillez primera. Textos donde tonos leves son quebrados una y otra vez por una sintaxis que, sin apenas darnos cuenta, se torna enrevesada, hasta alcanzar una escritura de densa liviandad. Un lenguaje en el

²¹² *Antología crítica de la Poesía del Lenguaje*: 283.

que notas ligeras se amontonan, repliegan, cediéndole espacio a una extrañeza barroca que sin dudas desacomodan el ojo y la escucha. Barroquismo tierno, por momentos muy exacto en su nombrar, pero que toda vez que nombra (y he aquí otra de las energías destacables de estos poemas) inmediatamente escapa hacia otra red de sentidos y resonancias; esto es, “en el momento en que había alcanzado su definición mejor”²¹³, como diría Lezama Lima en uno de sus versos paradigmáticos.

Los mejores versos de Santiváñez tienen la capacidad de hacer emerger una dificultad estimulante de un ligero discurrir lírico. Dificultad que justamente niega pero contiene a la vez aquella ligereza. Poemas que en el instante de mayor simplicidad son erosionados por un espesor que no es traído desde afuera —desde terrenos exteriores al saber lírico-poético—, sino que emerge de la misma colisión sintáctica. González Vigil señaló que “Santiváñez produce un singular mezcla de misticismo y erotismo, de religiosidad y sensualidad”:

Esmeralda superficial cubre los cuatro
Puntos cardinales mi visión amplía se remonta
Utópica horizonte alucinado & el viento preci

Pita cadencia recurrente en mis oídos gigan
Tesco caracol a través del salino perfume el
Chapoteo feliz de rizada niña rubia por

La ingrávida sinrazón oh silueta cuántica
Adhiere espejos a millares bajo el sol candente
Ilumina a forro amanecer andino truqueado

La gaviota se pasea en mi delante & el dueño
Del ritmo sigue interpretando su canción inmóvil
Incesante marea que aluniza en el poema

²¹³ Lezama Lima, *Poesía completa*: 152.

& lo derrite ²¹⁴

así como “de profecía y de proclama ideológica rebelde” (González Vigil, *Poesía Peruana Siglo XX*: 598), todas de reconocibles resonancias vallejianas:

Pueblo mío, infancia, estadio irresponsable.
La belleza de los padres como un dulce manto
protegiendo algún temor, alguna sombra amarga
esa soledad al terminar la vermouth
o al quedarme solo en las aglomeraciones
Oh locura de correr por mis calles, mi adorable geometría
Que creí. Adónde ir a buscar un calmante a mi muerte
Adónde ir, papá, mamá, hermanos, dónde. ²¹⁵

Santiváñez trastrueca el páramo en yerbazal sintáctico-prosódico, casi sin que nos percatemos. O, cuando nos damos cuenta de que el paisaje ha cambiado, nuevamente nos sitúa (nos devuelve) al complejo de resonancias anteriores. Tensión y distensión neobarrocas se alternan en estos versos hasta alcanzar la compleja liviandad de los elementos. No obstante, estas continuas plegaduras de colisiones sintácticas, donde el significante prosódico rige los destinos improbables del poema, no deben leerse o escucharse desde un punto de vista meramente lingüístico. Hay connotaciones en la poesía de Santiváñez que trascienden el plano gramatical, para insertarse en un nivel de resonancias que podríamos llamar, a la manera del ya citado Henri Meschonnic, una política literaria del ritmo. Para Meschonnic es ahí donde

el poema puede y debe vencer al signo. Desbastar la representación convencional, aprendida, canónica. Porque el poema es el momento de una escucha. Y el signo sólo muestra. Es sordo, y ensordece. Sólo el poema puede prestarnos voz, hacernos pasar de voz en voz, hacer de nosotros una escucha. Darnos todo el lenguaje como escucha. Y lo continuo de esta escucha incluye, impone, un continuo entre los sujetos que somos, el lenguaje en que

²¹⁴ Santiváñez 2011: 34.

²¹⁵ Santiváñez, *Dolores Morales De Santiváñez*: 19.

nos convertimos, la ética en acto que es esta escucha, lo que supone una política del poema. Una política del pensamiento. El partido del ritmo. (Meschonnic, *Crisis del signo*: 51)

La escritura de Roger Santiváñez, al igual que la de Eduardo Espina —aunque con otros niveles de intensidad—, como analizamos en capítulo previo, profesa esa política del ritmo. Ese modo de ser en lo político a través del ritmo poético. Y esto, nuevamente, resulta una enseñanza apre(he)ndida en la familia de poetas dictadores que se han nombrado en este ensayo. Santiváñez transita en su poesía de un tono político-militante (que por suerte nunca perdió su esplendor estético), detectable sobre todo en su años de miembro del Grupo Kloaca, a un tono de autonomía prosódica, de fe en la política del ritmo. Al igual que aquella soberanía del verso mallarmeano, y que aquel “tono inamovible” vallejiano, el autor de *Robert Pool Crepúsculos* (2011) concibe y escribe el poema en tanto fuerza tonal, en tanto energía prosódica:

Soledad sinuosa saca de esta noche
Ciega belleza astringente en el viento
Fuerte en el traspasio traspasado de

Estrellas yendo más lejos levemente
Hacia tumba jatun-runá running
Pura por su corazón serrano pasa.²¹⁶

En su “Poética” dice Santiváñez: “Lo que busco es un olor, o un sabor / una visión y una música, incluso un tocamiento. Es decir, una percepción absoluta, inalcanzable. Ese es el tramado del poema” (Espina, *Festivas formas* 93). Aquí retornan esos olores, sabores, visiones y música que la tradición a la que Santiváñez se debe ha dictado. Asimismo, la idea de una “percepción absoluta, inalcanzable” remite a la idea de que

²¹⁶ *Festivas formas*: 104.

todo universo prosódico, todo complejo de sensaciones tonales, no resulta de las palabras, aunque ellas son necesarias —son herramientas, caminos— para intentar (feliz fracaso) de encerrar a la realidad en lo que Heidegger llamó “la casa del ser”: el lenguaje. Por ello afirma el poeta con sudorosa frialdad, desde esa “comarca de nieve” habitada hace más de un siglo:

Al amanecer nos armamos de valor, simulamos
Pertener aún a la extremidad helada del sueño,
Deseando vislumbrar entre este encierro guardado
Del motivo que embutiría cápsulas destinadas
A combatir la corriente desmesurada de los cuerpos
Que imperceptiblemente trastocan su belleza
En oscuridad de invitaciones nunca aceptadas
Horadadas en un miedo permanente.²¹⁷

La materia poética —en su *engagement* de formas y posibles contenidos— en los más logrados poemas de Roger Santiváñez, parece haber estado ahí (existido en la página) incluso antes de que el poeta dispusiera o se adueñara de ella, antes de que la trabajara o moldeara. Hay un fluir lírico en sus versos que suena como educado en el proto-barroco garcilasiano, el mismo que resignificaron Eguren, Vallejo, Adán, Westphalen, Lezama... Santiváñez logra que lo florido resuene llano, y viceversa: él consigue en sus poemas que el andar denso y el andar claro de las palabras y los enroques de las mismas en los versos, se escuchen como un *legato* musical —donde ninguna nota o ego rítmico eclipsa al que precede o sucede—, como una única voluntad lírica que sacude (suavemente) el mirar y el escuchar del que las lee:

Las aguas del río avanzan sin prisa pero sin pausa y
el travieso rey solar otra vez
nos hiere con sus rayos súbitamente se esconde

²¹⁷ *Festivas formas*: 94.

entre los cúmulos pero mi visión
permanece deslumbrada. Hay alegría al otro lado
del río, perno es la mía.
No me pertenece como esta canción inmóvil.²¹⁸

VII.5. José Antonio Mazzotti.

Los poemas de José Antonio Mazzotti tienen remanentes de la poesía conversacional —llamada también “Coloquialismo”— y de la antipoesía (a lo Nicanor Parra) que dominaron el escenario poético hispanoamericano en las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo. Esto no implica que sea esta una lírica coloquial. Justamente uno de los aciertos de la poesía de Mazzotti ha sido la de darle una vuelta de tuercas barroca a dicha estética. A la construcción sintáctico-poética atada a referentes de orden ideológico-social, al lenguaje llano e irónico que aspira a “representar” las problemáticas históricas de su contexto, al verso desbarroquizado, propios todos de la estética coloquial, Mazzotti los resemantiza, los rehace a partir de inversiones formales y de contenido. Por lo que un verso-protesta se ve escindido por un golpe lírico o pensamiento metapoético; o una secuencia de aliento lírico “sufre” el aterrizaje típico del decir mundano. El poema “Vietnam Memorial” así lo ejemplifica:

Encarnación Alegre, Miguel Heredia, Juan Carlos
Quintana, Guadalupe Pérez, Robert Lázaro.

Paul A. Holtz, Kenneth Peters, Denis Green, Donald
Mirchell Jr., David L. Bellerive, Gardner Brewer

Y muchas cuñas más.

Tantos jóvenes sacrificados

²¹⁸ Santiváñez, *Amarant, precedido de Amastris*: 20.

Y aún no calma su hambre el Minotauro.
 Vuelve su hechizo sordo cuando graznan las trompetas
 Y su cuello de barro trasmite las salmodias
 Que elevan los cuernos de diamante a Casiopea.
 Encarnación que se enciende en voz propia
 [...]

Ardan en el Infierno si cremaron niños, si acabaron
 Con los sueños infinitos del bambú:
 Todos Ustedes,
 Erosione la ventisca la muesca de sus nombres
 Si fueron
 Por la Cabeza Blanca y sus monedas silenciosas
 Cuando sus nuevas sombras se mezclan en la arena
 De los túneles de Agra
 Y de Tikrit.²¹⁹

Luis Fernando Chueca ha privilegiado una lectura política del poema anterior y del libro en el cual se inserta: *Las flores del Mall* (2009). Chueca ha argumentado que

Las flores del Mall remite, desde su título, obviamente, a Baudelaire; pero a la vez se propone —y este es el eje explícito de la primera sección— como un detenido y hondo recorrido por el National Mall de Washington D.C. Ese lugar en que, podría decirse, se sintetizan simbólicamente (a través de la arquitectura, de la concepción del espacio público, de la propuesta escultórica, de la monumentalidad) las bases del discurso oficial estadounidense: sus íconos, sus memorias, los avatares que constituyen su existencia como pueblo cohesionado al amparo de un relato articulador que la configura, así, como *nación*. Una comunidad imaginada que sostiene la visión de muchos norteamericanos (y de varios inmigrantes) que, a partir de ello, se reconocen como parte de una historia colectiva sin fisuras. O, mejor dicho, de una en donde todas las fisuras han sido restañadas y, por tanto, pueden dejarse apaciblemente en el olvido (Chueca, “Las flores del Mall / José Antonio Mazzotti”, 2009).

A primera vista, esta lectura parece válida, sin embargo, resulta más *obvia* y plana que la que se podría realizar desde un análisis de las relaciones receptoras y críticas con Baudelaire y el imaginario poético moderno. Justo en la “obviedad” que conecta *Las*

²¹⁹ Mazzotti, *Las flores del Mal*: 9.

flores del mall con el poeta de *Las flores del mal* se encuentra la complejidad de este cuaderno. Veamos.

El sujeto poemático de *Las flores del Mall* recorre en efecto los pasillos del National Mall de Washington, semejante al *voyeur* (o *flaneur*) baudelaireano, con una mirada incisiva, que cuestiona, pero tras ese nivel de cuestionamiento de lo visible —“el discurso oficial estadounidense”— está ese *voyeur* recorriendo activo los pasillos y recovecos de su tradición poética; es el *voyeur* enfrentado a los dictadores de su lengua, ya sea en los entresijos de las formas y/o de los significados. “Hablas con las palabras rescatadas de un idioma olvidado” (Mazzotti, *Las flores del Mall* 43), dice el poeta. De modo que, por ejemplo, ante la presencia ineludible de Vallejo se asiste a una suerte de coloquio intertextual, donde a través de un recurso paródico, el sujeto lírico se enfrenta al omnipresente espectro vallejiano y a los de la genealogía francesa moderna. Giancarla Di Laura ha detectado esto muy bien en una reseña:

Estas imágenes resaltan una intertextualidad con los poetas franceses del siglo decimonónico al mostrar una fascinación con el tema de la muerte y de la necrofilia: “ASÍ, Muerta Inmortal, he desenredado tu cabello/ en el quirófano” para más adelante afirmar, “Y te miré durmiendo/ y te adoré // Así, Muerta Inmortal / Asssí”, en clara parodia del famoso poema LXV de *Trilce*, originalmente dedicado a la madre muerta del poeta, pero que en Mazzotti resulta la pareja imposible, resucitada, sin embargo, como objeto poético a través de la escritura y la aliteración (“Asssí”) del deseo. (Di Laura, “El poeta y la muerte erótica” 2009)

Siguiendo con la idea anterior, el tema amoroso —de un amor tanático— es visceral en la obra de Mazzotti. Una idea del amor siempre al límite, mirando de frente a la Muerte. Su tratamiento resulta sorprendente, a tal grado que desde él es donde Mazzotti logra algunos de sus más notables aciertos poéticos. Lo amoroso en un libro como *Sakra*

Boccata funge como imán que une los demás fragmentos y temas que obseden al poeta. Mazzotti consigue canalizar multiplicidades de tejidos, discursos, sintaxis, temáticas, estéticas, movimientos y corrientes, voces, a través de un complejísimo tejido lírico-amoroso que los devora a todos hasta constituirse en poema autónomo, en escritura que ha trasmutado a sus referentes sin dejar de referirlos. Una escritura amorosa, por demás, casi siempre transida por un aliento de mortandad:

Déjame entonces excavar en ese cementerio
Los brazos de los niños mutilados, los gritos horribles
de las viejas
Corriendo entre las llamas para buscar su nombre,
déjame
Correr como ellas recogiendo las perlas
De cada uno de sus hijos:
Hassan, el hijo de la violada;
Mohammed, el de la cercenada;
el que llora cada noche
por sus hijos muertos.²²⁰

De la poesía de Mazzotti dijo Eduardo Espina: “En esa *mélange* babélica de discursos disímiles ejerciendo en el poema su libre albedrío, los momentos de originalidad están dados por un crisol de referencias trayendo su información al unísono” (Espina, *Festivas formas* 28). Y este fenómeno sólo sería posible gracias al impulso u operatoria de lo barroco, capaz de descentrar y transformar todo cuanto toca. Por ejemplo, el primer verso del poema “4” es de una hermosa inquietud: “Vusco volver Vallejo vibra yo también pero saliendo de un laberinto de hielo” (Mazzotti, *Sakra Boccata* 12). Hermosura e inquietud conjugadas no sólo por la fuerza que posee el verso o por el hecho del referente explícito que es Vallejo —lo que nos devuelve a una de las

²²⁰ Mazzotti, *Las flores del Mall*: 27.

ideas que apuntalan este ensayo—, ni por la lograda dislocación sintáctica en busca de una arriesgada armonía prosódica, sino por las reminiscencias, ecos y resonancias que guarda con uno de los versos más enigmáticos que la poesía moderna ha dado. Dicen los versos (de Mallarmé): “Nos separa toda una época, y, ahora, una comarca de nieve”²²¹. *Comarca* —o *país*, dependiendo de la traducción— en la que habitó el espíritu de la poesía moderna, *comarca* en la que dicho espíritu fue felizmente encarcelado, y desde la cual dictaminó una práctica de hacer el poema, el verso, el Libro. Para los poetas modernos el poema debía forjarse al frío. La exigencia de un control absoluto sobre los destinos, mecanismo y desplazamientos del verso, fue pensada a partir de una intelección en frío, despojadas de calores románticos. Intelección y pensamiento que alcanzaron en el poema “The Snow Man” de Wallace Stevens —“One must have a mind of winter”— su máxima aspiración.

El verso “Vusco volver Vallejo vibra yo también pero saliendo de un laberinto de hielo”, sale (o simula que lo hace) de ese laberinto de hielo, de esa frialdad moderna. ¿En qué sentido? El referente a Vallejo nos sitúa ante un sujeto lírico que se auxilia precisamente de uno de los creadores que mayor conflicto —artístico e ideológico-existencial— sostuvo con la Modernidad. El mismo conflicto que la poesía peruana en el siglo XX experimentó desde el autor de *Los heraldos negros* hasta los poetas más representativos del grupo Kloaca en los ochenta del siglo XX, siendo el propio Mazzotti uno de los poetas “aliados” (y no miembro) a ese movimiento. Esa tensión está dada

²²¹ Mallarmé: *Antología de verso y prosa*, p: 51.

(articulando) los poema de Mazzotti. Una tensión que se transfigura (o alterna) en distensión discursiva, versal y prosódica.

Raúl Zurita ha destacado en *Sakra Boccata* una “dimensión arrasadora del deseo [que] se funde a su vez con el recuerdo o el anhelo de una pureza” (Mazzotti, *Sakra Boccata* 5). Esta idea me parece por un lado demasiado llana, con sólo leer “Tu Koncha es el lugar exquisito más dentro de la guerra” (verso este en apariencia poco feliz, pero que con el giro “más dentro de la guerra” cubre una dimensión diferente, resignificada), captamos de inmediato esa dimensión de deseo erótico; y en otro nivel, es bastante incompleta. ¿En qué sentido? Deleuze enseñó que el deseo jamás es algo homogéneo, ya que no se desea un sujeto u objeto aislado ni único. Por el contrario

El deseo no es jamás una determinación natural, ni espontánea. El deseo circula dentro de un agenciamiento de heterogéneos, dentro de un espacio de simbiosis: el deseo se hace uno con un agenciamiento determinado, un cofuncionamiento. No se desea algo, se desea un conjunto. Desear es construir un agenciamiento, una región, el deseo trae un *constructivismo*. Se desea *construyendo* [...] El deseo es precisamente en las líneas de fuga, conjugación y disociación de flujos; se confunde con ellas. (Deleuze *Deseo y Placer*: 183)

Así pues, los poemas de Mazzotti que conforman los dos libros analizados se sostienen en *agenciamientos*, en esas máquinas barrocas que no se limitan a desear linealmente, sino que hacen gravitar a los fragmentos (múltiples estratos) que se intercalan en la realidad poemática alrededor de ese único, corredizo y autónomo centro que es el poema. Coloquialismo, lirismo y barroco se yuxtaponen en estas confluencias de líneas melódicas que se curvan y repliegan:

Porque tienes el Nombre de muchas
Y la belleza de todas
La soledad de los barcos en la noche

La solidez del nácar cuando se traga su perla
Al fondo de ese embudo rueda hasta su origen
Buscando la Conca
Vida de su infancia.²²²

Los versos de la poesía de José Antonio Mazzotti donde con mayor contundencia se verifica su sorprendente capacidad de barroquizar reminiscencias coloquiales, miran angustiosamente tanto los dictámenes del dictador Vallejo como de otros muchos dictadores que han dictaminado los destinos del espíritu hispano y de los poetas a partir de la Modernidad. Mas se trata de una angustia o ansiedad que asume el reto desde un riesgo poético que revitaliza la tradición a la que pertenece, que le da más vida a los poetas y/o verdugos que la componen.

VII.6. Coda.

Hay tiranos/dictadores que no deben ser derrocados, porque no se puede. Toda vez que “muere” uno, le sucede otro. La famosa frase del Conde de Lampedusa en su novela *El gatopardo*: “es necesario que todo cambie, para que todo siga como está” (74), bien podría reformularse: «es necesario que un dictador caiga, para que todo siga como está». La historia del arte es eso: la genealogía de los dictámenes de sus grandes creadores. Se podría argumentar en contra de esta idea que los artistas no sufren de angustia de las influencias, ya que a fin de cuentas acceden por rutas disímiles al reino de la creación y revelación poéticas, que son “genios” que luego de sus particulares bregares artísticos se reúnen en la tierra de los desvelamientos. Por lo que no se trataría de angustia de influjos sino de comunidad de “iluminados”.

²²² Mazzotti, *Sakra Boccata*: 36.

Este último argumento me parece improbable en tanto cada hombre, y por extensión cada artista, no puede retirarse de su temporalidad, de su ser en el tiempo, de su historia. De ahí que para poder aspirar a compartir el parnaso de los genios tenga que experimentar la ansiedad que sus predecesores (les) provocan. Se trata de una guerra de titanes, y no de confraternidad de los mismos. Las obras poéticas de José Morales Saravia, José Antonio Mazzotti y Roger Santiváñez así lo testimonian. Esto no quiere decir que los tres sean ya parte del Canon, mas sí que están en su individual y generacional lucha contra aquellos que previamente dictaron la vida de las formas y los sentidos. Ya el tiempo, como suele suceder, dará su propio veredicto.

CAPÍTULO VIII

CONCLUSIONES

Desde la filosofía, desde la historia literaria, desde los estudios culturales, desde el pensamiento postestructuralista, desde las teorías estéticas, artísticas y políticas, desde los estudios de semiología, desde los discursos de raza y de género, el concepto o idea de lo Neobarroco ha sido pensado desde múltiples puntos de vista teórico-conceptuales, y por ende se ha aplicado a los más disímiles objetos de estudio: la literatura, las artes plásticas, el cine y la televisión, la política y la ideología; esto es, ha sido utilizado para pensar casi todas las expresiones humanas y culturales contemporáneas. De hecho, la tesis que subyace en *La era neobarroca* de Omar Calabrese es la siguiente: el momento de la historia que se inicia en de la década de 1980, más que postmoderno, debe pensarse y entenderse como “neobarroco”.

Sin embargo, el origen del término “Neobarroco”, tal como ya dijimos, debe situarse en el ensayo “A Obra de Arte Aberta” (1955) de Haroldo de Campos, de ahí que sea un término netamente estético-literario. Por supuesto, esto no significa que no se pueda utilizar en otros campos del saber humanístico e incluso científico de manera auténtica y eficaz. De hecho así ha sucedido, y el libro de Calabrese es un buen ejemplo al respecto. Sin embargo, lo anterior tampoco significa que, en efecto, se haya empleado confusa y erráticamente, con demasiada y excesiva frecuencia. El principal riesgo que entraña el uso de las etiquetas que designan movimientos artísticos y/o expresiones estéticas, es el de aglutinar bajo una misma idea o concepto a obras o fenómenos con valores y

características —tanto formales como temáticas— diferentes. Este trabajo probablemente ha caminado por esa frontera casi imperceptible que distingue lo confuso de lo eficaz, más allá que su intención haya sido la de intentar aclarar el campo de estudio, no la de confundir. Pensar en toda su extensión una idea/concepto como el de Neobarroco genera inevitablemente tales riesgos.

En primer lugar, lo que hemos intentado es llevar a cabo un estudio del neobarroco poético latinoamericano única y exclusivamente desde la producción literaria —a partir de los poemas y poéticas— de algunos de sus poetas más representativos de los últimos cincuenta años de historia literaria. De ahí que el Neobarroco se haya analizado en estas páginas desde los estudios literarios, más allá que se recurriera a otras fuentes crítico-teóricas con el fin de darle más amplitud analítica y rigor a la investigación. De hecho, seguramente esta tesis es el primer estudio orgánico del Neobarroco desde sus manifestaciones y producciones poéticas. La bibliografía “no escrita” hasta la fecha autoriza esta afirmación.

Tal cual hemos visto y citado a lo largo de esta tesis, hay ensayos y artículos aislados, prólogos, capítulos de libros, volúmenes enteros dedicados al Neobarroco, pero que lo estudian desde otros campos del saber, o lo contextualizan histórica y estéticamente con demasiada amplitud, razón que genera mucha confusión e imprecisiones. Sin embargo, cuando lo hacen incluso desde los estudios literarios, no lo ejecutan a partir del análisis poético, esto es, desde el análisis de los poemas mismos. Por lo general, en las investigaciones sobre el tema la teoría sustituye al análisis intrínseco de las obras. La teoría ayuda, pero cuando es asimilada desde el interior del

objeto de análisis; es decir, cuando secunda a la lectura del texto, y no cuando la condiciona.

Ahora bien, ¿cuál sería la contribución de esta tesis a los estudios de literatura latinoamericana? ¿Qué novedad aporta? Creemos que las aportaciones de esta tesis al campo de los estudios poéticos y literarios radica en tratar de una vez por todas de llegar a formular una teoría de la poesía neobarroca, desde la inmersión en los poemas y pensamiento poético de algunos de los más importantes poetas de las últimas décadas en el continente americano. Pensar/estudiar la poesía neobarroca implica situarse críticamente en una de las expresiones artísticas que con mayor complejidad se insertan en las problemáticas estéticas y humanas de nuestro tiempo.

Según hemos analizado, un poema neobarroco opera en varios niveles de significación: en primer lugar a un nivel puramente artístico, pero también a niveles que van más allá de lo estético. El valor del poema neobarroco radica en que resume de manera creadora y crítica varias tradiciones artísticas y de pensamiento —el Barroco clásico, la Modernidad artística, la Modernidad histórica, el pensamiento moderno, el Modernismo, las vanguardias, la poesía del lenguaje norteamericana, el coloquialismo, la postmodernidad, la llamada Edad teórica—, lo cual consigue que se inserte de lleno en el imaginario y en el espíritu de su época, aunque siempre con una perspectiva conflictiva y crítica.

Asimismo —por cierto, esto es algo que no se había hecho hasta ahora—, esta tesis estudia algunas claves de poéticas emergentes, recientes. Estas nuevas prácticas líricas, si bien se derivan y tienen rasgos estilísticos y conceptuales afines con el Neobarroco, ya

empiezan a vislumbrar otras formas de concebir el poema, teniendo siempre al lenguaje y a la autonomía del mismo como sus principales objetivos.

La prestigiosa *Revista de crítica literaria latinoamericana* (en su número 76, correspondiente al 2do semestre de 2012), publicó un extenso dossier de más de 500 páginas, titulado “Neobarroco y otras especies”. Varios de los artículos que componen este dossier se vienen a sumar a nuestro intento de situar en el lugar que se merece a esta estética de innovación. Sin dudas, y aunque generalmente de manera imprecisa, el Neobarroco ya se ha establecido de manera sólida y definitiva en varios frentes: en la academia, en las instituciones culturales, en las enciclopedias, en las antologías, en las historias literarias, en las editoriales, en los congresos y eventos académicos, entre los poetas jóvenes y los no tanto. Pero conviene repetirlo: queda mucho por hacer. Son demasiados los críticos que hablan del Neobarroco, pero muy pocos de ellos saben situarlo y pensarlo con rigor intelectual. Casi nadie lo piensa desde el estudio interno de las obras que se sostienen en el operar neobarroco.

Ya por último, a modo de conclusión de esta tesis, y hecho el estudio de poemas y poéticas de nueve poetas, estableceremos 11 tesis que, en su conjunto, conforman la teoría “general” de la poesía neobarroca. Por supuesto, estas 11 tesis retoman algunas constantes formales y temáticas de lo neobarroco que poetas y teóricos de esta estética, como Severo Sarduy, José Kozler, Néstor Perlongher, Roberto Echavarren, Eduardo Espina, e incluso Omar Calabrese, entre otros, han propuesto con anterioridad. Con el objetivo de lograr definiciones lo más completas posibles, cada tesis irá acompañada de su respectiva argumentación y ejemplos.

1. El Neobarroco es una expresión poética que fue creada en Latinoamérica, por lo que alcanzó su desarrollo escritural y teórico en las obras de escritores latinoamericanos. Desde la poesía de José Lezama Lima —sobre todo a partir *Fragmentos a su imán*, de 1977— y la formulación de Haroldo de Campos, lo neobarroco siempre se ha cultivado y teorizado (y los capítulos de esta tesis dan fe de ello) por escritores y pensadores latinoamericanos: Severo Sarduy, José Kozer, Néstor Perlongher, Roberto Echavarren, Eduardo Milán, Tamara Kamenszain, Eduardo Espina... Aunque sin dudas, lo anterior no excluye que dichas formulaciones y pensamientos hayan tenido fuertes influencias de idearios y teorías de otras tradiciones e idiomas, tal cual ha sucedido. En este sentido, la teoría neobarroca latinoamericana bien pudiera leerse como una continuación-desvío de lo “real maravilloso” y el “realismo mágico”. Una “continuación” en tanto se suma a estéticas que marcaron una época y tendencia artístico-literarias. Y sobre todo un “desvío” porque, por un lado, el género dominante en el Neobarroco es la poesía, a diferencia de la novela en las dos estéticas mencionadas; y por otro lado, porque la poesía neobarroca no ha enfatizado el carácter nacionalista/regionalista como sí lo hicieron lo “real maravilloso” y el “realismo mágico”.

2. El Neobarroco es una estética cuyo origen y fundamentos son poéticos. Como vimos en el capítulo introductorio, el vocablo “neo-barroco” fue utilizado por primera vez por Haroldo de Campos, en su ensayo “A Obra de Arte Aberta”, en el cual formuló algunas constantes y estructuras que le eran propias a una “suma poética”. Suma abierta, esponjosa, como un imán que atrae cuanto le rodea. Para De Campos el “neo-barroco”

vendría a ser lo mismo que “un barroco moderno”, de ahí que el poeta brasileño detectó entonces las confluencias entre el pensamiento poético moderno y la tradición barroca hispana. Posteriormente, si bien Severo Sarduy formuló su idea de lo Neobarroco conjugando teorías y conceptos tanto artísticos, como filosóficos y epistemológicos, fueron los poemas —sobre todo los de su último poemario— y la poética de José Lezama Lima donde por vez primera se empieza a manifestar la estética neobarroca. Asimismo, Néstor Perlongher, Roberto Echavarrén, José Kozer, Enrique Mallén, et al, parten siempre de principios lingüístico-poéticos para establecer las constantes neobarrocas.

3. El Neobarroco es una operatoria, no una esencia. Por supuesto, esto ya lo dijo Gilles Deleuze en *El pliegue*, al hablar del operar barroco. Sin embargo, tal como hemos analizado, esto también se cumple en los poemas neobarrocos. En las páginas introductorias afirmamos que: “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 es apenas el componente mecánico, momento formal, incluso estructural, a través del cual se llega al poema”. Así, la esencia —entendida ésta etimológicamente: el ente o ser que existe— es el poema; pero es su operar lo que provoca que un poema tenga unas características y unas recepciones determinadas.

4. El Neobarroco establece una relación crítico-receptiva con el Barroco español del Siglo de Oro. Si bien, desde el propio campo semántico-connotativo del término, hasta las visibles afinidades tanto formales y conceptuales como de efecto que

comparten, resulte imposible desvincular al Neobarroco del imaginario “Barroco”, hay varios aspectos más allá de lo histórico que diferencian a ambos períodos. En el “prólogo” a *Caribe Transplatino*, Perlongher hizo hincapié en dicho desvío: “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” (*Medusario*: 30).

5. El Neobarroco es continuador, también de manera crítico-receptiva, del pensamiento poético moderno. Tal como demostramos a lo largo de esta tesis, el pensamiento que se inicia con las teorías de Edgar Allan Poe sobre la composición poética, y que después fuera continuada sobre todo en la Francia decimonónica por Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Valéry, y en el contexto anglófono por Ezra Pound y T. S. Eliot, está presente de manera creativa en los poetas neobarrocos, desde Lezama Lima hasta los poetas del Proyecto *Diáspora(s)*, pasando por Kozer, Perlongher y Espina. La misma afirmación de Haroldo de Campos, según la cual el “neo-barroco” es un “barroco moderno”, también confirma esta quinta tesis. De hecho, se pudiera afirmar que el Neobarroco es una especie de exacerbación del pensamiento y hacer poéticos modernos, o una “hipermodernidad”. Asimismo, para Hugo Friedrich en su *La estructura de la lírica moderna*, la disonancia es una de las principales características del poema moderno; idea que recoge Roberto Echavarrén para también postularla como característica esencial al neobarroco. Resumiendo, al igual que los poetas modernos (Poe, Baudelaire, Mallarmé, Herrera y Reissig, Eliot), el Neobarroco defiende la

autonomía del poema, y sólo a partir de esa defensa, busca establecer vínculos con los demás aspectos de la realidad: la historia, la política, la sociedad, la psicología, etcétera.

6. El Neobarroco provocó una nueva ruptura en la Tradición poética latinoamericana, hecho que lo llevó a constituirse como una estética inédita, novedosa. Los análisis de las poéticas y poemas que hemos realizado en esta investigación demostraron por qué el Neobarroco representó una nueva ruptura en el ámbito de la poesía latinoamericana e hispana en general. Para Antoine Compagnon en su libro *Las cinco paradojas de la Modernidad*, “el prestigio de lo nuevo” fue la primera de esas paradojas, y los poetas neobarrocos recogen ese legado para apostar por un decir y pensar poéticos en las antípodas del conversacionalismo dominante en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970.

7. El Neobarroco no es movimiento literario ni una estética a manera de las vanguardias. Para argumentar esta sexta tesis, reproducimos lo ya dicho en la “Introducción”: “Pretender que la “poesía neobarroca” sea pensada como una especie de escuela de vanguardia o movimiento uniforme sería un error garrafal 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 igual manera, los neobarrocos, más allá de afinidades estilísticas, jamás han establecido una directriz única de escritura. La gran mayoría de los poetas sostienen a 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 didáctico-normativo, como, en cambio, sí lo tuvieron de manera categórica las estéticas de vanguardia”.

8. El Neobarroco participa de la experiencia y la estética de la Posmodernidad.

Partiendo de la idea principal de Omar Calabrese en *La era neobarroca*, que sostiene que el término “neobarroco” es más adecuado que el de “postmoderno” para designar la experiencia estética de la década de 1980 en Occidente, podemos afirmar que la poesía neobarroca por temporalidad histórica y constantes formales y temáticas —la fragmentariedad, lo inacabado, la intertextualidad, la supresión o suspensión de los metarrelatos, el humor carnavalesco, la desaparición del sujeto, etc.— participa de ese espíritu de época bautizada, entre otros por Lyotard, de postmoderna. De igual manera, algunos de los postulados de Perlongher y Echavarren acerca de la poesía neobarroca, guardan en no pocas ocasiones estrecha relación con los postulados postmodernos.

9. El Neobarroco comparte varios puntos conceptuales y estéticos con la poesía del lenguaje norteamericana.

En su excelente *Antología crítica de la poesía del lenguaje*, Enrique Mallén “parte de la premisa de que existe una estrecha relación entre dos tendencias estéticas: el neobarroco latinoamericano y la poesía del lenguaje estadounidense” (11). De hecho, para Mallén “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” (17). Así, para Mallén existe un estrecho paralelo entre esa línea genealógica compuesta en Latinoamérica por Herrera-Vallejo-Girondo-de Campos-Lezama-el Neobarroco, y

aquella línea norteamericana compuesta por Eliot-Pound-Williams-Stevens-los objetivistas-el Black Mountain-los Beat-LANGUAGE. Esta tesis se afilia a la idea de Mallén. Esos nexos entre ambas tradiciones o tendencias fueron demostrados directa o parcialmente a través de los poemas y poéticas de los escritores analizados en estas páginas. En algunos casos puede pensarse en “la angustia de las influencias”, y en otros casos —donde no hubo influencia directa o ninguna de un autor sobre otro— de confluencia de estéticas, de imaginarios paralelos.

10. El neobarroco es una apuesta estético-poética que sostiene su novedad y ruptura en el trabajo con el lenguaje. Como también demostramos a lo largo de los capítulos anteriores, la estética neobarroca tiene sus principales antecedentes en el Barroco español —sobre todo en el Góngora de las *Soledades*—, en la tradición poética moderna —sobre todo francesa y anglófona—, y en esa vertiente de la poesía latinoamericana (Herrera, Huidobro, Vallejo, Girondo, de Campos), que hicieron énfasis en las formas compositivas y en las estructuras fonéticas, sintácticas y gramaticales del lenguaje poético. La idea del poema como ente autosuficiente, la idea de la poesía como aventura del pensamiento y del intelecto, el tratamiento rítmico-prosódico y tonal de la escritura poética, la obra poética acompañada generalmente por una poética o ensayar sobre la poesía, la preocupación estilística y gramatical —la mayoría de los poetas neobarrocos ya citados son puristas del idioma—, el trabajo con las formas y estructuras sintácticas, son todas estas características que apuntalan esta tesis.

11. En el poema neobarroco confluyen no sólo la escritura y el pensamiento poético, sino también teórico, filosófico, científico, político, etc., pero siempre desde

una perspectiva poemática. Por consiguiente, el poema neobarroco es una escritura poética trans-genérica. Para Roberto Echavarren, de los poetas neobarrocos “puede decirse que no tienen estilo, ya que más bien se deslizan de un estilo a otro sin volverse los prisioneros de una posición o procedimiento” (*Medusario*: 14). Esta afirmación de Echavarren podría ser reformulada de la siguiente manera: una de las principales características del estilo neobarroco es su capacidad por reunir a varios estilos precedentes a la vez, de ahí que se pueda hablar de una especie de “hiperestilo”. Para Pedro Marqués de Armas “el poeta lee teoría, lee prosa y todo eso migra al poema y al mismo tiempo ayuda a reflexionar, a escribir pensando” (*Revista Diáspora(s). Edición facsímil*: 100). Por su parte, como ya dijimos, “Perlongher convierte al poema en un campo de batalla donde lo lírico y lo dramático, incluso lo ensayístico y lo narrativo, se yuxtaponen, confluyen en el mismo espacio-tiempo de resonancias”. A diferentes niveles y desde variadas estrategias imaginativas, sucede lo mismo en los demás poetas neobarrocos. Así pues, el Neobarroco es un complejo tejido poético que no niega los estilos ni las divisiones genéricas precedentes; por el contrario, sí los devora y los reformula de manera creativa, ayudando a que, tal como afirmó Eduardo Espina, “el castellano (el castellano americano que tanto anheló Andrés Bello) se llene de innovaciones y dé un paso adelante” (Espina 2008: Web). Una estética literaria que logre eso, no puede considerarse menos que revolucionaria, esto es, una especie de “idioma extranjero”, como también ambicionó Marcel Proust.

BIBLIOGRAFÍA

Obras primarias y textos citados:

Adán, Martín. *Obra poética*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 2006. Print.

Adúriz, Javier. *Perlongher*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2005. Print.

Aguilera, Carlos A. *Memorias de la clase muerta: Poesía cubana 1988-2001*. México: Editorial Aldus, 2002. Print.

Arcos, Jorge Luis. *Desde el légamo: Ensayos sobre pensamiento poético*. Madrid: Editorial Colibrí, 2007. Print.

Argan, Giulio Carlo. *El Arte Moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, 1992. Print.

Ashbery, John. *Collected Poems, 1956-1987*. New York: Library of America, 2008. Print.

Aulagnier, Piera. *La Perversión*. Barcelona: Azul, 2000. Print.

Ayala, Matías. "Estrategias canónicas del neobarroco poético". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 76 (2012): 33 – 50. Print.

Bajtín, Mijail. "Carnaval y Literatura". *Revista Eco* 134 (1976): 311 – 338. Print.
---. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2003. Print.

Baltrusch, Burghard. *Non-lyric Discourses in Contemporary Poetry*. München: Meidenbauer, 2012. Print.

Barthes, Roland. *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila, 1997. Print.

- . *El grado cero de la Escritura. Nuevos Ensayos Críticos*. México: Siglo Veintiuno, 1989. Print.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979. Print.
- Baudelaire, Charles. *Selected Poems from Les Fleurs Du Mal: A Bilingual Edition*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. Print.
- Baudelaire, Charles, T. S. Eliot, Stéphane Mallarmé, Edgar A. Poe and Paul Valéry. *Matemática tiniebla: Genealogía de la Poesía Moderna*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011. Print.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: FCE, 1992. Print.
- Bejel, Emilio. *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid: Huerga & Fierro Editores, 1994. Print.
- Benjamin, Walter. *Obras Completas*. Madrid: Abada, 2006. Print.
- Benn, Gottfried. *Obras Completas*. Palma de Mallorca: Calima Ediciones, 2006. Print.
- Bergson, Henri. *Duración y Simultaneidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2004. Print.
- . *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973. Print.
- . *Memoria y vida*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. Print.
- Bloom, Harold. *Poets and poems*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005. Print.
- Bodei, Remo, Christine Buci-Glucksmann, and Marión F. Jarauta. *Barroco y Neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993. Print.

- Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1954. Print.
- . *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1976. Print.
- . *Prólogos de la Biblioteca de Babel*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. Print.
- Broch, Hermann. *Poesía e investigación*. Barcelona: Barral, 1974. Print.
- Brodsky, Joseph. *Menos que uno: Ensayos escogidos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006. Print.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. London: Sage Publications, 1994. Print.
- Cabezas Miranda, Jorge (Ed.). *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997 – 2002)*. Barcelona: Red Ediciones, 2013. Print.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 2008. Print.
- Calasso, Roberto. *La literatura y los dioses*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002. Print.
- . *Los cuarenta y nueve escalones*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1994. Print.
- Campos, Haroldo. *De la Razón Antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 2000. Print.
- . *Homenaje a Néstor Perlongher*. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo, 2002. Print.
- Carpentier, Alejo. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1987. Print.
- Casas, Arturo. “Poesía y espacio público: Condiciones, intervención, efectos.” *Tropelías. Revista de la literatura y Literatura comparada* 18 (2012): 160 – 175. Print.

- Cella, Susana. "Neobarroco en tres compases". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 76 (2012): 117 – 142. Print.
- Ceronetti, Guido. *La linterna del filósofo*. Barcelona: Acantilado, 2010. Print.
- Chiampi, Irleamar. *Barroco y Modernidad*. México: FCE, 2000. Print.
- . "La Historia tejida por la Imagen." *La expresión americana*. México: FCE, 1993. 9-33. Print.
- Chueca, Luis Fernando. "Las flores del Mall / José Antonio Mazzotti." *Letras.s 5* (2009). Web. Fall 2009. <http://letras.s5.com/jam131009.html>
- Ciancio, Gerardo. "Transneobarroco: Se hace el poema de lo que sea". Montevideo, 2012. (Ensayo inédito, facilitado por su autor).
- Cioran, E. M. *Adiós a la Filosofía y otros textos*. Madrid: Alianza, 1998. Print.
- . *Ejercicios de admiración y otros textos*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992. Print.
- Colli, Giorgio. *Filosofía de la Expresión*. Madrid: Ediciones Siruela, 1996. Print.
- Compagnon, Antoine. *Los Antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007. Print.
- . *Las cinco paradojas de la Modernidad*. Caracas: Monte Ávila, 1993. Print.
- Connolly, Cyril. *Obra Selecta*. Barcelona: Lumen, 2005. Print.
- Cristófalo, Américo. "Alambres: cuerpo e historia." *Página /12* (8 de julio de 1987): 14. Print.
- Dávila, Arturo. *Alfonso Reyes entre nosotros*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010. Print.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 2009. Print.
- . *Deseo y Placer*. Córdoba: Alción Editora, 2006. Print.

- . *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 2004. Print.
- . *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989. Print.
- . *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005. Print.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1997. Print.
- Deniz, Gerardo. *Erdera*. México: FCE, 2005. Print.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989. Print.
- Di Laura, Giancarla. "El poeta y la muerte erótica." *Letras.s 5* (2009). Web. Fall 2009.
<http://letras.s5.com/jam280809.html>
- Díaz Infante, Duanel. "De la casa del ser al callejón de las ratas: Diáspora(s) y la literatura menor." *La Habana Elegante* (2002). Web. Summer 2002.
<http://www.habanaelegante.com/Summer2002/Verbosa.html>
- . *Límites del Origenismo*. Madrid: Editorial Colibrí, 2005. Print.
- Dorfles, Gillo. *Elogio de la Inarmonía*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989. Print.
- . *Estructuralismo y Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969. Print.
- D'Ors, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Aguilar, 1964. Print.
- Dorta, Walfrido. "Discursos postnacionales, políticas de (des)autorización y terror-ismo literario: La poesía no lírica de los escritores del grupo Diáspora(s)." *Non-lyric Discourses in Contemporary Poetry*. München: Meidenbauer, 2012: 231 – 246. Print.

- Echavarren, Roberto, José Kozzer, and Jacobo Sefamí. *Medusario: Muestra de poesía Latinoamericana*. México: FCE, 1996. Print.
- Eguren, José María. *Obra Poética. Motivos* [prólogo, cronología y bibliografía: Ricardo Silva-Santisteban]. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005. Print.
- . *Motivos Estéticos: Notas sobre el Arte y la Naturaleza*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Patronato del Libro Universitario, 1959. Print.
- Eliot, T. S. *Criticar al crítico*. Madrid: Alianza Editorial, 1967. Print.
- . *Función de la Poesía y función de la Crítica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999. Print.
- . *La aventura sin fin*. Barcelona: Lumen, 2011. Print.
- Espina, Eduardo. *El cutis patrio*. Buenos Aires: Mansalva, 2009. Print.
- . *Coto de casa*. Xalapa: Graffiti, 1995. Print.
- . *El oro y la liviandad del brillo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1994. Print.
- . “El silencio leído en voz alta”. *La voracidad grafómana: José Kozzer*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. Print.
- . *Julio Herrera y Reissig: Prohibida la entrada a los uruguayos*. Montevideo: Planeta, 2010. Print.
- . *La caza nupcial*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1993. Print.
- . “Los relojes de la sintaxis, una sincronización.” *Revista de crítica literaria latinoamericana* 76 (2012): 11 – 17. Print.

- . *Niebla de pianos*. Buenos Aires: Ediciones Ánfora Solar, 1975. Print.
- . “Siempre hay algo que las frases quieren conocer”. *Festivas formas. Poesía peruana contemporánea*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009. Print.
- . “Un zig zag feliz. ¿Para qué escribir poesía?”. *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades* 13 (2008). Web.
<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/conf2.html>
- . *Valores personales*. México: La máquina de escribir, 1982. Print.
- Figueroa, Cristo Rafael. *Barroco y Neobarroco en la narrativa hispanoamericana: Cartografías literarias de la segunda mitad del Siglo XX*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008. Print.
- Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna: De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Print.
- Frutos Cortés, Eugenio. *La Filosofía de Calderón en sus Autos sacramentales*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” de la Excma. Diputación Provincial, 1981. Print.
- García, Carlos A. “José Kozer: Este puente hecho a base de juntar palabras”. *Matanzas* VIII (2007): 4 – 8. Print.
- García Marruz, Fina. *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003. Print.
- . *Hablar de la Poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1986. Print.
- Gombrowicz, Witold. *Contra los poetas*. Barcelona: Mate, 2006. Print.
- González, Horacio, Adrián Cangí, and Paula Siganevich. *Lúmpenes peregrinaciones: Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996. Print.

- González Vigil, Ricardo. *Poesía Peruana Siglo XX*. Lima: Petroperú, 1999. Print.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y Arte de ingenio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1957. Print.
- Greene, Roland, Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazani, Paul F. Rouzer, Harris Feinsod, David Marno, and Alexandra Slessarev. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2012. Print.
- Groys, Boris, and Thomas Knoefel. *Política de la inmortalidad: Cuatro conversaciones con Thomas Knoefel*. Buenos Aires: Katz, 2008. Print.
- Heaney, Seamus. *Al buen entendedor: Ensayos escogidos*. México: FCE, 2006. Print.
- Juliet, Charles. *Encuentros con Samuel Beckett*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006. Print.
- Kamenszain, Tamara. *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Print.
- . "La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher." *Literatura y crítica* (1986): 139 – 143. Print.
- Kivy, Peter. *Nuevos Ensayos sobre la Comprensión Musical*. Barcelona: Paidós, 2005. Print.
- Kozer, José. *Ánima*. México: FCE, 2002. Print.
- . *Bajo este cien*. México: FCE, 1983. Print.
- . *De donde son los poemas*. México: Ácrono Producciones, 2007. Print.
- . *Figurado y literal*. Perú: Cascahuesos, 2009. Print.
- . "El cutis patrio, de Eduardo Espina." *Letras libres* 100 (2007). Web. Abril 2007.
<http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-cutis-patrio-de-eduardo-espina>

- . "El Neobarroco: Una convergencia en la poesía latinoamericana". *Armas y Letras* 47 (2004): 5 – 13. Print.
- . *Índole*. Matanzas, Cuba: Ediciones Matanzas, 2012. Print.
- . *La garza sin sombras*. Barcelona: Edicions del Mall, 1985. Print.
- . *No buscan reflejarse: Antología poética*. La Habana: Letras Cubanas, 2001. Print.
- . "Rogelio Saunders: La transparencia sin nombre." *Zunái. Revista de Poesía & Debates* (2006). Web 2006.
- http://www.revistazunai.com/ensaios/jose_koser_rogelio_saunders.htm
- . *Trasvasando*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2006. Print.
- . *Una huella destartalada: Diarios*. México: Editorial Aldus, 2003. Print.
- . *Y del esparto la invariabilidad: Antología, 1983-2004*. Madrid: Visor Libros, 2005. Print.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Madrid: Editorial Lumen, 1981. Print.
- Kuberski, Philip. *A Calculus of Ezra Pound: Vocations of the American Sign*. Gainesville: University Press of Florida, 1992. Internet resource.
- http://books.google.com/books?id=Qe65ADgaTrcC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Kuhnheim, Jill S. *Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century: Textual Disruptions*. Austin: University of Texas Press, 2004. Print.
- . "La promiscuidad del significado: Néstor Perlongher." *Revista Iberoamericana* 65.187 (1999): 281-92. Print.

- Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1957. Print.
- Lezama Lima, José. *Analecta del reloj*. La Habana: Letras Cubanas, 2010. Print.
- . *Confluencias: Selección de Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988. Print.
- . *Imagen y posibilidad*. La Habana: Letras cubanas, 1981. Print.
- . *La cantidad hechizada*. La Habana: UNEAC, 1970. Print.
- . *La expresión americana*. México: FCE, 1993. Print.
- . *Poesía Completa*. Madrid: Alianza, 1999. Print.
- . *Tratados en la Habana*. La Habana: Letras Cubanas, 2011. Print.
- López Mills, Tedi. *La noche en blanco de Mallarmé*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.
- Mallarmé, Stéphane. *Antología de verso y prosa*. Montevideo: Ediciones Front, 1961. Print.
- . *Cartas a Méry Laurent*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2004. Print.
- Mallen, Enrique. *Antología crítica de la Poesía del Lenguaje*. México: Aldus, 2009. Print.
- . "Conciencia poética y lenguaje en la obra de Eduardo Espina." *Revista de Estudios Hispánicos* 34 (2000): 165-187. Print.
- . *Poesía del lenguaje: De T. S. Eliot a Eduardo Espina*. México: Aldus, 2008. Print.
- Maravall, José A. *La Cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975. Print.

- Marqués de Armas, Pedro. *Cabezas*. La Habana: Ediciones Unión, 2002. Print.
- . *Los altos manicomios*. Cuba: Ediciones Poramor, 1993. Print.
- Mataix, Remedios. *La Escritura de lo Posible: El Sistema Poético de José Lezama Lima*.
Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2000. Print.
- Mazzotti, José Antonio. *El Zorro y la Luna: Antología Poética, 1981-1999*. Lima: Banco
Central de Reserva del Perú, 1999. Print.
- . *Sakra Boccata: 28 Poemas*. México: Ediciones Invisible, 2006. Print.
- . *Las flores del Mall*. Lima: Tranvías Editores, 2009. Print.
- Méndez, Roberto (comp.). *José Lezama Lima. Valoración múltiple*. La Habana: Centro
de Investigaciones Literarias, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010. Print.
- Meschonnic, Henri. *Crisis del signo: Política del ritmo y teoría del lenguaje*. República
Dominicana: Comisión permanente de la Feria del Libro, 2000. Print.
- Michon, Pierre. *Rimbaud el hijo*. Barcelona: Anagrama, 2001. Print.
- Morales Saravia, José. *Peces*. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2008. Print.
- . *Cactáceas*. Lima: Ruray Editores, 1979. Print.
- . *Zancudas*. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villa nueva, 1983. Print.
- . *Oceánidas*. Lima: San Marcos, 2006. Print.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra, 1987. Print.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*. Madrid: Alianza, 2000. Print.
- . *El origen de la Tragedia*. Madrid: Ed. Espasa Calpe, 2000. Print.
- . *La Gaya Ciencia*. Madrid: Editorial LIBSA, 2000. Print.

- . *Obras Selectas: Así habló Zaratustra, Más allá del bien y del mal, El Anticristo, El ocaso de los ídolos*. Madrid: EDIMAT Libros, 2000. Print.
- Onfray, Michel. *Los libertinos barrocos*. Barcelona: Anagrama, 2009. Print.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991. Print.
- . *El arco y la lira*. México: FCE, 1972. Print.
- . *Los hijos del limo: Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Print.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: FCE, 1994. Print.
- Perlongher, Néstor. *Un Barroco de trinchera: Cartas a Baigorria, 1978-1986*. Buenos Aires: Mansalva, 2006. Print.
- . *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. Print.
- . *Poemas Completos: 1980-1992*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997. Print.
- . *Prosa plebeya: Ensayos, 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997. Print.
- Pound, Ezra. *Ensayos literarios*. Caracas: Monte Ávila, 1971. Print.
- Poe, Edgar A. *Ensayos*. Buenos Aires: Claridad, 2006. Print.
- Proust, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*. Barcelona: Tusquets, 2005. Print.
- . *En busca del tiempo perdido (7 volúmenes)*. Madrid: Alianza, 1983. Print.
- Rosa, Nicolás. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Editorial Ars, 1997. Print.
- Rosenberg, Harold. *La Tradición de lo Nuevo*. Caracas: Monte Ávila, 1969. Print.
- Rousset, Jean. *Circe y el pavo real: La literatura del Barroco en Francia*. Barcelona: Acantilado, 2009. Print.

- Safranski, Rüdiger. *Nietzsche: Biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001. Print.
- . *Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets, 2009. Print.
- Santiváñez, Roger. *Amarant, precedido de Amastris*. Madrid: Amargord Ediciones, 2010. Print.
- . *Dolores Morales De Santiváñez: (Selección de Poesía 1975-2005)*. Lima: Hipocampo Editores, 2006. Print.
- . *Robert Pool Crepúsculos*. Lima: Hipocampo Editores, 2011. Print.
- Sarduy, Severo. *El Barroco y el Neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011. Print.
- . *Obras Completas (2 Vol.)*. México: CONACULTA, 1999. Print.
- Saunders, Rogelio. *El pájaro de Oro. Antología*. Inédito.
- . "Lezama Lima o el oscuro espejo de la poesía." *Diario de Cuba* (2010). Web. 19 Dec 2010. http://www.diariodecuba.com/cultura/1292736516_128.html
- . *Observaciones*. La Habana: Ediciones Extramuros, 1999. Print.
- . *Polyhimnia, 1988-1990*. La Habana: Casa Editora Abril, 1996. Print.
- . *Sils Maria*. México: Aldus, 2009. Print.
- Sefamí, Jacobo. *De la imaginación poética: Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozler*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996. Print.
- . *La voracidad grafómana: José Kozler: Crítica, entrevistas y documentos*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. Print.

- Sloterdijk, Peter. *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-Textos, 1998. Print.
- . *Venir al mundo, venir al lenguaje: Lecciones de Frankfurt*. Valencia: Pre-Textos, 2006. Print.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007. Print.
- Spinoza: *Ética*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2006.
- Steiner, George. *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: FCE, 2001. Print.
- Stevens, Wallace. *El elemento irracional en la Poesía*. Puebla: UAP, 1987. Print.
- . *Las auroras de otoño y otros poemas*. Madrid: Visor, 1993. Print.
- Sucre, Guillermo. *La Máscara, la Transparencia: Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Print.
- Surghi, Carlos. *Abisinia Exibar: Tres ensayos sobre Néstor Perlongher*. Córdoba: Alción Editora, 2009. Print.
- Tafuri, Manfredo. *Sobre el Renacimiento: Principios, ciudades, arquitectos*. Madrid: Cátedra, 1995. Print.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. *El Gatopardo*. Madrid: Cátedra, 1995. Print.
- Torres, Daniel. "Escritura de la perversión de Néstor Perlongher." *Cincinnati Romance Review* 20 (2001) 7-15. Print.
- . *Verbo y carne en tres poetas de la lírica homoerótica en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2005. Print.
- Valéry, Paul. *Cuadernos (1894-1945)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007. Print.

- . *De Poe a Mallarme: Ensayos de Poética y Estética*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010. Print.
- . *La idea fija*. Madrid: Visor, 2004. Print.
- . *Monsieur Teste*. México: Editorial Aldus, 2003. Print.
- . *Teoría poética y Estética*. Madrid: Visor, 1990. Print.
- Valladares, Rafael. "El Barroco como concepto historio-gráfico". *Revista de Occidente* 328 (2008): 119 – 135. Print.
- Vallejo, César. *Ensayos y reportajes completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. Print.
- . *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. Print.
- Valverde, José María. *El Barroco*. Barcelona: Montesinos, 1980. Print.
- Verani, Hugo. *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, Proclamas y otros Escritos)*. México: Fondo de cultura económica, 1991. Print.
- Verdesio, Gustavo. "Valores personales y *La caza nupcial*: Dos textos ilegibles." *Cincinnati Romance Review* 14 (1995): 116-23. Print.
- Vitier, Cintio. *Ese Sol del Mundo Moral*. Ciudad de La Habana: Ediciones UNION, 2002. Print.
- . *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998. Print.
- . *Poética*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997. Print.
- Walcott, Derek. *La voz del crepúsculo*. Madrid: Alianza, 2000. Print.
- Weisbach, Werner. *El Barroco, Arte de La Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948. Print.

Wasem, Marcos. *Barroso y sublime: Poética para Perlongher*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2008. Print.

Wilson, Edmund. *El castillo de Axel: Estudios sobre literatura imaginativa de 1870-1930*. Madrid: Cupsa, 1969. Print.

---. *Obra Selecta*. Barcelona: Lumen, 2008. Print.

Wittgenstein, Ludwig. *Aforismos, cultura y valor*. Madrid: Espasa Calpe, 1995. Print.

---. *Diarios secretos*. Madrid: Alianza Editorial, 1991. Print.

Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986. Print.

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. México: FCE, 1953. Print.

---. *La Esencia del Estilo Gótico*. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 1942. Print.

---. *Problemática del Arte Contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968. Print.

Zambrano, María. *Filosofía y Poesía*. México: FCE, 1998. Print.

---. *La razón en la sombra: Antología*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993. Print.

---. *Pensamiento y Poesía en la vida española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004. Print.

Lecturas complementarias:

Aguilar, Gonzalo. *Poesía Concreta Brasileña: Las Vanguardias en la Encrucijada Modernista*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2003. Print.

Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española: época barroca*. Madrid: Gredos, 1987. Print.

- Alemaný Bay, Carmen. *Poética Coloquial Hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997. Print.
- Anceschi, Luciano. *La idea del Barroco: Estudios sobre un problema estético*. Madrid: Tecnos, 1991. Print.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. Print.
- Andrés, Ramón. *Tiempo y caída: Temas de la poesía barroca española*. Barcelona: Sirmio, 1994. Print.
- Argan, Giulio Carlo. *Lo artístico y lo estético*. Madrid: Casimiro, 2010. Print.
- . *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Ediciones Akal, 1987. Print.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. Print.
- Arriarán, Samuel. *Barroco y Neobarroco en América Latina: Estudios sobre la otra Modernidad*. México: Editorial Ítaca, 2007. Print.
- . "El neobarroco como filosofía latinoamericana: una posmodernidad alternativa." *Intersticios* 9.20 (2004): 83–90. Print.
- Bachelard, Gaston. *La Poética del Espacio*. México: FCE, 1975. Print.
- . *La intuición del instante*. México: FCE, 1999. Print.
- Badiou, Alain. *Condiciones*. México: Siglo XXI, 2003. Print.
- Baler, Pablo. *Los sentidos de la distorsión: Fantasías epistemológicas del Neobarroco Latinoamericano*. Buenos Aires: Corregidor, 2008. Print.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. México: Siglo XXI Editores, 1982. Print.
- Bataille, Georges. *La Literatura y el Mal*. Madrid: Taurus, 1971. Print.

- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre Arte*. Madrid: Visor, 1996. Print.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa, 1985. Print.
- Binni, Walter. *La poética del Decadentismo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972. Print.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México: FCE, 1991. Print.
- . *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992. Print.
- . *Falsos pasos*. Valencia: Pre-textos, 1977. Print.
- Bloom, Harold. *Deconstrucción y crítica*. México: Siglo XXI, 2003. Print.
- . *El Canon Occidental*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2001. Print.
- . *La ansiedad de la influencia: Una teoría de la Poesía*. Madrid: Trotta, 2009. Print.
- . *La escuela de Wallace Stevens: Un perfil de la Poesía estadounidense Contemporánea*. Madrid: Vaso Roto Ediciones, 2011. Print.
- . *Poesía y Creencia*. Madrid: Cátedra, 1991. Print.
- Bollig, Ben. "Néstor Perlongher and Avant-Garde: Privileged Interlocuters and Inherited Techniques." *Hispanic Review* (Spring 2005): 157-184. Print.
- . *Néstor Perlongher: The Poetic Search for an Argentine Marginal Voice*. Eds. David George and Paul Garner. Cardiff: University of Wales, 2008. Print.
- . "Tie me Up, Tie me Down: On the Neobarroco, Masochist Suspension and Class Tension in the Work of Néstor Perlongher." *Romance* 22 (July 2004): 165-82. Print.

- Bonnefoy, Yves. *Lugares y destinos de la imagen*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2007. Print.
- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994. Print.
- Borghini de Gallego, Simonetta. *Manierismo, Barroco, Rococó*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977. Print.
- Braunstein, Néstor. *Goce*. México: Siglo Veintiuno, 1995. Print.
- Burckhardt, Jacob. *El Cicerone*. Barcelona: Iberia, 1953. Print.
- . *La Cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal Ediciones, 2004. Print.
- Cacciari, Massimo. *Soledad acogedora: De Leopardi a Celan*. Madrid: Abada, 2004. Print.
- . *El Dios que baila*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Print.
- Calasso, Roberto. *La Folie Baudelaire*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011. Print.
- Canetti, Elias. *La conciencia de las palabras*. Trad. Juan José del Solar. México: FCE, 1981. Print.
- Carilla, Emilio. *Manierismo y Barroco en las Literaturas Hispánicas*. Madrid: Gredos, 1983. Print.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas I: El lenguaje*. México: FCE, 1998. Print.
- . *Filosofía de las formas simbólicas II: El pensamiento mítico*. México: FCE, 1998. Print.
- . *Filosofía de las formas simbólicas III: Fenomenología del reconocimiento*. México: FCE, 1998. Print.

- Ceronetti, Guido. *El monóculo melancólico*. Barcelona: Acantilado, 2013. Print.
- . *El silencio del cuerpo*. Barcelona: Acantilado, 2006. Print.
- Checa Cremades, Fernando, and José Miguel Morán Turina. *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982. Print.
- Chitarroni, Luis. "Un uso bélico del barroco áureo." *La papiro* 3 (1988): 10 – 14. Print.
- Cortanze, Gérard de. *Le Baroque*. Paris: M.A. éditions, 1987. Print.
- Curtius, Ernst Robert. *Ensayos críticos sobre la Literatura Europea*. Barcelona: Seix Barral, 1972. Print.
- . *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México: FCE, 1955. Print.
- Davenport, Guy. *¿Qué son las revoluciones?*. México: Libros Magenta, 2008. Print.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 2005. Print.
- Delacroix, Henri. *Psicología del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1952. Print.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985. Print.
- . *Kafka, por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1978. Print.
- Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1971. Print.
- . *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975. Print.
- Dobry, Edgardo. "Poesía argentina actual: Del neobarroco al objetivismo." *Cuadernos hispanoamericanos* 588 (1999): 45-57. Print.

Dorfles, Gillo, John McHale, Hermann Broch, and Clement Greenberg. *El Kitsch:*

Antología del mal gusto. Barcelona: Lumen, 1973. Print.

Dorfles, Gillo. *La Estética del Mito: de Vico a Wittgenstein.* Caracas: Editorial Tiempo

Nuevo, 1970. Print.

---. *Naturaleza y arteficio.* Barcelona: Lumen, 1972.

Dubois, Claude-Gilbert. *El Manierismo.* Barcelona: Península, 1980. Print.

---. *La Poésie Baroque.* Paris: Larousse, 1969. Print.

---. *Le Baroque: Profondeurs de L'apparence.* Paris: Larousse, 1973. Print.

Dukas, Paul. *Cartas De Paul Dukas a Laura Albéniz.* Barcelona: Universidad

Autónoma, 1983. Print.

Duque, Aquilino. *El suicidio de la Modernidad.* Barcelona: Bruguera, 1984. Print.

Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema.* Madrid: Akal, 2010. Print.

---. *Una introducción a la Teoría Literaria.* México: FCE, 1998. Print.

Eco, Umberto. *Historia de la belleza.* Barcelona: Lumen, 2006. Print.

---. *Historia de la fealdad.* Barcelona: Lumen, 2007. Print.

Enaudeau, Corinne. *La paradoja de la Representación.* Buenos Aires: Paidós, 1999.

Print.

Epps, Brad. "La ética de la promiscuidad: Reflexiones en torno a Néstor Perlongher."

Revista Iberoamericana 5.18 (2005): 145–62. Print.

Fangmann, Cristina. *Modos del exceso en dos escritores argentinos del Siglo XX: Silvina*

Ocampo y Néstor Perlongher. New York University: Graduate School of Arts

and Science, 2005. Print.

- Focillon, Henri. *Vida de las formas. Elogio de la mano*. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 1997. Print.
- . *Historia de la Sexualidad 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores, 1993. Print.
- . *Historia de la Sexualidad 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI Editores, 1993. Print.
- . *Historia de la Sexualidad 3. La inquietud de sí*. México: Siglo XXI Editores, 1993. Print.
- . *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las Ciencias Humanas*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1998. Print.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la Crítica: Cuatro ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1977. Print.
- . *La imaginación educada*. Barcelona: Sirtes, 2007. Print.
- García Vega, Lorenzo. *Los Años de Orígenes*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1979. Print.
- Garin, Eugenio. *Medioevo y Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1981. Print.
- Gaunt, William. *La aventura estética*. Madrid: Turner, 2002. Print.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: FCE, 1994. Print.
- Guerrero, Gustavo. “En sus dominios no se pone el sol: neobarrocos y otros gongorinos en la poesía latinoamericana del siglo XX”. *Góngora, la estrella inextinguible, magnitud estética y universo contemporáneo*. Madrid: ACE, 2012. Print.

- . "Góngora, Sarduy y el neobarroco." *Góngora hoy, Actas del Foro Góngora y América, 27 – 27 abril 2001*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2004. Print.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1984. Print.
- Hahn, Oscar. *Texto sobre texto*. México: UNAM, 1984. Print.
- Hamburger, Michael. *The Truth of Poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960's*. New York: Harcourt, Brace & World, 1970. Print.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Editorial Gredos, 1966. Print.
- . *The Rococo; Eroticism, Wit, and Elegance in European Literature*. New York: Pegasus, 1972. Print.
- Hauser, Arnold. *Literatura y manierismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969. Print.
- Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*. México: FCE, 1958. Print.
- . *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. Print.
- . *De camino al habla*. Barcelona: Del Serbal, 1987. Print.
- Heredia, Aida. *La poesía de José Kozer: De la recta a las cajas chinas*. Madrid: Editorial Verbum, 1994. Print.
- Homero, José. "De un retrato abstracto, sordas significaciones." Prólogo a *La caza nupcial*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1997. 9–33. Print.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial, 1972. Print.
- Ichaso, Francisco. *Góngora y la nueva poesía*. La Habana: SN, 1928. Print.
- Jameson, Fredric, and Usanos D. Sánchez. *Reflexiones sobre la Postmodernidad*. Madrid: Abada, 2010. Print.

- Jameson, Fredric. *La cárcel del lenguaje: Perspectiva crítica del Estructuralismo y del Formalismo ruso*. Barcelona: Ariel, 1980. Print.
- . *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996. Print.
- Jiménez, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1985. Print.
- . *El simbolismo*. Madrid: Taurus, 1989. Print.
- Jitrik, Noé. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975. Print.
- Kaup, Monika. "The Future Is Entirely Fabulous": The Baroque Genealogy of Latin America's Modernity." *Modern Language Quarterly* 68 (2007): 221-241. Print.
- Kayser, Wolfgang. *Lo Grotesco: Su configuración en Pintura y Literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964. Print.
- Kelemen, Pál. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: Macmillan, 1951. Print.
- Kirkpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the voices of Modern Spanish Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1989. Print.
- Lambert, Gregg. *On the (new) Baroque*. Aurora, USA: Davies Group, 2008. Print.
- Leibniz, G. W. *Monadología. Discurso de Metafísica*. Barcelona: Folio, 2002. Print.
- Leonard, Irving. *La Época Barroca en el México Colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. Print.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural*. Barcelona: Paidós, 1987. Print.

- . *Mitologías I. Lo crudo y lo cocido*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2002. Print.
- . *Mitologías II. De la miel a las cenizas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2002. Print.
- Lida, Raimundo. *Letras Hispánicas*. México: FCE, 1958. Print.
- Lima, Paolo de. *La última cena, 25 años después: Materiales para la Historia de la Poesía Peruana*. Lima: Forma e Imagen, 2012. Print.
- López Silvestre, Federico. *El paisaje virtual: El cine de Hollywood y el Neobarroco digital*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004. Print.
- Lytard, Jean F. *El Entusiasmo: Crítica Kantiana de la Historia*. Barcelona: Gedisa, 1987. Print.
- . *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1998. Print.
- Magris, Claudio. *Ítaca y más allá*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1998. Print.
- . *Utopía y desencanto: Historias, esperanzas e ilusiones de la Modernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001. Print.
- Mandelstam, Osip. *Coloquio sobre Dante*. Barcelona: Acantilado, 2004. Print.
- Martínez, Luz A. *Barroco y Neobarroco: Del descentramiento del Mundo a la carnavalización del enigma*. Chile: Fondo Juvenal Hernández Jaque, 2011. Print.
- Marzal, Carlos. "El lenguaje de la aventura y la aventura del lenguaje." *Los escritores y el lenguaje*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008. Print.
- Michaud, Yves. *El Arte en estado gaseoso: Ensayo sobre el triunfo de la Estética*. México: FCE, 2007. Print.

- Milán, Eduardo. "El neobarroco rioplatense." *Jaque* 134 (1986): 23 – 24. Print.
- Monsiváis, Carlos. "Neobarroco y cultura popular." Editor Bolívar Echeverría. *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México: UNAM, Equilibrista, (1994): 299-310. Print.
- Orozco, Emilio. *Manierismo y Barroco*. Salamanca: Ediciones Anaya, 1970. Print.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad: De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011. Print.
- Pater, Walter. *El Renacimiento: Estudios sobre Arte y Poesía*. Barcelona: Alba, 1999. Print.
- Pérez, Ricardo Alberto. "José Kozer, en La Habana." *Encuentro de la Cultura Cubana* 26 – 27 (2002 – 2003): 337 – 338. Print.
- Perloff, Marjorie. *21st-Century Modernist: the "New" Poetics*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002. Print.
- . *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston: Northwestern University Press, 1990. Print.
- . *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: University of Chicago Press, 1991. Print.
- Piña, Cristina, and Clelia Moure. *Poéticas de lo incesante: Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Botella al Mar, 2005. Print.
- Ponte, Antonio José. *El Libro perdido de los Origenistas*. México: Editorial Aldus, 2002. Print.

Porqueras Mayo, Alberto. *La Teoría Poética en el Manierismo y Barroco españoles*.

Barcelona: Puvill, 1989. Print.

Prats Sariol, José. *No leas Poesía*. Puebla: LunArena Editorial, 2006. Print.

Praz, Mario. *Gusto Neoclásico*. Barcelona: G. Gili, 1982. Print.

---. *Imágenes del Barroco: Estudios de Emblemática*. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.

Print.

---. *La Carne, la Muerte y el Diablo en la Literatura Romántica*. Caracas: Monte Ávila, 1969. Print.

---. *Mnemosyne: El Paralelismo entre la Literatura y las Artes Visuales*. Madrid: Taurus, 1981. Print.

Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985. Print.

Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: FCE, 1960. Print.

Rincón, Carlos. *Mapas y pliegues: Ensayos de cartografía cultural y de lectura de Neobarroco*. Bogotá: Colcultura, 1996. Print.

Rodríguez Padrón, Jorge. *Antología de poesía hispanoamericana (1915–1980)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984. Print.

Rohmer, Eric. *El gusto por la Belleza*. Barcelona: Paidós, 2000. Print.

Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca: Temporalidad y cuerpo significante*. Santiago de Chile: Palinodia, 2010. Print.

Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004. Print.

- . *Reflexiones sobre el exilio: Ensayos literarios y culturales*. Madrid: Debate, 2005. Print.
- Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y Barroco: Lecturas Iconográficas e Iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981. Print.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Madrid: Alianza, 1994. Print.
- Schopenhauer, Arthur. *El Mundo como Voluntad y Representación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003. Print.
- Schopf, Federico. *Del Vanguardismo a la Antipoesía*. Roma: Bulzoni, 1986. Print.
- Sibony, Daniel. *Perversiones: Diálogos sobre locuras "actuales"*. México: Siglo Veintiuno, 1990. Print.
- Siebenmann, Gustav. *Poesía y Poéticas del Siglo XX en la América Hispana y el Brasil: Historia, Movimientos, Poetas*. Madrid: Gredos, 1997. Print.
- Simon, John K. *La moderna crítica literaria francesa: De Proust y Valery al Estructuralismo*. México: FCE, 1984. Print.
- Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: La transparencia y el obstáculo*. Madrid: Taurus, 1983. Print.
- . *La relación crítica: Psicoanálisis y Literatura*. Madrid: Taurus, 1974. Print.
- Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001. Print.
- . *La poesía del pensamiento*. Madrid: Siruela, 2012. Print.
- . *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la Literatura, el Lenguaje y lo Inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2000. Print.
- . *Pasión intacta: Ensayos 1978-1995*. Madrid: Siruela, 1997. Print.

- Stoichita, Víctor I. *Simulacros: El efecto Pigmalión: De Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006. Print.
- Torre, Guillermo de. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974. Print.
- Vossler, Karl. *Filosofía del lenguaje: Ensayos*. Buenos Aires: Losada, 1943. Print.
- Yurkiévich, Saúl. *Celebración del Modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976. Print.
- Zapata, Miguel Ángel. "Eduardo Espina: Buscando a Dios en el lenguaje: Una escritura llamada barroco." *Revista de literatura hispánica* 26-27 (1987): 115-131. Print.
- . "Néstor Perlongher, la parodia diluyente." (Entrevista). *Revista de literatura hispánica* 26-27 (1987-1988): 285-297. Print.
- . "Poesía hispanoamericana fin de siglo: Eduardo Espina y el barroco." *Revista Iberoamericana* 59.164-165 (1993): 721-28. Print.
- . "Prólogo." *Nueva poesía latinoamericana*. México: UNAM, 1999. Print.