

Barroco y neobarroco

Roberto Echavarren

Cuando José Kozer y yo compusimos *Medusario* (Echavarren, 1996) en los primeros noventa, no existía el internet. Éramos prediluvianos. Dependíamos del correo para recibir y enviar información a través de Latinoamérica. Algunos amigos nos traían libros de algún país lejano o extraños ponderaban las virtudes de uno u otro poeta desconocido. En cualquier caso, uno debía ser paciente y esforzado para obtener desde Nueva York noticias acerca de lo que sucedía en los diversos ámbitos de habla española y portuguesa. La distribución transcontinental de pequeñas editoriales bordeaba en la nada. Cada libro parecía destinado a florecer y morir en el limitado circuito de la ciudad o país donde había aparecido, sin que fuese posible relacionarlo a otras tentativas equivalentes en diversos puntos de América. En tal circunstancia, se volvió relevante yuxtaponer obras y tendencias, compararlas y contrastarlas, encontrar afinidades o diferencias entre ellas. Se me ocurrió hacer una muestra, un cierto precipitado, acerca de lo que nos parecían las manifestaciones más interesantes de la nueva poesía. Nuestro propósito no era antologar, inventariar cada línea o tendencia dentro de un espectro abarcador. Una antología supuestamente ofrece un panorama comprensivo, hace justicia a un conjunto azaroso de contribuciones que coexisten en cierto contexto o tradición. Una muestra, en cambio, nos convierte en curadores de un tema o problema, tal el curador de una exposición de pintura, que reúne un conglomerado singular de obras, o el discjockey, que samplea y combina ciertos temas.

Kozer y yo tomamos posición y trazamos una figura. La figura que por entonces nos rompía los ojos.

En Uruguay, de donde provengo, había varias buenas poetas al fin de los sesenta y primeros setenta. Pienso sobre todo en Amanda Berenguer y Marosa di Giorgio. Sin embargo el tipo de escritura que predominaba por entonces era más bien un coloquialismo chato que respondía a los imperativos de cierta izquierda, tratase de la guerrilla urbana o del Partido Comunista. La tarea del poeta debía ser, de acuerdo a este predicamento, didáctica: ilustrar a las masas acerca de la “revolución”, una “revolución” concebida estrechamente en términos de la toma del poder central de gobierno. Por supuesto, tal “revolución” no discutía ni se ocupaba de ninguna problemática de minorías, fuese racial, de género, u otra. Al contrario, dentro de su perspectiva puritana y totalizadora, consideraba que cualquier intento por manifestar la singularidad de un estilo de vida diferenciado por parte de individuos o de grupos era un “epifenómeno de la burguesía”. No se admitía por ese entonces hablar acerca de derechos sexuales, o de problemas de género o discriminación. Ni tampoco

las drogas, la marihuana, por ejemplo, eran objeto de ningún tipo de discusión pública. La música contemporánea, fuese el rock, era sospechosa de penetración imperialista. Sólo los bardos seudofolklóricos, los cantautores, eran admitidos como la expresión auténtica del "pueblo". La guerrilla tupamara excluía a los homosexuales; y raptaba a políticos por ser homosexuales (caso de Pereira Reverbel, raptado dos veces seguidas); el Partido Comunista los demonizaba, en consonancia con aquella ley soviética que prescribía ocho años de GULAG a un varón que tocara a otro varón. Desde la segunda mitad de los sesenta hubo en la Cuba de Castro, considerada la vanguardia de este tipo de "revolución", campos de concentración (UMAPs) para homosexuales y otros indeseables. Recordemos aquel discurso del dictador cubano ante un Congreso de Educación, en 1971, cuando prescribió y anunció la segregación de los homosexuales de cualquier cargo docente o diplomático. Toda manifestación de singularidad de estilo era, en definitiva, censurada y debía ser purgada bajo pena de prisión.

Mirando atrás, no con rabia esta vez, sino con admiración, considero al Modernismo (aproximadamente 1890-1920) un punto alto de nuestra tradición. Una constelación de poetas, precedidos y encabezados por el nicaragüense itinerante Rubén Darío, inauguraron una nueva sensibilidad en Argentina, Cuba, México, Uruguay y otros lugares. Los modernistas superaron en nuestro medio la hojarasca de un romanticismo epigonal y anacrónico, y nos pusieron en contacto y al día respecto a la poesía francesa principalmente, desde Baudelaire a Mallarmé pasando por el uruguayo francófono Jules Laforgue.

Más tarde, los poetas vanguardistas (Huidobro, Neruda y Vallejo) radicalizaron los procedimientos modernistas y experimentaron con el verso libre. Se vieron confrontados a eventos como la Guerra Civil de España, y optaron por el comunismo o por movimientos socialistas. La urgencia política de los treinta y más tarde de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Fría llevó a algunos de sus sucesores a escribir de forma más simple con propósitos de propaganda. Buscaban ser entendidos por todos, por un público amplio supuestamente progresista.

Nicanor Parra usó el lenguaje coloquial, pero se divorció del "compromiso" (o lo hizo menos obvio), creando filosos y absurdistas "antipoemas".

Fue contra este telón de fondo que conocí a Rodolfo Hinostroza en París al fin de los sesenta, el primer poeta que me pareció inaugurar una nueva fase en la poesía latinoamericana. Aquí se abría, pensé, otra alternativa, un estilo de vida evocado, un punto de vista, no ya de la antigua izquierda totalizadora sino de la micropolítica en pos de un cambio cultural que me concernía, y en el que yo participaba. Hinostroza publicó un libro clave en 1970, *Contranatura*. Lanzaba desde el título un desafío a las conveniencias, a la falsa evidencia "natural" de los géneros inamovibles. Ya no se entronizaba la mítica impostura de Lenin, ni se obedecía a los obligatorios dictados nacionalistas de la vieja izquierda. La poesía de Hinostroza proponía recorridos nómadas, migraciones, traspaso de fronteras. Por primera vez se hacía contacto con una juventud transnacional que recorría por su cuenta territorios del norte de África o de Asia. La rebelión de los sesenta por fin estaba aquí, en un texto latinoamericano. Estos sacudimientos culminaron de algún modo en el Mayo francés, pero tuvieron sus manifestaciones en puntos distantes, bajo coincidencias

imprevisibles. Estaban preocupados por la música, el eros y las drogas. La imagen hippie y su estilo de vida se filtraba rompiendo la imagen convencional del hombre y de la mujer. Traía consigo otro conjunto de prioridades. El pensamiento y las prácticas orientales, religiosas o no, permeaban a esta mutación juvenil que ya no se reconocía como "humana".

Hinostriza declaró: "Quise crear un mundo lleno de diversas criaturas sostenido por una unidad misteriosa, desde el punto de vista de un sujeto que busca voluntariamente la dispersión."

Dispersión, singularidad, disenso. Los individuos abandonaban sus identidades convencionales de género, rol y conducta. No patria, sino trayectorias extrañas por explorar. El eros y el humor corroían una moral que sólo el día anterior parecía indiscutible. *Contranatura* introduce el conocimiento esotérico, resucita antiguas prácticas chamánicas, modos de adivinación, alquimia, tarot y astrología, todas disciplinas ligadas a una práctica de vida, a la interpretación de los eventos, a la acción. Ningún otro libro latinoamericano de ese momento encarna tan cabalmente los nuevos horizontes del período.

Viajando al verano...

Acamparemos bajo las estrellas...

No aplastados por los bárbaros en el poder...

Andróginos y bellos, millones de autostoppers avanzan subrepticios...

La otra margen tal vez alcanzaremos.

La nueva criatura andrógina se define por el pelo largo, un fetiche persistente a lo largo del libro: "La energía que emana de tu pelo será magia suficiente"; "mi pelo es tan largo como el tuyo"; y "un coup de cheveux y me derrumbo". Tal un nuevo Sansón, esta criatura pierde su poder con un corte de pelo. Éste es el "new look", no ya el de Dior. Una nueva imagen, una nueva actitud: las distinciones de género se vuelven hasta cierto punto irrelevantes, a favor de un nuevo emprendimiento: la experiencia de intensidades corporales. El cuerpo ya no cabe en el lecho de Procusto de las identidades de género. "No eras un cuerpo único, eras dos antes de nacer... desde allí viste el eclipse... dos tienden hacia el centro del universo". Doble identidad. O una miríada de identidades posibles, deshechas en singularidades diferenciales. *Contranatura*, contra conducta, anti siquiatria, disenso, testimonio de la verdad de cada uno, transmutación de valores. Los jóvenes abrazan el derecho de devenir singulares. Esta aventura de los estilos de vida alternativos se manifiesta en el libro de Hinostriza a través de un verso plurilingüe siguiendo a Ezra Pound, un quilt de lenguas que corresponden a las derivas internacionales y a un "brave new world" de experiencias, una mezcla de perfumes (como en el soneto de las correspondencias en Baudelaire) y se cifran en la fórmula: "milenios, mirra y sodomía".

Los poetas españoles de la generación de 1927, García Lorca y Gerardo Diego en particular, redescubrieron la poesía de Luis de Góngora y del barroco, enterrada bajo un manto secular de desprestigio y desprecio. En las décadas siguientes Dámaso Alonso escribió luminosos ensayos acerca de Góngora y compuso versiones prosificadas del *Polifemo* y de *Las Soledades*, facilitando el acceso a esas obras por parte de los jóvenes lectores.

Como sabemos, la publicación del ensayo crucial de Wölfflin, *Clasicismo y barroco* en 1888, hizo visible desde un punto de vista diferente lo que él creía que era el barroco, en tanto estilo formal contrastado con el renacimiento. Lo ligó a un período de la historia del arte de unos 150 años (fines del siglo XVI y siglo XVII) leyendo insinuaciones emocionales de las formas. Como tensión dinámica, dimensiones colosales o llamativas, sugestión del infinito, efectos pictóricos luminosos de lo misterioso. El descubrimiento del falso Longino llevó a desarrollar interpretaciones de lo sublime en el arte contrapuesto a lo bello. Kant concibe lo sublime como un intento de representar lo irrepresentable, que supera nuestro sensorio. El arte barroco sería bajo este aspecto un arte de lo sublime: sugiere lo desmedido, quebranta la armonía de las proporciones, las pone en movimiento engendrándose unas de otras, en deriva topológica que huye del reposo renacentista de las formas. En una obra de transición como la iglesia del Gesù en Roma, lo nuevo, sea lo colosal o lo monumental, está implícito en el espacio interior de la idea de cúpula, mientras que en la fachada, de acuerdo con el manierismo o barroco temprano, se expresa en la idea de eje central, en donde se evita el movimiento y la plasticidad de obras llenas de dinamismo y de inquietud. Puede ser el dinamismo de una línea etérea, temblorosa, semejante a una nota alargada en verdad ininterrumpida con notación fuera de sistema, una línea de fuga autónoma con respecto a las notas cuadradas de gancho. Esa línea contrasta con la desviación melódica o la atraviesa como bólide constante. Quedan corridas las formas, sufren por estiramiento. A cada trazo se agrega una cantidad de huecos, como un vientre del sonido. Contiene el eco y la respuesta. Resuena. Dentro de esta idea de representar lo irrepresentable, sondear o hacer sonar, aparece la necesidad de elocuencia, lo que podríamos llamar una retórica de las formas, de apariencia teatral. Las proporciones ideales debían ser transformadas en la escultura con objeto de impresionar más al espectador, y así la mano extendida en el espacio debía ser más grande de lo que era en realidad. Acentúa el poder de la elocuencia, nace un dualismo entre espectador y obra. La obra deja de ser un hecho objetivo para convertirse en un medio de acción. Busca sorprender e impulsar. En Caravaggio, la representación es a la vez naturalista y alegórica. El máximo realismo de los medios en lo representable/irrepresentable del claroscuro, un espacio lleno de huecos escandido por relámpagos de luz. Cada cosa es ella misma y su alegoría en una concepción que abarca lo que no se puede percibir.

Nos encontramos con que la palabra barroco no sólo designa un estilo, en el sentido original de la expresión, al contrario, se trata de fenómenos que se llevan a cabo en la época barroca. Podemos considerar todos los hechos artísticos y políticos en una sola categoría, que se llama estilo de vida. De otro modo, un análisis que brota de la impresión de tal o cual obra, tampoco puede en rigor generalizarse, ya que en su propia generalidad remite de nuevo a su origen. A través de la dispersión de las obras, el estilo sería un sentimiento común de la vida de la época, difícil de precisar, sin que remita de nuevo a las mismas obras.

Después de todo, nuestros conceptos estilísticos no son más que generalizaciones. Al fin y al cabo el estilo es algo personal, una determinada costumbre de pintar y dibujar, que sólo se puede desprender del talento especial de quien lo hace y de la utilización de la idea; este estilo, al que también se puede llamar manera o gusto, es una idiosincrasia.

Considerando el conjunto de la vida cultural de la época, puede sin embargo decirse que las manifestaciones barrocas remiten a un conflicto entre lo religioso y lo secular, en que éste busca un campo donde explayarse, un campo autónomo más allá del control institucional y del choque con los contenidos teológicos. Ese campo de desarrollo incluye la técnica, el comercio y las finanzas, así como la observación y medición de los fenómenos y la formulación de las teorías científicas.

En tanto el cosmos se convierte en un verdadero misterio, las condiciones de vida pueden ser vistas bajo una luz que se detiene a examinar todo lo perecible, y a la vez recomienda un afán de vida sensorial desligado de la renuncia cristiana de sí e inspirado por el *carpe diem*. Lo efectivo de las técnicas, el enfoque sobrio de la observación, demuestran nuestra capacidad de logro a la vez que nuestras debilidades. Esto nos acrecienta a la vez que nos disminuye. Hay una desproporción entre lo indefinido del cosmos, la capacidad de realización del trabajo humano, y lo efímero fungible de cada criatura.

A la luz de las nuevas apreciaciones, Góngora fue considerado el punto más alto del “españolismo”, o edad de oro de la literatura en lengua española, un fenómeno que se extendió por Europa en ese tiempo. Un poeta cubano, José Lezama Lima, escribió a mitad del siglo pasado un ensayo bajo el título “Sierpe de Don Luis de Góngora”. Lezama elaboró en su poesía, ensayos y novelas una sintaxis compleja que podríamos llamar neobarroca y desplegó los ámbitos eruditos y poéticos de la imago, las “eras imaginarias” que entregan su modo de pensamiento a través de un estilo, de una cifra poética. La dimensión alegórica puede entenderse aquí como una mimesis de segundo grado articulada a través de alusiones y metáforas.

Lezama define el tono de Góngora. En el tono aparece el desprendimiento barroco, la deriva y la ironía con respecto al orden armónico de la gobernabilidad renacentista, expresada sea en la idealización de la mujer, la estructura de los edificios, la distribución de los espacios, el diseño de las fachadas, consideradas siempre desde un punto de vista central dentro de una perspectiva rectilínea.

Por contraste, he aquí la lectura que hace Lezama del barroco de Góngora:

Nuestra lectura es irónica y de invasora delicia sensorial, ante ese agrupamiento, de una expresión que tiene que haberse percibido originalmente como simbólica y teocéntrica, y que viene a mostrarnos el relativismo o pesimismo de toda lectura de un ciclo cultural.

La ironía barroca se escurre al costado de lo simbólico y teocéntrico, inicia una deriva que se elonga, apartándose, y descubre las curvas de un continuo movimiento de fuga. Lee “todo un ciclo cultural” que ya se ve como realidad del pasado. Y es por lo tanto relativista. Al apartarse por el mismo gesto con que vuelve la cabeza se ve mirar al pasado y se reconoce como histórica. Relativismo y pesimismo, pero a la vez *carpe diem*: “invasora delicia sensorial” asediada por la decadencia y el perecimiento. La “delicia sensorial” es lo único y a la vez lo mejor que tenemos en la punta de los dedos, al alcance de un cuerpo que busca ante todo gobernarse a sí mismo, restituir la gobernabilidad a la persona. Una gobernabilidad de sí restituida de la

alienación teológica, de la subordinación a otro, a la autoridad de otro como criterio ajeno que debe obedecerse, negándose a sí (cristianismo).

Lezama descubre en Góngora un juego con la historia, un desliz de pasaje, un manteo irónico, ridículo o jocoso, en la alineación de sus agrupamientos. Todo debe ser demostrado a la luz de una ironía de la historia, de un modo que relativiza y al relativizar se libera, y celebra con alegría la plenitud en el ejercicio de sus facultades. Rescata el momento, en su pathos y en su bathos, entre lo ridículo y lo sublime.

Los sentidos despiertos y las capacidades del idioma despliegan una plétora que no invoca al Espíritu Santo, pero habla en lenguas:

Descifrando o enceguedando en su cenital evidencia, sus risueñas hipérbolas (de Góngora) tienen esa alegría de la poesía como glosa secreta de los siete idiomas del prisma de la entrevisión. Por primera vez entre nosotros la poesía se ha convertido en los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano. Pero esa robusta entonación dentro de la luz, amasada de palabras descifradas tanto como incomprendidas, y que nos impresionan como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos, producen esa sentenciosa y solemne risotada que todo lo aclara y circunvala, ya que amasa una mayor cantidad de aliento, de penetradora corriente en el recién inventado sentido.

En *Medusario* incluimos tres poemas de Lezama Lima a modo de *incipit*.

Conocí a Néstor Perlongher en Sao Paulo en 1983. Nos encontramos en la presentación de *Galaxias* de Haroldo de Campos. Fue entonces, o poco después, que se me ocurrió juntar a dos argentinos, Perlongher y Osvaldo Lamborghini, con Marosa di Giorgio y presentarlos juntos. *Transplatinos* (Echavarren, 1991) fue el vehículo que los dio a conocer en México y que permitió apreciar una cohesión posible de nuevas escrituras platenses o barrocas.

Néstor, a su vez, preparó en paralelo una antología de poetas hispanoamericanos que fueron publicados en edición bilingüe en Sao Paulo: *Caribe transplatino* (Perlongher, 1991).

Transplatino, a través del Río de la Plata, que atraviesa, sugiere una trayectoria transnacional, una peregrinación poética, climática e histórica, recorriendo varios idiomas y contextos. A partir de su estadía en San Pablo, Perlongher, junto con el brasileño Wilson Bueno, practicaron el portuñol, esa mezcla transfronteriza, transcreativa, estimulados sin duda en esto por Haroldo de Campos, que abrió para el portugués un ámbito plurilingüe a través de traducciones o "transcreaciones" de Goethe, Homero, la Biblia, poesía rusa, Joyce, entre otros. Tanto Haroldo de Campos como Perlongher y Wilson Bueno son a su vez deudores de un escritor prodigioso y versado en lenguas: Guimarães Rosa.

Nada es ajeno a la poesía, pero el abigarramiento de sus recursos (la abundancia del cuerno de Amaltea) tiene efecto histriónico, humorístico. Sólo inventariar recursos y disciplinas fatiga y marea. Con tantas disciplinas, tantos géneros, tantos procedimientos, parece que, abrumados, llegamos tarde y mal a los fenómenos. Lo gracioso es la desproporción entre la información y los límites del entendimiento que debe manejarla, manejar el conjunto de la información, poseyendo la memoria motora necesaria para ponerla en juego, sin

tener nunca, a pesar de todo, una inteligencia completa para describir adecuadamente los aconteceres en lo real.

El último período de la obra de Perlongher coincide con su descubrimiento de una droga, ayahuasca o yagué, producto de hervir una liana con otra planta selvática. Consumida originalmente por los indios amazónicos, la ayahuasca fue adoptada por campesinos del nordeste del Brasil después de emigrar a zonas selváticas del estado de Acre, lindante con Bolivia. El ritual del consumo de la ayahuasca, con sus bailes y cantos de un ecléctico himnario religioso, fueron transplantados por antropólogos a las ciudades principales de la costa atlántica. Perlongher participó de esas ceremonias en San Pablo y escribió un libro de poemas, *Aguas aéreas*, inspirado por las visiones o “miraciones” inducidas por efecto de la droga, que altera la percepción y las vivencias. Tanto él como otros poetas se abrieron a un conocimiento de las plantas americanas y experimentaron con ellas. En Perlongher podemos hablar de un barroco drogado, que opera a partir de la sugerencia fónica y el poder de asociación de ideas y vivencias a través de los versos de un cuerpo capilar que filtra la droga, baila y se produce:

Cuadran, culan,
En el kuleo de ese periplo
Porque en esas salas, acalambradas
De lagartos que azules ejos ciñen, o arrastran, babeándose
Por los corredores de cortina, atrapalhada como una toalla
Que se desliza o se deja caer en los tablones
De madera, mad, que toca, madra, toca lo madrastal de ese tocado...

Son versos imposibles de traducir, a menos que sean transcreados, vertiendo una deformación en otra deformación, una corrosión en otra corrosión. La palabra portuguesa *atrapalhada* (confusa, desordenada, perpleja, embarazada, en femenino) agrega aquí una confusión de azoro y torpeza, tropezón cómico de la figura en drag. Si miramos de cerca, *madera* se vuelve *mad* (loca, loco), luego *madra* y *madrastal* (neologismo que denota materno), pero los versos no se detienen ahí, no quedan atrapados (sicoanalíticamente) por la madre, sino aluden al tópico y transitan, continúan su trama de deformaciones. La figura se disfraza con un peinado materno en un show burlesco retro que relativiza y presta humor al *tocado* que ostenta. A través de una red de significantes despanzurrados, el poema cesa por mero agotamiento momentáneo de sus líneas de fuerza.

Uno de los más jóvenes integrantes de *Medusario* es Marco Antonio Ettedgui (Venezuela, 1958-1981). La fulgente, rápida carrera de Ettedgui logró una intensidad instantánea antes de extinguirse “como si toda la vida culminara en la expresión de un solo gesto.” El exceso, el reventón, se exhibe aquí sobre una escena cuando su velocidad es óptima. Y para grabarse sobre una placa negra (a la vez el fondo del escenario y la memoria del público), para no perderse, se suprime, en una transición abrupta: *ahora estoy, ahora no estoy*.

Éste es el sentido del sacrificio, proveer el “verdadero” contorno para una medalla al cuajar la velocidad en fijeza. Este muchacho, en vez de continuar para decaer, marca apenas un momento, el suyo. Nos quedan de él esbozos,

apuntes, una lista de performances y funciones, una juventud absoluta que acoge la muerte para que el acto resulte completamente vivo, completamente serio, aunque teatral, cómico. Ettegui murió del balazo de un rifle sobre un escenario.

Ocasionalmente esta escritura recuerda la primera vanguardia, en particular la de Vicente Huidobro: collage de frases discontinuas, suspendidas en la página. El montaje integra campos diversos, información dispar, aspectos de una experiencia cotidiana donde coexisten diversos niveles y tempos. Sobre las isotopías de Huidobro (los movimientos de los astros y las operaciones del discurso) Ettegui injerta una isotopía económica que Pound o los concretistas brasileros ya habían incorporado: “una tesis de grado sobre el dólar”. A diferencia de Marx, Ettegui considera el valor de la mercancía ante todo como fetiche erótico, el precio apenas un ingrediente o no. De ahí su interés en las manifestaciones de la cultura popular, como el rock. Al costado de, y a diferencia de la moda, se discierne en él una marcada preocupación por el estilo callejero, gesto y vestimenta (“íntima salí de pañuelo en el pelo por la calle”), haciendo de su propia vida una performance, una obra de arte.

Ettegui “necesita” la “gloria”, un espacio público, expresivo, porque “contribuye a la superación del ego” o de cualquier noción ilusoria o inerte de identidad. No sólo es afectado por las trazas de un fetiche, sino que lo encarna: “dibújame sobre la piel un aro de vidrio/ y cómetelo luego como si fuese níspero”.

Encarnar el fetiche es ser la cifra de un gozo, es hacer algo gozoso para sí y para los que observan. La gratificación es alucinatoria a través de un realizar, un representar, “desinteresado”. En escena, este ejemplar joven y caliente resbala de gesto en gesto, un *glissando* de roles que permutan sus rasgos secundarios: “se me transforma de hombre a mujer/ basta un parpadeo, un ruido en su etimología original/ e íntima la mezcla”. El devenir lábil del fetiche equivale a la irrupción de un poder: “ese hombre grande con la boca hecha agua/ con la boca hecha piscina semántica”. La sobreabundancia el ánimo y la sobreabundancia del verbo, esta “piscina semántica” aparece desbordada por las siete lenguas que Lezama discernía en Góngora. Ettegui se define como “un minimalista con un compañero barroco” y concluye: “Cambié la estructura de minimalista a barroca.”

Una de las palabras (y nociones) que más se repite en otro de los incluidos, el poeta argentino peruano Reynaldo Jiménez, es la de pliegue, tal aparece ante todo en su volumen *El ruido incidental/El té*. A Jiménez le interesan las superficies que se multiplican en nuevas superficies; los laberinos porosos, rugosos, esponjosos, que derivan en infinitos microscópicos; o, por igual, en galaxias indeterminadas y múltiples. El poeta intuye las apreciaciones que Gilles Deleuze ha desarrollado en el libro *El pliegue* (1988) al señalar uno de los rasgos de la especificidad del barroco (incluso fuera de sus límites históricos):

El pliegue: el barroco inventa la obra o la operación infinitas. El problema no es cómo abarcar un pliegue, sino cómo continuarlo, hacer que atravesase el techo, llevarlo hasta el infinito. Pues el pliegue no sólo afecta todas las materias, que de ese modo devienen materias de expresión, según escalas, velocidades y vectores diferentes (las montañas y las aguas, los papeles, los tejidos, los tejidos vivos, el cerebro), sino que determina y hace aparecer la Forma, la convierte

en una forma de expresión, *Gestaltung*, el elemento genérico o la línea infinita de inflexión, la curva de variable única.

En "Autorretrato masturbándose", de Jiménez, el cuerpo adquiere "la consistencia de otra especie animal" y reconoce además su an-identidad andrógina: "Deseo a la mujer que encuentro en mí, deseo al hombre que encuentro en mí". Eco, se diría, de un hit brasileño de Pepeu Gomes en los ochenta: "*Se deus é minina e minino/ eu sou masculino e feminino*".

Los poetas de *Medusario* han sido llamados neobarrocos. Comprobamos en ellos una dispersión de escrituras. Nada parecido a una escuela, a la manera de Breton y los surrealistas. Nadie apuesta aquí a los métodos de experimentación de las vanguardias: supresión de la sintaxis, enumeración caótica, o cualquier otro procedimiento más o menos exclusivo. Nadie se vuelve prisionero de un procedimiento. En este sentido, la poesía neobarroca no tiene estilo. A veces se acerca al ensayo, un ensayo desordenado y visionario, como el largo poema *Catatau* de Paulo Leminski. Puede ser irónica, coloquial por momentos, metapoética por momentos. A diferencia de la vanguardia, la poesía neobarroca evita el didactismo utópico. A diferencia del "compromiso" de la vieja escuela - coloquialismo y propagandismo de tipo populista - no acepta un nivel medio de comunicación poética. No tiene miedo de volverse oscura o demasiado complicada.

Nuestro tiempo es una vuelta de tuerca en relación a los ideales complementarios del siglo XIX: subjetivismo ilusorio y utopismo autoritario. El interés por el barroco en la situación presente tiene que ver con la tolerancia, permiso para lo singular, lo errático lujurioso, sin la marcación, el formateo, del prejuicio y el dogma. En esta situación, ¿qué significa el barroco para nosotros? El pasaje desde un orden centrado (en el dogma, en la matriz de género, inculcados por las técnicas de subjetivación) al big bang del devenir de las criaturas a través de las herramientas de su realización y el uso de sus poderes.

El universo de Marsilio Ficino, el universo de Petrarca, como el de Dante antes que ellos, era un universo cerrado. La tierra estaba inmóvil y los cuerpos celestes giraban alrededor, incrustados en una serie de esferas cristalinas.

Los descubrimientos de Copérnico y Galileo dismantelaron esta visión autocentrada. Ellos pasaron a un universo descentrado e infinito, lleno de misterio, que escapaba en gran parte a nuestros poderes de percepción. Sus descubrimientos desafiaron las enseñanzas de la Biblia y el aristotelismo de la Iglesia. La observación profana contradecía el dogma religioso. El espacio y el tiempo perdieron sus ejes. Fue una experiencia regocijante y angustiada a la vez para el hombre del siglo XVII. Se volvió a la vez más libre, más confiado en su razón y menos seguro en sus certezas. El propio criterio aplicado a la observación de los fenómenos le proporcionaba un instrumento para conocer un universo descentrado.

En este universo infinito, escribe Giordano Bruno, hay un solo tipo de materia, sea en la tierra, en la luna, o en los cuerpos celestiales. De acuerdo a Spinoza, hay una sustancia única que perpetuamente se diferencia a sí misma. El discurso poético en consecuencia parece hecho de esa sustancia continua y

elástica; el tiempo de los cuerpos en la luz sigue un orden sucesivo e indefinido, cuyos límites son las facultades mismas y el vigor del intelecto.

Las largas y complicadas oraciones de la poesía barroca, llenas de paréntesis, cláusulas subordinadas, digresiones interminables, intentan atrapar diversos niveles de sentido, diversos campos del conocer, una realidad multipolar, como si el poema fuese el lugar de articulación sintética y el modo más plausible de formular un pensamiento conjunto. Las frases serpenteantes, los ritmos incantatorios, llegan a tal nivel de complejidad que el lector duda por momentos y le cuesta decidir acerca de la corrección de la sintaxis.

Los poemas de arte mayor, o silvas (selvas intrincadas) de Góngora y de Sor Juana Inés de la Cruz alternan el endecasílabo y el heptasílabo. Desarrollan una forma abierta, plástica, libre, de gran extensión (alrededor de mil versos). Los poemas incorporan y discuten alusiones mitológicas, información geográfica (antigua y moderna), conocimientos físicos y médicos, problemas filosóficos.

Podemos distinguir dos momentos en el barroco hispánico. Uno está determinado por las *Soledades* de Góngora. El otro, por *El sueño* de Sor Juana. Las *Soledades* transfiguran el mundo cotidiano en algo más luminoso, más pleno y estimulante. El neoplatonismo se había apropiado de la distinción de Hesíodo entre varias "edades" históricas. Como escribió el neoplatónico poeta inglés Philip Sydney, la poesía efectúa el pasaje de una "edad de bronce", de cohabitación rutinaria, a una "edad de oro" de peculiar intensidad. Estas "edades" no son sucesivas, como en Hesíodo, sino paralelas: la poesía abre una dimensión de excelencia ni pasada ni futura, ni retrospectiva ni utópica, sino copresente: un esplendoroso ámbito de experiencias verbales, sensibles, intelectuales. El flujo del poema de arte mayor, en Góngora, está enmarcado por el naufragio y la catástrofe. Antes de llegar y después de irse de la isla privilegiada, la desgracia y la muerte amenazan al peregrino.

La base idiomática en primer plano de nuestra lengua está hecha del nombre y su representación inmediata, pero en Góngora está formada por una corriente de intromisiones, nuevas criaturas hiperbólicas que tienen su tiempo en la luz, una luz cenital ante la visibilidad de las palabras. "Que aún se dejan las peñas/ lisonjear de agradecidas señas." Las "señas" (despojos de la "rota nave" naufragada) son "agradecidas" porque el soporte de roca las salvó de perderse en el mar. Los despojos (inanimados) pueden ser agradecidos: la vivificación de todo aparece en su nacimiento, con los ojos vivos. Por su mero despliegue los despojos adornan (lisonjean) las rocas, realzan su efecto estético, las ayudan a su vez a distinguirse, a visibilizarse. Las peñas, por su lado, se dejan lisonjear, aceptan el adorno, el realce, el embellecimiento. Las "señas" adornan *por agradecimiento, retribuyen* la ayuda que las rocas les han prestado. Esta relación afectuosa entre cosas inanimadas las euforiza y apela a la emoción del lector. Góngora apela a la emoción del lector con emociones inhumanas, con una alegría ambiente. En esta isla, en este sitio, se purifican las emociones: aquí no entra ni la envidia, ni la adulación, ni "la burla villana". Es un teatro de lo inhumano, un afecto de las cosas (y de las palabras), un "bienaventurado albergue a cualquier hora" que el poeta encuentra no antes ni después, sino al costado del comercio cotidiano entre los hombres, con sus pasiones y sus peleas, otro mundo posible, una edad de oro, paralela a la edad de bronce.

A veces una imagen de movimiento ("los raudos torbellinos de Noruega") sustituye al objeto que se mueve: las aves cetreras al final de la

Soledad segunda. Góngora nos pone delante de los ojos la robusta impresión sensible del vuelo de los pájaros, antes que los pájaros mismos. Deja en el lector improntas diamantinas, que se apoyan unas a otras en el abigarrado conjunto de hallazgos de expresión, de rimas, ritmo y consonancias. La transfiguración a veces oscurece el sentido pero siempre realza la percepción. De manera que ocasionalmente no sabemos de qué habla el poema, deslumbrados en tanto por un flujo de exactas, luminosas impresiones, cuya inventiva destaca siempre la sensualidad de la experiencia, de acuerdo a las palabras empleadas y el orden que las ubica.

El peregrino de las *Soledades* sigue en su periplo una piedra luminosa: “el carbunco, norte de su aguja”

Aún a pesar de las tinieblas bella,
Aún a pesar de las estrellas clara
Piedra, indigna tiara
Si tradición apócrifa no miente
De animal tenebroso, cuya frente
Carro es brillante de nocturno día

La piedra ilumina las tinieblas. Hace el día en la noche. No se trata de la mera luz diurna. Hay una visión en caverna (la gruta del cíclope en la “Fábula de Polifemo y Galatea”), una cámara oscura que realza la visión igual que la capucha o caperuza que cubre los ojos de las aves cetreras, a fin de preparar su más agudo avistamiento. De ver se trata, a la mejor luz, una luz que aísla los objetos y los realza, uno a uno, con máxima intensidad, para restituírnos la capacidad de ver, reinventándola.

En la silva *El sueño*, de Sor Juana, nuestros sentidos se revelan débiles y no fiables. El telescopio altera nuestras percepciones, como bajo los efectos de una droga. Los sentidos revelan ciertos aspectos de lo real, su información nos guía para sobrevivir, pero la fiabilidad de los sentidos es dudosa, frágil, interrumpida por períodos de vigilia y de sueño. El vuelo nocturno del espíritu durante el sueño depende de las fuentes nutritivas corporales. Depende de la digestión de los alimentos, de los procesos de diversos órganos: corazón, pulmones. Ya para Galeno el alma no era inmortal, dependía de los cambios energéticos del cuerpo. Habiendo perdido la idea platónica (ninguna intuición del alma puede alcanzar el secreto molde del universo), el alma, en *El sueño*, encuentra que las categorías aristotélicas tampoco son capaces de procesar, de clarificar la serie indefinida de eventos. A pesar de lo cual el alma vuela, aspira a conocer, y alcanza un estado de cuasi plenitud, de máxima elevación exaltada, puesta al nivel de la luna para contemplar lo sublunar. Examinando el conjunto múltiple que se ofrece a su perspectiva, es derrotada, rebasada su capacidad de examinar cada cosa: “por mirarlo todo nada vía”; cae en confusión. Aunque corrobora sus límites, nunca cesa en su intento hasta el momento de despertar. *El sueño* es una crítica barroca al conocimiento que podemos ubicar entre el pirrónico Francisco Sánchez (1552-1632), autor de *Quod nihil scitur* (*Que nada se sabe*) y la *Crítica de la razón pura* de Kant. Sánchez, portugués de nacimiento, estudió en Burdeos y en Italia y enseñó medicina, primero en Montpellier y más tarde en Toulouse. En *Quod nihil scitur*, que apareció en 1580, Sánchez mantenía que el ser humano nada puede conocer, si se entiende por conocer en

un sentido pleno, referido al perfecto ideal del conocimiento. Usó los argumentos escépicos contra el aristotelianismo entonces prevalente. El conocimiento humano se basa o bien en la experiencia sensible o bien en la introspección. La primera no es digna de confianza, mientras que la segunda, aunque nos asegura de la existencia del yo, no puede darnos una idea clara del mismo; nuestro conocimiento del yo es indefinido e indeterminado. Por otra parte, aunque la percepción sensible nos proporciona imágenes definidas, esas imágenes están lejos de darnos un perfecto conocimiento de las cosas. Además, como la multiplicidad de las cosas forma un sistema unificado, no hay cosa alguna que pueda ser perfectamente conocida a menos que sea conocido el sistema entero; y no podemos conocer éste. El conocimiento genuino es inmediato, una aprehensión de las cualidades reales de un objeto. Pero las cosas están relacionadas unas con otras, y no pueden ser conocidas individualmente. Todo lo que el hombre puede lograr es un conocimiento imperfecto de algunas cosas que están presentes en su experiencia a través de la observación y el juicio. Debido a su formación como médico, Sánchez pudo indicar cuán poco fiable es nuestra experiencia sensible, y cómo cambia según nuestro estado de salud se altera.

El alma, en *El sueño*, se interroga en una línea equivalente a la de Sánchez:

Quien de la breve flor aun no sabía
 por qué ebúrnea figura
 circunscribe su frágil hermosura...
 ¿cómo en tan espantosa
 máquina inmensa discurrir pudiera?

Cada noche reinicia para el alma la fantasmagoría del conocimiento. Lo que para Góngora era el animal carbunclo, para Sor Juana es el faro de Alejandría, un foco de luz que en la pantalla del mar muestra las naves que lo surcan. Pero esta máquina que ilumina en caverna, en cámara oscura, en la noche, es mostrada aquí como una linterna mágica – la invención del jesuita Atanasius Kircher – vale decir, un aparato proyector de imágenes sobre una pantalla que “aún ser superficie no merece”.

En el mito de la caverna, de Platón, la fantasmagoría perceptiva era trasunto del mundo pleno de las ideas. Pero ni los objetos óptimos arrojados a la luz, en Góngora, ni las proyecciones de la linterna mágica, en Sor Juana, son trasunto de las ideas, sino una fenomenología mundana y sucesiva, aunque exaltada; la dimensión de la más alta experiencia y el ámbito de un conocer imperfecto, aunque hiperbólico, impulsado por el vuelo del alma, que sostiene su capacidad de ver con los jugos del estómago.

El sueño establece un máximo de tensión entre la “incomportable” pesantez corporal y el impulso ascendente. Un gigante débil es el hombre para comprender la enorme masa del universo, cada vez mayor y más difícil de abarcar. No serían suficientes las espaldas de un Atlante: “de Atlante las espaldas agobiara/ de Alcides las fuerzas excediera”. Por contraste, el alma vuela cada noche, sostenida en los humores corporales, “alcanzar pretendiendo las estrellas”, aunque no llega más arriba que la luna. Pero mientras la luna sigue en su órbita, después de algunos escarceos, el alma es derrotada y cae catastrófica como Ícaro. La pesantez del barroco hace contrapunto con el

impulso ascendente. No se trata de un vuelo recto y seguro hacia dios, como en el gótico, sino un vuelo quebrado, interrumpido; quisiera subir más pero no puede. Arriba no está la mano de un dios del mundo cerrado y ordenado de Ptolomeo, sino un orden oblicuo, extraño, de torbellinos incontrolables. Para el tiempo de Sor Juana, Kepler ya había establecido, a *contrecoeur*, la órbita elíptica de los planetas.

El barroco temprano de Góngora, que algunos llamaron manierista, en su orden sucesivo, horizontal, presta atención a los objetos para transfigurarlos, para hacerlos visibles, o para resaltarlos; extrema la atención al detalle y sólo al final de la *Soledad* segunda el vuelo de las aves cetreras establece un contrapunto que anuncia el barroco pleno de Sor Juana, entre el alzamiento (ascienden en espirales hasta agotarse), y el buho Ascálafo que desciende al submundo de Plutón, "la estigia deidad". A diferencia de las *Soledades*, *El sueño* atiende a las dimensiones amplias del espacio, el cual siendo inmenso, contiene tantos objetos que impide prestar atención concentrada a cada uno. Más bien los borra en un claroscuro de sombras y de luz de luna o del proyector nocturno de la linterna mágica. Predomina la figura de lo inmenso. La vastedad de la noche (y no la luz paradójica, "más cierta", del día) hace visible (visión en caverna) a un fragmento del universo, y da sospechar el conjunto misterioso.

Ya Campanella había reconocido: "Así a medida que el hombre se desarrolla, piensa acerca del sol, y luego más allá del sol, y luego fuera del cielo, y luego acerca de otros mundos, tan infinitos como los epicúreos habían imaginado."

Bibliografía

- ECHAVARREN, Roberto. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México, FCE, 1996. (Reedición: Buenos Aires, Mansalva, 2010).
- ECHAVARREN, Roberto. *Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense*, México, El Tucán de Virginia, 1991.
- PERLONGHER, Néstor. *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*, San Pablo, Iluminuras, 1991.