

Néstor Perlongher / Caribe transplatino. Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense

El resurgimiento del espíritu y la estética barroca en las dos últimas décadas ha promovido excesos y confusiones. Uno de sus principales animadores, dotado de un estilo y de una aguda capacidad de observación, rastrea en este artículo el origen, linaje y la dispersión actual de la escritura neobarroca.

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

Dado como muerto y enterrado en el siglo XIX -aplastado por la marroquinería neoclásica, que lo tomó como modelo exorcizado del mal decir-, el barroco comienza a reemerger ya a fines del Siglo XIX, cuando aparece el término "neobarroco" (1) entre las fiorituras del Art-Nouveau que desafiaban en su remolino vegetal el utilitarismo contable del burgués. Más tarde, todo pasaría a ser leído desde el barroco: el surrealismo, Artaud... El cubismo, arriesgáse, sería un barroco (2).

Es el barroco algo restringido a un momento histórico determinado, o las convulsiones barrocas reaparecen en formas (trans) históricas? La cuestión obsiona a los especialistas. Deleuze ve, con propiedad, trazos barrocos en Mallarmé: "El pliegue es sin duda la noción más importante de Mallarmé, no solamente la noción, sino más bien la operación, el acto operatorio que hace de él un gran poeta barroco" (3). Estado de sensibilidad, estado de espíritu colectivo que marca el clima, "caracteriza" una época o un foco (4), el barroco consistiría básicamente en cierta operación de plegado de la materia y la forma. Los torbellinos de la fuerza, el pliegue -esplendor claroscuro- de la forma.

Es en el plano de las formas que el barroco, y ahora el neobarroco, atacan. Pero esas formas en torbellino, llenas de volutas voluptuosas que rellenan el topacio de un vacío, levemente oriental, convocan y manifiestan, en su oscuridad turbulenta de velado enigma, fuerzas no menos oscuras. El barroco -observa González Echeverría (5) - es un arte furiosamente antioccidental, listo a aliarse, a entrar en mixturas "bastardas" con culturas no occidentales. Así se procesa, en la trasposición americana del Barroco Áureo (S.XVI/XVII), el encuentro e inmestión con elementos (aportes, reapropiaciones, usos) indígenas y africanos: hispano-incaico e hispano-negroide, sintetiza Lezama, fijo en las obras fenomenales del Aleijadinho y del indio Kondori (6).

De dónde procede esta disposición excéntrica del barroco europeo y, también hispanoamericano? Se trata de una verdadera desterritorialización fabulosa. Lezama Lima decía que no precisaba salir de

su cuarto para "revivir la corte de Luis XV y situarme al lado del Rey Sol, oír misa de domingo en la catedral de Zamora junto a Colón, ver a Catalina la Grande paseando por los márgenes del Volga congelado y asistir al parto de una esquimal que después se comerá la placenta".

*

Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar. desubjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluyente) de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico. Se tiende a la inmanencia y, curiosamente, esa inmanencia es divina, alcanza, forma e integra (constituye) su propia divinidad o plano de trascendencia. El "sistema poético" ideado por Lezama -coordenadas transhistóricas derivadas del uso radical de la poesía como "conocimiento absoluto"- puede sustituir a la religión, es una religión: un inflacionado, caprichoso y detallista sincretismo transcultural capaz de hilvanar las ruinas y las rutilaciones de los más variados monumentos de la literatura y de la historia, alucinándolos. Para Villena (7) Lezama Lima es un chamán, su palabra tiene una flexión oracular, no un chamán de la naturaleza, sino un chamán de la cultura: calidad iluminada, profética diríase, del hermetismo, *trobar clus* místico, misterioso en sus métodos, aunque no siempre en sus resultados aparentes, La del barroco es una divinidad *in extremis* : bajo el rigor maniático del manierismo (8), la suelta sierpe de una demencia incontenible. Mas, si demencia, sagrada: por primera vez, "la poesía se convierte en vehículo de conocimiento absoluto; a través del cual se intenta negar a las esencias de la vida, la cultura y la experiencia religiosa, penetrar poéticamente toda la realidad que seamos capaces de abarcar" (9). Poética del éxtasis: éxtasis en la fiesta jubilosa de la lengua en su fosforescencia incandescente.

*

Paseo esquizo del señor barroco, nomadismo en la fijeza. Son *los viajes más espléndidos*: "los que un hombre puede intentar por los corredores de su casa, yéndose del dormitorio al baño, desfilando entre parques y librerías, ¿Para qué tomar en cuenta los medios de transporte? Pienso en

los aviones, donde los viajeros caminan sólo de proa a popa: eso no es viajar. El viaje es apenas un movimiento de la imaginación. El viaje es reconocer, reconocerse, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez: Goethe y Proust, esos hombres de inmensa diversidad, no viajaron casi nunca. La imago era su navío, Yo también: casi nunca he salido de La Habana. Admito dos razones: a cada salida empeoraban mis bronquios; y además, en el centro de todo viaje ha flotado siempre el recuerdo de la muerte de mi padre. Gide ha dicho que toda travesía es un pregusto de la muerte, una anticipación del fin. Yo no viajo: por eso resucito." (10)

*

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

*

El barroco del Siglo de Oro practica una derrisión/derruición, un simulacro desmesurado y al mismo tiempo riguroso, una decodificación de las metáforas clásicas presentes en la poética anterior de inspiración petrarquista. Metáforas, al cuadrado: así, unas serenas islas en un río, se transforman en "paréntesis frondosos" en la corriente de las aguas. Al mismo tiempo, todo este trabajo de derruición y socavamiento de la lengua -la poesía trabaja en el plano del lenguaje, en el plano de la expresión- monta, en su rigurosidad de mónada aérea, un festival de ritmos y colores. Digamos que el barroco se "monta" sobre los estilos anteriores por una especie de "inflación de significantes": un dispositivo de proliferación. Se trata -escribe Sarduy- de "obliterar el significante de un sentido dado pero no reemplazándolo por otro, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo el significante ausente, trazando una una órbita alrededor de él..."

Saturación, en fin, del lenguaje "comunicativo". El lenguaje, podría decirse, "abandona" (o relega) su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que "brilla en sí": "literaturas del lenguaje" que traicionan la función puramente instrumental, utilitaria de la lengua para regodearse en los meandros de los juegos de sonos y sentidos -"función poética" que recorre e inquieta, soterrada, subterránea, molecularmente, el plano de las significaciones instituidas, componiendo un artificio de plenitud enceguecedora y ofuscante, hincado e inflado en su propia composición, pero cuya obsesiva insistencia en el repliegue, en el drapeo, en la torsión, le presta, en el desperdicio de las naderías argentinas, una contorsión pulsional, erótica. *Potlatch* sensual del desperdicio, pero también urdido de "texturas materiales", un "teatro de las materias" (Deleuze): endurecida en su estiramiento o en su "histéresis" (el rigor de la histeria), la materia, elíptica en su forma, «puede devenir apta para expresar en sí los pliegues de otra materia". Materia pulsional, corporal, a la que el barroco alude y convoca en su corporalidad de cuerpo lleno, saturado y doblegado de inscripciones heterogéneas.

*

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

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

sentido se pierde no importa, actúa en la proliferación una potencia activa de olvido: olvido o confusión -lo *confusional* en tanto opuesto a lo *confesional*- de aquello que en esa elisión se ilusionaba.

*

¿Como barroquizar una iglesia?: "llenarla de ángeles en vuelo, glorias hipnóticas, remolinos de nubes en extática levitación, falsas columnas o perspectivas huidizas de San Sebastián acribillado de exquisitos dolores..." (11) Todo entra en suspensión, todo alza vuelo. La carnavalización barroca no es meramente una acumulación de ornamentos - aun cuando todo brillo reluzca en los velos de purpurina. El peso de esos rococós, de esos ángeles contorsionados y de esas vírgenes encabalgadas, a dildos de plomo derrumba -o lo alude como a un elemento más- el edificio del referente *convensional*. Como en el **Theatrum Philosophicum** de Foucault, todo aquello que es supuestamente profundo sube a la superficie: el efecto de profundidad no es sino un repliegue en el drapado de la superficie que se estira. Antes que desvendar las máscaras, la lengua parece, en su borboteante salivar, recubrir, envolver, empaquetar lujosamente los objetos en circulación. La catástrofe resultante no implica sólo cierta pérdida del sentido, del hilo del discurso, En esas contorsiones, las palabras se materializan, se tornan objetos, símbolos pesados y no apenas prolegómenos sosegados de una ceremonia de comunicación. El hermetismo constituyente del signo poético barroco, o mejor, neobarroco, torna -escribe Yurkievich (12)- impracticable la exégesis: ocurre una "indetenible subversión referencial", una inefable irreductibilidad, en la absoluta autonomía del poema. En el mercado del intercambio lingüístico, donde los significados son contabilizados en significantes legitimados y fijos, se produce una alteración, una disputa: como si una feria gitana irrumpiese en el gris alboroto de la bolsa.

Sería Infeliz pensar como informe el resultado de esta alteración aliterante. Por el contrario, la proliferación sucede también en el nivel de los códigos que se sofistican en rigores cada vez más microscópicos. Poética de los extremos, al *summum* del código corresponderá el máximo de energía pasional, dilapidada en el furor. Y esa multiplicidad minuciosa

es la que preside y vehicula las oscilaciones del flujo que, en su disparada, se desmiente o vacila.

La máquina barroca no procede, como Dadá, a una pura destrucción. El arrasamiento no desterritorializa en el sentido de tomar liso el territorio que invade, sino que lo baliza de arabescos y banderolas clavadas en los cuernos del toro europeo.

*

El nuevo brote del barroco llega a Cuba vía España, donde García Lorca y la generación del 27 lo reivindicaban, entusiasmados por los festejos del tricentenario gongorino. La irrupción del vate gigantesco de la calle Trocadero no guarda relación con lo que se venía escribiendo en la isla y se conecta directamente con las vanguardias europeas. El encuentro de los jóvenes poetas de *Orígenes* con Juan Ramón Jiménez toma así el valor de un acontecimiento genealógico. Impulsionado por estos poetas estetizantes, el barroco prende en Cuba. Es sorprendente -nota el crítico cubano González Echevarría (13)- que justamente "el único país del hemisferio que experimenta una revolución política de gran alcance, sea el que produce una literatura que, desde cualquier perspectiva comúnmente aceptada, se aleja de lo que se concibe como literatura revolucionaria".

Esta tensión no dejaría de alimentar severas lidias (que no pueden ser por entero atribuidas a la subversión escritural). Lezama Lima, que eligió permanecer en su casa de La Habana después de la revolución, no tardaría en entrar en sordos conflictos con el régimen, que le negaría la visa de salida. Como buena parte de la literatura cubana contemporánea, también el barroco cubano florecería en el exilio, gracias, en buena parte, a la grácil prosa de Severo Sarduy. Es el mismo Sarduy quien lanza en circulación, en un artículo de 1972 (14), el término **neobarroco**: disipación; superabundancia del exceso, "nódulo geológico", construcción móvil y fangosa, de barro..."

Neobarroco/Neobarroso

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

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

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

Volviendo a la Argentina, muchas fueron las estrategias que apuntaron a socavar el sentido convencional de las cosas, refugiado a

veces en un lirismo sentimental y expresivo. La operación de extrañamiento, con matices arcaizantes es sensible en Macedonio Fernández, que cifra en efectos retóricos la nada. No hay cómo clasificar aquí las permutaciones significantes que Oliverio Gironde hace con el español en **En la masmédula**, cruzándose a ciegas, como muestra Jorge Schwartz (16), con el experimentalismo concretista de Haroldo de Campos. Por su lado, el ya nombrado Enrique Molina ataca las narrativas dominantes y la propia historia, hilvanando en micropuntos fascinantes la crónica poética de la tragedia de Camila O'Gorman.

Las poéticas neobarrocas, siguiendo aquí una idea de Roberto Echavarren (17), toman mucho de las vanguardias, particularmente su vocación de experimentación, pero no son bien vanguardias. Les falta su sentido de igualización militante de los estilos y su destrucción de la sintaxis (ambos temas presentes en el concretismo): se trata, antes, de una hipersintaxis, cercana a las maneras de Mallarmé. Se lanza al mismo tiempo a reivindicar y reapropiarse del modernismo, recuperando a los uruguayos Herrera y Reissig y Delmira Agustini entre otros.

Hay, con todo, una diferencia esencial entre estas escrituras contemporáneas y el barroco del Siglo de Oro. Montado a la condensación de la retórica renacentista, el barroco áureo exige la traducción: se resguarda la posibilidad de decodificar la simbología cifrada y restaurar el texto "normal", a la manera del trabajo realizado por Dámaso Alonso sobre los textos de Góngora. Al contrario, los experimentos neobarrocos no permiten la traducción, la sugieren -estima Nicolás Rosa (18)- pero se ingenian para perturbarla y al fin de cuentas destituirla.

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

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

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

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

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

"... la partera arañando. Tiritando en los bloques. Oyendo los acuáticos zumbones del sonajero que agitaban en la panza de la suerte. Las borradas monedas y las hojas de la escarcha. La humedad helada que penetra en los surcos y quema y alimenta. El campo. Para ella, el

pensamiento lácteo... y un fórceps de hielo. Un pujo inadvertido en otro tedio. Un gritito sofocado entre treboles y otra mirada curiosa y 'gritada' sobre el yunque dinamitado del tintero" (20).

Cómo entender esto que no es una vanguardia, y ni siquiera un movimiento, sino sólo la huella deletérea de un flujo literal que envuelve, en las palabras de Libertella (21), "aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe (musicalidad, gracia, alambique, artificio, picaresca que convierten al barroco en una propuesta -'todo para convencer', dice Severo Sarduy) y que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata (¿racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, escepticismo, psicologismo?)".

Tajo/Tatuaje

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

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

*

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

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

Se trata, antes que una compilación extensiva, de esbozar una cartografía intensiva que dé cuenta del arte neobarroco, cuyos límites tan difusos resulta harto arriesgado trazar. Sin pretensión de exhaustividad hay, claro, otros poetas neobarrocos o asimilables a esta resurrección del barroquismo en los restantes países hispanoamericanos. Puede mencionarse a Coral Bracho en México, Mirko Lauer en Perú, Gonzalo Muñoz y Diego Maquieira en Chile, donde también se destaca, dentro de esta corriente, la novelista Diamela Eltit. En el Brasil, la evolución del Haroldo de Campos de **Galaxias** se orienta en el sentido de un creciente barroquismo, donde cabría situar también al experimentalismo de Paulo

Leminsky en **Catatau**. Otros bardos brillan también en los lindes de las landas barrocas: en el Uruguay la cintilación arrasadora de Eduardo Espina (su poemario **Valores Personales** es de 1983) y el encanto preciosista de Marosa de Giorgio. En estos confines se sitúa asimismo el joven peruano residente en Buenos Aires Reynaldo Jiménez cuya obra, aún breve, permite entrever una fulguración funambulesca en las redes suspendidas de la lengua.

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

Barroco: perla irregular, nódulo de barro.*

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

(2) Schérer, R. Y Hocquenghem, G.: *El Alma Atómica*. Barcelona, Gedisa, 1987.

(3) Deleuze, G.: *Le Pli*. París, Minuit, 1988. (Versión castellana: *El pliegue*, ed. Paidós, 1991).

(4) Omar Calabrese, en *A Idade Neobarroca* (S.Paulo, Martins Fontes, 1987), trata al neobarroco como un aire del tiempo, un gusto de época y lista sus características: pérdida de integridad, de globalidad, de sistematicidad, búsqueda de inestabilidad, polidimensionalidad, fluctuación, turbulencia. (Versión castellana: *La era neobarroca*, ed. Cátedra, 1986).

(5) González Echevarría, R.: *Relecturas. Estudios sobre literatura cubana*. Caracas, Monte Avila, 1976.

(6) Lezama Lima, J.: *La expresión americana*, Santiago de Chile, Ed. Universitarias, 1969.

(7) Villena, L.A.: “Lezama Lima: Fragmentos a su imán o el final delfestín”, *Voces* n.2, Barcelona.

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

(9) Vitier, C.: “La poesía de Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, en *Voces* n.2, Barcelona.

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

(11) Schérer, R. E Hocquenghem, G.: obra citada.

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

(13) González Echevarría, R.: ob.cit.

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

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

(16) Schwartz, J.: *Vanguardia e cosmopolitismo*. S.Paulo, Perspectiva, 1983.

(17) R. Echavarren, entrevistado por Arturo Carrera: “Todo, excepto el futuro a la vuelta de la esquina y el pasado irrealizado”. *La Razón Cultural*, Buenos Aires, 7.9.85.

(18) Rosa, N.: Prólogo a *Si no a enhestar el oro oído*, de Héctor Píccoli, Rosario, La Cachimba, 1983.

(19) Lamborghini, O.: *El Fiord*. Buenos Aires, Chinatown, 1969.

(20) Carrera, A.: *La Partera Canta*. Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

(21) Libertella, H.: *Nueva Escritura en Hispanoamérica*. Caracas, Monte Avila, 1975.

(22) Sarduy, S.: *Cobra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

(23) Lamborghini, O.: *Sebregondi Retrocede*. Buenos Aires, Noé, 1973.

Néstor Perlongher es poeta y sociólogo. Argentino, enseña en la Universidad de Campinas la materia Antropología Urbana. Ha publicado *Austria-Hungría, Alambres, Hule, Parque Lezama y Aguas Aéreas*.

LA CAJA N.1

"Cosas vencidas: El hombre sudamericano y su ideal de belleza" / Witold Gombrowicz

ESTA ES UNA SECCIÓN EN LA QUE SE DETIENEN LAS NOVEDADES. REPRODUCIMOS PALABRAS VENCIDAS, ES DECIR, PASADAS DE FECHA. PARA REVITALIZAR NUESTRA MEMORIA, RECICLAMOS LO QUE YA FUE. ES UN HOMENAJE A LAS PALABRAS FUGACES DE REVISTAS, DIARIOS Y PUBLICACIONES PERDIDAS. LO BUENO, SI VIEJO, DOS VECES.

Acaso el hombre sudamericano también quiere ser hermoso y entonces, qué ideal de belleza se propone?

No cabe duda de que el criollo suspira por la hermosura o, por lo menos, aspira a ser bien parecido, bien peinado y bien vestido. En pocos países del mundo se pueden observar corbatas mejor armonizadas con la camisa y

el saco, zapatos elegidos con más cuidado y medias mejor adaptadas al pañuelo. "Los muchachos de antes no usaban gomina". Los muchachos de hoy no solamente usan usan gomina, sino que usan y abusan de cremas, masajes, baños faciales, casi como las mujeres. Un "instituto de belleza" para los hombres tendría grandes probabilidades de éxito.

Esos serían los rasgos femeninos de la belleza masculina sudamericana. El rasgo más masculino lo constituye el bigote. Cuando uno llega de Europa su primera exclamación es: Caramba! Cuántos bigotes! Pero... pero... el sudamericano es muy pícaro y calculador en lo concerniente a su bigote: él lo usa porque sabe que así gusta a las "chicas". El bigote es un adorno destinado a conmovir al sexo bello, es una coquetería que se asemeja mucho a la coquetería femenina.

El criollo no perdió su "hombría"

En estas circunstancias surgen algunas preguntas de enorme importancia. Acaso el sudamericano no se volvió demasiado afeminado? Acaso esas apariencias no son actitudes accidentales que no corresponden a una realidad psíquica espiritual? Sería muy superficial fundar una acusación tan grave sobre la base de hechos tan secundarios y, examinando con más cuidado el problema, veremos todo lo contrario: el criollo no perdió nada de su hereditaria valentía y audacia españolas; tiene el sentido del honor propio de los hombres y, lo que a lo mejor es lo más importante, no carece de cierta severidad espiritual que constituye la diferencia básica entre el alma masculina y el alma femenina. Así que lo más justo sería decir que el criollo, permaneciendo en el fondo de su alma hombre cien por cien, demuestra cierta tendencia a afeminarse en su modo de ser, de vestirse, de hablar... que su "modo de ser" social es más femenino que él.

Parecería que aquí la mujer logró imponer sus gustos, sus sutilezas, sus debilidades en todo lo que forma el "modo de ser" del hombre, es decir, su modo de exteriorizarse. Por ejemplo, el criollo es muy valiente cuando esa valentía hay que demostrarla en una pelea, pero cae en la cobardía absoluta cuando hay que hacer una advertencia desagradable a un amigo;

será atrevido y hasta rudo si fuera necesario en los negocios o en la política, pero al mismo tiempo su conversación es suave, su trato dulce y pasivo, su corbata coqueta y su sensibilidad muy a menudo exagerada. Lo más fácil de observar en cada país es quién ha dominado la cultura: si el hombre o la mujer. Hay países donde la ley del hombre domina tanto en la moral sexual como en las formas de convivencia sexual, donde hasta los chistes de las mujeres son "masculinos", pero América del Sur está conquistada por la mujer. Y eso a pesar de que ellas son tan esclavas del hombre, de que se adaptan tanto a sus gustos y caprichos! Mientras cada una separadamente no es más que "flor", "niña", todas ellas en conjunto, a pesar de su aparente debilidad y timidez lograron la conquista del continente!

Cuando quiere conquistar a una mujer...

Esto se ve justamente en el modo en que el hombre de aquí encara su propio ideal de belleza. El hombre no necesita mirarse en los ojos femeninos para comprobar su hermosura y tampoco ésta es únicamente sexual... Cuando un hombre quiere conquistar a una mujer tiene dos caminos a elegir: puede tratar de conseguir sus favores haciéndose agradable, adaptándose a sus exigencias o, por el contrario, puede imponer la ley de su propia naturaleza. Ahora, un hombre en verdad enamorado de su belleza masculina, más bien es capaz de sufrir una derrota antes que resignar sus ciertas dotes naturales: nunca, por ejemplo, un hombre así va a hacer concesiones a la mezquindad femenina, porque aunque de ese modo él logre a la mujer, pierde al mismo tiempo su propia belleza. Mas para muchos sudamericanos las mujeres parecen constituir un fin en sí; cuanto más gusta a las mujeres, tanto más hermoso es; cuantas más mujeres logró conseguir, tanto más gozó de la vida; y si de pronto las mujeres exigiesen que los hombres se pintasen la nariz de verde, ellos encantados se pintarían la nariz de verde... Aquí no solamente la mujer vive casi únicamente para el hombre, prescindiendo de su propia personalidad, también el hombre muy a menudo no vive para sí mismo, sino para la mujer.

De dónde proviene esa debilidad psíquica del hombre y por qué en Europa el sexo fuerte siente mejor su fuerza y se aprovecha más de ella?

La propia poesía masculina

En América del Sur el hombre y sobre todo el muchacho, se encuentra solo frente a las mujeres. La belleza masculina, el hábito masculino, los mitos y las formas de convivencia masculinos se forman entre los hombres. Son el compañerismo, la confianza de camaradas en los clubes, las asociaciones dentro de la clase de actuación y diversiones gremiales, los que crean aquella específica belleza del hombre. Los muchachos en el colegio se forman sus propios mitos, sus costumbres, hasta su propio lenguaje, y son tan fieles a ese estilo suyo que ninguno de ellos lo traicionaría ni por la más hermosa mujer. Del mismo modo, en el ejército los hombres se crean su propio mundo, del cual a veces se enamoran profundamente. Y, entonces, la mujer deja de ser para ellos la única fuente del amor y de la belleza: un marinero siente su propia belleza y su fuerza tanto a través de los labios femeninos como a través de su acorazado, de sus canciones y de su uniforme; a través de todo eso que se llama la "marina". Esta propia poesía masculina le ayuda mucho a resistir al encanto erótico de las hijas de Eva, a dominarlo y a oponer a él su propio encanto.

Cuando un joven sudamericano entra en estas grandes instituciones gremiales, como el ejército o la armada, dotados de tradición y estilo, se presta muy bien a sus exigencias espirituales. Pero en la vida civil la convivencia de los hombres entre sí resulta algo pobre e ineficaz. Es curioso comparar, por ejemplo, el ambiente de la joven literatura aquí y en Europa. Los jóvenes artistas sudamericanos andan con preferencia solos, se juntan poco y en general poca inclinación a "excitarse por sí mismos". En las capitales europeas los jóvenes tienen su café, "bar" o restaurante, donde se embriagan tanto con las bebidas, como con chistes, extravagancias verbales, combates ideológicos. Esos jóvenes tienen su propio estilo y lenguaje, igual que los colegiales, y ya antes de "formarse" como escritores, gozan mucho de esa belleza que se crearon

entre sí. Un hombre, formado en tal escuela, lleva para toda su vida un capital de santa locura que lo defiende contra la tristeza, el cinismo y el aburrimiento.

Por qué en América del Sur no ocurre lo mismo? Por qué aquí la mujer tapa al hombre todo, hasta tal punto que lo convirtió en su esclavo?

Falta "estilo masculino"

Es un "circulus viciosus". El joven sudamericano se junta poco con sus compañeros y lo hace de modo superficial, porque lo que necesita, antes que nada psíquica y físicamente, es la mujer. Preocupado por su capital problema no tiene ganas de entrar de lleno en otras realidades de la vida. Todo lo demás es secundario; él cree -y esto es muy natural a su edad- que pierde el tiempo cuando no está "afilando" a una "chica". Pero la convivencia gremial de los hombres, menos desarrollada que en Europa no se impone por sí misma. Así que, preocupado por la mujer, no se junta con los hombres; y justamente por eso, cuando tiene que afrontar a una mujer se encuentra en posición inferior, le falta ese "estilo masculino" que los hombres se forman entre sí. El no quiere tanto encantarla por su propia belleza como conseguir la belleza de ella. No la domina, sino que se deja dominar por ella. La necesita y por eso debe adaptarse: mientras el joven europeo va a decir a su compañera con autoridad y energía: "iremos al cine", el sudamericano dirá: "qué te parece, querida, si vamos al cine". El europeo tratará de conseguir a la chica luciendo su belleza masculina, su voluntad, su energía, su fuerza. El criollo tratará más bien de satisfacer los deseos de ella, de serle agradable. El europeo no temerá tanto perder a la mujer porque toda la poesía de su vida no se reduce a ella; el criollo, cuando pierde a "su chica" está condenado a la soledad y no le queda otro remedio que sentarse en un café y cambiar chistes con amigos que no siempre son amigos de verdad.

Así sería... más o menos si nos obstinásemos en pintar a la América en negros colores, elogiando a la vieja, a la más madura Europa. No hay que olvidar ni por un momento que todo lo que decimos tiene que ser necesariamente un esquema, injusto y exagerado como todo esquema de esa

índole. Europa muy a menudo resulta tan bruta, tan chata, tan viciosa y execrable, que la joven y fresca América en realidad, no tiene mucho que envidiarle. En todo caso creemos que son justificadas las principales tesis de esta nota: que el criollo cuida su belleza casi tanto como las mujeres, es decir de modo algo afeminado; que por falta de convivencia con los hombres carece hasta cierto punto de lo que podríamos llamar el "estilo masculino", y no siempre sabe exteriorizar su natural virilidad en el trato con las mujeres; y que, aunque siente profundamente la belleza y el encanto de la mujer, todavía no llegó a sentir su propia belleza.

Este artículo fue publicado en la revista *Viva 100 años* (1945).
