

III

IRLEMAR CHIAMPI

BARROCO Y MODERNIDAD

SBD-FFLCH-USP



208414



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Edouard Glissant, entre otros, desde las fecundas lecciones de los maestros antecesores José Lezama Lima y Alejo Carpentier— el barroco se coloca en el debate intelectual de los años setenta y ochenta sobre la modernidad/posmodernidad como una arqueología de lo moderno, que permite reinterpretar la experiencia latinoamericana como una modernidad disonante.

Para verificar el significado cultural de la reapropiación más reciente se hace necesario esbozar la historia de los ciclos y reciclajes que insertaron el barroco en la modernidad latinoamericana. Dos vertientes pueden compendiar ese proceso; por un lado la legibilidad estética, que corresponde a los dos primeros momentos de inserción del barroco en nuestra historia literaria, el modernismo y la vanguardia; y por otro la vertiente de la legitimación histórica, que se inicia con la “nueva novela” gestada en los años cincuenta y avanza en el periodo del *boom* de los años sesenta. Esta vertiente se completa precisamente en los decenios de 1970-1980 con el grupo mencionado de novelistas, poetas y ensayistas, ya en la etapa que por convención se designa como el *posboom*. Las inserciones del barroco en el arco histórico de la modernidad literaria de América Latina describen ya una larga trayectoria de cien años y coinciden, *grosso modo*, con los ciclos de ruptura y renovación poética que compendian su proceso: 1890, 1920, 1950, 1970.¹ En ellos la continuidad del barroco revela el carácter contradictorio de esa experiencia moderna, que canibaliza la estética de la ruptura producida en los centros hegemónicos, al tiempo que restituye lo incompleto e inacabado de su propia tradición para nutrir su búsqueda de lo nuevo.

¹ Retomo, con las inclusiones y alteraciones pertinentes para mi argumento, los “tres instantes de ruptura” (1920, 1940, 1960) que Emir Rodríguez Monegal detectó en las literaturas latinoamericanas (incluso las brasileñas, como solía hacer el crítico uruguayo), para caracterizar las crisis de doble movimiento —hacia el futuro, con las innovaciones del lenguaje y hacia la (una) tradición, con el rescate de una genealogía, para justificar lo nuevo—. Cf. “Tradición y renovación”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI/UNESCO, México, 1972, pp. 139-166.

CICLOS Y RECICLAJES DEL BARROCO

“Como la Galatea gongorina / me encantó la marquesa verleaniana”; estos versos de Rubén Darío registran la primera reapropiación, incipiente aún, del barroco. Cierta preciosismo verbal y cierta verificación excesiva del mundo externo (al gongorino modo) podrían constituir, en la poesía de Darío, el primer avatar de la legibilidad estética del barroco, pero la mezcla (y pugna) de americanismo, galofilia e hispanismo en el poeta nicaragüense resultó en una versión del barroco coherente con el proyecto modernista de alinear nuestra literatura con el parnasismo y el simbolismo. El barroco evocado por Darío se traduce en una recreación temática, que se identifica más con “lo español” que con la práctica estética de rescate de una tradición marginada de los ochocientos. Como lo refiere el propio Darío en el “Prólogo” a *Prosas profanas* (1896), el “abuelo español” figura en una galería de retratos (Cervantes, Góngora, Quevedo, amén de Garcilaso), que el poeta encarece, para declarar luego que en su interior quien pulsa es Verlaine.

La segunda inserción del barroco en la modernidad literaria de América Latina la realizan los poetas de la vanguardia, mediante una apropiación tópica de esa estética “premoderna”. Jorge Luis Borges, por ejemplo, en los manifiestos ultraístas de 1921 —escritos después de su contacto con el expresionismo alemán en Suiza—, no sólo celebra la tendencia “jubilosamente barroca” de un Ramón Gómez de la Serna, a la par del creacionismo de Huidobro, sino que invoca constantemente a Quevedo, Gracián y sobre todo a Góngora, como precursores del transformismo prismático de las percepciones en la metáfora ultra.² Para los practicantes de la “estética activa de los pris-

² Consulté los manifiestos ultraístas en el volumen organizado por Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Bulzoni, Roma, 1986, pp. 269-293. En sus “Apuntaciones críticas sobre la metáfora” Borges cita lo que él llama “verso crisográfico” de las *Soledades*; curiosamente, en vez del correcto “en campos de zafiro pace estrellas”, consta “En campos de zafir pacen estrellas” (cf. *ibidem*, p. 277).

mas", la metáfora barroca es un modelo poético y una referencia crítica en sus búsquedas de innovación, contra el sencillismo de cierta poesía acomodada en la expresión directa y banal o los socorridos *topoi* del modernismo.

En la dimensión experimental y técnica en que los vanguardistas latinoamericanos insertan lo barroco falta una preocupación más dilatada, del orden culturalista, digamos, para interpretarlo por su contenido hispánico o americano. Al contrario, se trataba entonces de apreciar el barroco como estética universal. Es necesario recordar, por cierto, que el "descubrimiento" de la metáfora gongorina se vincula al contexto crítico europeo postsimbolista, que inicia la recuperación estética de Góngora, mediante el paralelo con Mallarmé, tras el purgatorio de tres siglos. Sólo después de ocurrida la revolución del lenguaje poético finisecular Góngora se vuelve legible en la modernidad y puede, luego, ser rescatado definitivamente por la generación creadora de la poesía contemporánea, mediante una lectura sincrónica.

José Lezama Lima es, sin duda, el poeta que más se benefició con esta lectura, pero es visible también que su aprovechamiento de los hallazgos de la vanguardia sobrepasan en mucho la retórica de la metáfora. Su poesía, desde *Muerte de Narciso* (1937), seguida de *Enemigo rumor* (1941) y *La fijeza* (1949), ilustra la recuperación de la "patente" del barroco poético, la oscuridad, que él inscribe ahora en la versión moderna de la dificultad del sentido; en ésta preside lo que Lezama designó como el "incondicionado poético", o descondicionamiento de los nexos (lógicos, reconocibles) causales entre el significante y sus referencias ya culturalizadas. La metáfora barroca en la poética lezamiana se trasmuta en una operación de analogías imprevisibles, que crean una duración imaginaria absoluta en la materia verbal, en busca del humor misterioso del mundo invisible.

La plena modernización del barroco no se cumple, a mi modo de ver, sino hasta el momento en que se realiza la revisión crítica del significado cultural de esa estética. El tercer ci-

clo de inserción de lo barroco en la modernidad literaria de América Latina sólo se inaugura cuando, a la experimentación (y recreación) con las formas barrocas se conjuga la atribución de un "contenido" americano. Me refiero, por supuesto, a una conciencia americanista, reivindicatoria de la identidad cultural, que explicita ideológicamente lo que en las formas poéticas sólo se consigna *sub specie metaforica*. La legitimación histórica de lo barroco es un giro sustantivo de la reapropiación que requiere una dialéctica: la de convertir lo universal en particular y, al revés, lo particular en universal. Estos pasos decisivos son tomados por el propio Lezama Lima, en los años cincuenta, y por Alejo Carpentier, en los sesenta.³

LA AMERICANIZACIÓN DEL BARROCO

Lezama da el tono de la especificidad del barroco en la presentación de la exposición del pintor Roberto Diago (La Habana, 1948):

Porque cuando decimos barroco español o colonial, caemos en el error de utilizar palabras de la historiografía artística del resto de Europa para valorar esos hechos nuestros, de nuestra cultura, totalmente diversos [. . .] Porque el barroco de verdad, el verdadero y no el escoliasta [se refiere al barroco jesuita, severo y dogmático], es el español y el nuestro, el que tiene como padre el gótico flamígero, tardío o cansado, y como hijo al churriguera de proliferación incesante [. . .] Porque ese barroco que nos seguirá interesando, no el vuestro, el de la cita de Woelflin [sic] y Worringer, doctísimas antiparras de Basilea o de Heidelberg, se formó con una materia, plata o sueño que dio América, y con la forma deformada, entraña y forma de las entrañas, y aliento sobre la forma y rotas o diseñada.

³ Mucho ha contribuido para ese giro la revalorización del pasado barroco de los años cuarenta en los estudios eruditos sobre el arte y la literatura de la Colonia (Irving Leonard, José Moreno Villa, Alfonso Méndez Plancarte, Pál Kelemen, Marino Picón Salas, etc.), pero hasta donde sé ninguno de ellos anotó, para entonces, su actualidad estética.

[Chispi]

das tripas taurinas, destripaterrones, cejijunteces, sangrientas guardarpías, enanos pornográficos, lagrimones de perlas portuguesas y descarados silogismos.⁴

La reivindicación de Lezama es clara: lo barroco es "cosa nuestra", es ibérico y americano (e ibérico por los efectos del descubrimiento y la colonización, portuguesa o española) y no cabe ampliar su concepto como "constante artística" o "voluntad de forma", como pretendieron Eugenio D'Ors, Wölfflin o Worringer; no es, por lo tanto, un fenómeno transhistórico o una etapa a la que las culturas arriban por la fatalidad histórica o el cansancio del clasicismo; es el hecho americano que supone "el humus fecundante que evaporaba cinco civilizaciones", o sea el mundo ibérico, y "la arribada a una confluencia", o sea el descubrimiento. En un ensayo anterior Lezama anota el sentido de las formas distorsionadas del barroco en esta confluencia: es "creación, dolor": "una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad [...] sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado".⁵

La expresión americana (1957) es el ensayo que retoma esas hipótesis, para desarrollar el concepto del devenir americano como una era imaginaria, en la cual lo barroco figura como paradigma modelador y auténtico comienzo del hecho americano. Es la estética de la "curiosidad", del conocimiento ígneo, luciferino o fáustico —una poiesis demoniaca, diríamos—, que se manifiesta tanto entre los literatos de la docta elite virreinal como entre los artistas populares, indios o mestizos.

La novedad de esa formulación no está en identificar la estética barroca con la "sensibilidad criolla" naciente o con los pro-

⁴ Lezama Lima, "En una exposición de Roberto Diago", 1948, en *Tratados en La Habana*, Orbe, Santiago de Chile, 1970, pp. 291-292.

⁵ Lezama Lima, "Julián del Casal", 1941, en *Analecta del reloj*, Orígenes, La Habana, 1953, p. 63. La estética del dolor tiene aquí una connotación religiosa que Lezama asocia con la doctrina católica de la participación. En la parte final de este trabajo indicaremos algunas proyecciones de la misma en el neobarroco.

cesos de transculturación. La estrategia de Lezama consiste en detectar, en el *carrefour* de la colonización, dos categorías estéticas diferenciales (frente al barroco europeo): una es la "tensión", suerte de marca formal que en vez de acumular, como el barroco europeo, combina los motivos para alcanzar la "forma unitiva". Así, la combinatoria tensa de los motivos de la teocracia con los emblemas incaicos no sería simplemente una yuxtaposición de elementos religiosos de culturas opuestas, sino "el impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo".⁶ Aquí la palabra símbolo está tomada en su acepción etimológica (*sum-ballein*: "poner junto", "reunir", "armonizar"); luego el colonizado expresa su dilema cultural (religioso, político) a través del impulso hacia la unificación de lo teológico autóctono con lo hispano.

La segunda categoría, el "plutonismo", corresponde al contenido crítico del barroco americano, correlato a la tensión formal. Si tenemos en cuenta que lo plutónico es el magma ígneo, formador de la corteza terrestre, y que Plutón es el señor de los infiernos, se entiende que el plutonismo es "el fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica" (p. 80), porque contiene la ruptura y la unificación de los fragmentos para formar un nuevo orden cultural. Es evidente que la metáfora conceptual de Lezama se presta a sugerir que esa ruptura procede de la *poiesis* demoniaca, ya referida, si verificamos que en la etimología de "diablo" está el verbo *dia-ballein* ("separar", "romper").

La tensión y el plutonismo se compenetran así para justificar la definición lezamiana del signo barroco americano como "un arte de la contraconquista" (p. 80). Es clara aquí la intención de atribuir un sentido político, de rebelión implícita, tanto a las combinatorias tensas de motivos religiosos, de artistas populares, como el indio Kondori o el mulato Aleijadinho, como al afán de conocimiento universal de sor Juana Inés de la Cruz o Carlos de Sigüenza y Góngora.

⁶ Cito de la edición mexicana: *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, con el texto establecido por I. Chiampi, p. 83.

VI

La nota p. 82 de la edición mexicana

179
de la edición mexicana

174

[Chizpi]

Lo decisivo en esta americanización del barroco es la orientación para modernizarlo con ese concepto de un arte revolucionario, en plena premodernidad. Al diferenciar nuestro barroco del europeo, invirtiendo los términos de Weisbach ("barroco, arte de la Contrarreforma"), Lezama quiere revelar un contenido opuesto al barroco escoliasta, instrumentalizado para fines de propaganda y persuasión de la dogmática católica, de acuerdo con el estatuto de la *ecclesia militans* de los jesuitas.⁷ Visto al revés, por su apetencia diabólico/simbólica, lo barroco opera como una contracatequesis que perfila la política subterránea y la experiencia conflictiva y dolorosa de los mestizos transculturadores del coloniato. Por otro lado, al mostrar en su diseño de nuestro devenir la continuidad de la *poiesis* demoníaca —desde el siglo XVII hasta el XX— el barroco deja de ser "histórico", un pretérito perfecto, condenado por reaccionario y conservador, y se vuelve nuestra modernidad permanente, la modernidad otra, fuera de los esquemas progresistas de la historia lineal, del desenvolvimiento del *logos* hegeliano.⁸ El barroco es, para Lezama, nuestra metahistoria.⁹

⁷ Las reducciones del barroco a los procesos de autoritarismo, conservadurismo y represión —tanto de la Iglesia postridentina como del Estado absolutista y la sociedad monárquico-señorial— son numerosísimas. Buena parte de ellas se derivan de una lectura muy parcial de Weisbach (*Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, 1921, traducido al español en 1924), como es el caso reciente del libro de José Antonio Maravall (*La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1975), donde todas y cada una de las manifestaciones culturales, hasta la literatura de invención, artificio y novedad, son tratadas como formas de fortalecimiento del orden autoritario vigente. Weisbach, por lo menos, admitió que no todo el arte barroco tenía función pedagógica, reconociendo el "impulso estético inmanente", dictado por la subjetividad del artista. (*El barroco: Arte de la contrarreforma*, 2a. ed., trad. E. Lafuente Ferrari, Espasa-Calpe, Madrid, 1948, pp. 57-59.)

⁸ Sobre la crítica de Lezama a Hegel, véase mi estudio "La historia tejida por la imagen", que aparece como Introducción al texto traducido y comentado de *La expresión americana*, op. cit., pp. 9-33.

⁹ "O barroco é o estilo utópico", afirmaba Oswald de Andrade, en la misma época, con una argumentación que guarda afinidades con Lezama en muchos puntos (cf. "A marcha das utopias" [1953], *Obras completas*, tomo 6, *Civilização Brasileira*, Río de Janeiro, 1970, pp. 147-228).

pelz 4022
toho
nto
ca
karyulh 22015
barroco
waw
modernista

16

16

Carpentier
26/64

La revisión crítica del barroco, más influyente dentro de América Latina y más divulgada fuera de ella (la de Lezama permaneció confinada en su ínsula hasta los años setenta), es la de Alejo Carpentier. En pleno furor del *boom*, con un ensayo de *Tientos y diferencias* (1964), el novelista cubano reivindica lo que él designa como "estilo" en su prosa para justificar el barroquismo descriptivo de sus novelas. La estrategia principal de Carpentier consiste en acoplar su concepto de "lo real maravilloso americano" con una reflexión lingüística sobre el estilo barroco, para promover una razón estética de esa opción retórica en la prosa narrativa. Así, la proliferación de significantes para nombrar un objeto de la realidad (natural o histórica) se justifica como medida (o-desmedida) para inscribir los "contextos americanos" en la cultura universal, o sea para que puedan ser leídos.¹⁰ Esa propuesta, en los años experimentales de la "nueva novela", implicaba, comprensiblemente, una negación y un replanteamiento de la *mimesis* realista de la novela regionalista precedente: proliferar (nombrar, describir) no es ya decir la realidad a secas o documentarla, sino homologarla en la forma del contenido (lo real maravilloso). Lo barroco en Carpentier pasa por lo tanto de una legibilidad estética a una legitimación en la naturaleza y la historia, que él sintetiza así: "Nuestro arte siempre fue barroco [...] arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de talles decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos" (*ibidem*, pp. 37-38).

Las simetrías entre Carpentier y Lezama, que traté de inducir con una explicación semiológica, son meramente externas. La *mimesis* posrealista de Carpentier no equivale a la tensión formal en Lezama y menos aún se corresponden el plutonismo con lo real maravilloso. La diferencia esencial se revela en sus prácticas discursivas: la retórica de la proliferación (el horror

¹⁰ Cf. "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *Tientos y diferencias*, Arca, Montevideo, 1967, pp. 34-38. La "teoría de los contextos", incluida en este ensayo, no es otra cosa que un desdoblamiento, de corte sociológico y sartreano, de la "teoría de lo real maravilloso" que Carpentier formulara en el Prólogo a *El reino de este mundo* (1949), a partir de los postulados surrealistas.

vacui) preserva en Carpentier el sesgo "racional" de la utopía de la transparencia; se trata de comunicar, hacer legible una imagen (lo prodigioso) de las cosas americanas, mediante el barroquismo, aun cuando en sus relatos ciertas enredaderas del verbo desemboquen en una irrisión de la mimesis.¹¹ En cambio, la poiesis simbólica/diabólica en Lezama no comunica un sentido que no esté cifrado en el mismo dispositivo del "incondicionado poético" ya referido aquí. La relativa claridad de uno contrasta, pues, con la absoluta dificultad del otro.

Por otro lado, si es admisible que tanto el devenir "plutónico" como lo real maravilloso son versiones metahistóricas de América Latina, éste se fundamenta en hechos sociohistóricos como el mestizaje cultural o la heterogeneidad multitemporal del continente (a lo que apunta, al cabo, la "teoría de los contextos"); aquél radica en un tipo de imaginación que Lezama entiende como específicamente americana, es decir, generada en la colonización, por el "espacio gnóstico" americano: locus de confluencia de lo diverso, que abre el diálogo del hombre y la naturaleza y es inaugurado en nuestra historia por la figura emblemática del Señor Barroco (cf. *La expresión americana*, pp. 81 y 169). Carpentier, en suma, eleva lo real maravilloso a la categoría del "ser", mientras que Lezama insiste en la idea de lo americano como un devenir (un ser y uno no ser), en permanente mutación. Ello ayuda a explicar, acaso, por qué Carpentier habla de retomar el barroco como "estilo" por parte del escritor latinoamericano, como tarea consciente para representar "nuestras esencias", en tanto Lezama convierte lo barroco en una "forma en devenir", un paradigma continuo, desde "los orígenes" en el siglo XVII hasta la actualidad.

En una conferencia de 1975 Carpentier anotó enfáticamente que es "un error fundamental" considerar el barroco como "una

¹¹ Examiné esa cuestión en "Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier", que consta en este volumen. Consúltese además el estudio de Rubén Ríos, donde aborda el tratamiento del barroco en ambos autores ("Lezama, Carpentier y el tercer estilo", *Revista de Estudios Hispánicos*, Puerto Rico, año X, 1983, pp. 43-59).

creación del siglo XVII", o un "estilo histórico"; su propósito era definir esa estética como una "constante humana" o "una suerte de pulsión creadora", que vuelve cíclicamente a lo largo de toda la historia de la humanidad.¹² Con este concepto —que retoma el eón atemporal de Eugenio D'Ors y que Lezama rechazaba, como vimos— Carpentier invoca una multitud de momentos de "transformación, mutación, innovación" (*ibidem*, p. 61), identificándolos tanto en la cultura indostánica como en la arquitectura rusa, vienesa o checa, en la literatura hindú, italiana, inglesa o francesa, etc. América Latina ingresa en esta serie, como "tierra de elección del barroco", porque "toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo" (*ibidem*, p. 64). Más interesante que discutir la verdad antropológica de estas ideas o insistir en sus discrepancias con Lezama es anotar que, al disolver la especificidad americana de lo barroco, Carpentier trata de universalizarlo, dentro de una suerte de modernidad transhistórica y transgeográfica, al tiempo que sustrae la negatividad que todavía persistía, en los años sesenta y setenta, en la evaluación de esa estética. Asociándola con los momentos de innovación estética y cambio social —que Carpentier reconoce principalmente en mundos periféricos, uno de los cuales, sobra decirlo, es la Cuba revolucionaria (cf. p. 72)— el barroco es dissociado de aquellas interpretaciones negativas que aún prevalecían en los circuitos intelectuales contemporáneos y, claro, en sectores ortodoxos de la Cuba socialista: estética del exceso, del mal gusto, del artificio y la complicación verbal inútil; y en el plano ideológico, visto como un legado preiluminista e iberocatólico, o un instrumento de la ideología colonialista.¹³

¹² Carpentier, "El barroco y lo real maravilloso", en *Razón de ser*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1976, p. 53 (las cursivas son mías).

¹³ En esta línea de interpretación ideológica se inscribe el estudio de Leonardo Acosta, "El 'barroco americano' y la ideología colonialista", *Unión*, La Habana, año XI, núm. 2-3, septiembre de 1972, pp. 30-63, estudio recogido en *El barroco de Indias y otros ensayos*, Casa de las Américas, La Habana, 1984, pp. 11-52.

EL (NEO)BARROCO Y LA POSMODERNIDAD

La lectura de buena parte de los textos latinoamericanos producidos en los últimos 20 años nos coloca en la plenitud de una fiesta barroca. En *Cobra* (1972), de Severo Sarduy, las metamorfosis del verbo y del relato sostenidas por la sobrecodificación lingüística y pictórica recobran la concepción barroca del texto como escenario de un desorden compuesto y artificioso; una suerte de arquitectura en que el ornamento (elíptico) devora el sentido (como en la iglesia barroca el ornamento borra a Dios). Ya en *Maitreya* (1978) Sarduy abunda de tal modo en la proliferación de detalles y el lujo de las figuraciones en la construcción de su fábula circular que la forma acaba por convertirse en el vacío, un nirvana textual, no sin recuperar, jubilosamente, los esmeros conceptistas del retruécano barroco.¹⁴ En *Colibrí* (1988) la trilogía sarduyana se completa, mediante la percepción superlativa del efecto barroco:¹⁵ el paradigma es sometido a la recreación perversamente lúdica, donde el preciosismo y rebuscamiento verbal colocan el barroco y el modernismo-decadentista en una magistral "guerra de escrituras". Con Luis Rafael Sánchez el divertimento barroco se transfiere a la prosa bailable, plurivocal y plurilingüe, que utiliza estructuras paronomásticas graciosas para calcar los sonos antillanos, como en *La guaracha del Macho Camacho* (1976); las cadencias más morosas del bolero mueven y conmueven luego en *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989), novela que capta el sesgo popular y kitsch del barroco nuestro, liberándose del intelectualismo de las citas eruditas para deleitarnos con las letras catárticas de las canciones que sobreviven en la memoria

¹⁴ Roberto González Echevarría reconstruye el periplo de los personajes de *Maitreya* y explica la forma del retruécano en él: simetrías inversas de geografías simbólicas de Oriente y Occidente. Cf. *La ruta de Severo Sarduy*, Ediciones del Norte, Hanover, 1987, p. 189.

¹⁵ Enrico Mario Santí anotó las disponibilidades retóricas del efecto barroco en "Sobre Severo Sarduy: El efecto barroco", en *Escritura y tradición*, Laia, Barcelona, 1987, pp. 153-157.

de todo latinoamericano. La orgía verbal del barroco es, igualmente, la tentación a que cede deleitosamente el vértigo narrativo de *Yo El Supremo* (1974), novela que archiva citas de 20 mil legajos dispuestas en múltiples juegos de palabras que diseñan las quimeras de la similitud entre las palabras y las cosas.

En la estación imaginativa de la poesía, la cornucopia barroca vierte sus dones en las *Galáxias* (1964-1976) de Haroldo de Campos. Aquí el poeta brasileño estima una "pulsão escritural em expansão galáctica" para concebir el libro como viaje (geográfico) en un *continuum* narrativo que funde prosa y poesía al tiempo que pone en escena, en la materialidad fónica y semántica de cada palabra, las múltiples potencialidades de la agudeza graciosas combinada con la joyceana. El peruano Carlos Germán Belli, a su vez, festeja la modernización del barroco "clásico" con humor e ironía en sus libros *¡Oh Hada Cibernetica!* (1962) y *Canciones y otros poemas* (1982), rescatando formas poéticas (la silva, la sextina), estructuras métricas (el endecasílabo, el verso bímembre), amén de un léxico plagado de injertos lingüísticos (cultismos, arcaísmos, coloquialismos, peruanismos, tecnicismos).

Sería incongruente afirmar que la literatura neobarroca implica un corte radical con la misma tradición estética y reflexiva de que deriva. En su cuarto ciclo de inserción en nuestra modernidad literaria, el neobarroco es continuidad de esa tradición; sin ruptura, pero con la renovación de las experiencias anteriores (de ahí el neo), sin cortes, pero con la intensificación y expansión de las potencialidades experimentales del barroco "clásico" reciclado por Lezama y Carpentier, mas ahora con una inflexión fuertemente revisionista de los valores ideológicos de la modernidad. Moderno y contramoderno a la vez, el neobarroco informa su estética posmodernista, como trataré de indicar, como un trabajo arqueológico que no inscribe lo arcaico del barroco sino para alegorizar la disonancia de la modernidad y la cultura de América Latina.

Hay dos categorías fundamentales, e interdependientes, del texto moderno que aparecen desplazadas o amenazadas en los

textos neobarrocos: la temporalidad y el sujeto. En los relatos es evidente que una cierta ordenación —y, por lo tanto, orientación temporal de la historia— entra en crisis en las obras (este concepto ni siquiera se les aplica ya) neobarrocas, que se ofrecen a la lectura como agrupaciones de fragmentos, si no inco nexos, sí fuertemente destituidos de desarrollo. En *Cobra* no hay cronología verificable o sucesión lineal de episodios; el relato se presenta como una serie de metamorfosis que padece un travesti del Teatro Lírico de Muñecas, en el París de los años sesenta. Hay una ilusión de movimiento, no temporalidad, en esa estructura circular, en que el protagonista conduce su agonía, trocándose ora en la enana Pup, ora en un *blouson noire* de Saint Germain des Près, ora en miembro de una banda de lamas tibetanos, ora en turista en la India, ora. . . Reiterativo, el cambio es un disfraz y el disfraz un (pseudo) cambio en la acción novelesca. “Arte de descomponer un orden y componer un desorden”, según refiere el narrador,¹⁶ esa novela destruye la noción de acontecimiento fabular y desordena, así, los dos soportes de la temporalidad narrativa, la consecución (el antes que, el durante, el después de) y la consecuencia (lo causado por).¹⁷ En *Maitreya* la “acción” se imprime en la ronda peripatética de los personajes, ordenada en los reflejos especulares, mediante un hábil juego de alternancias espaciales que resulta en un viaje que regresa al punto de partida, pero su vuelo fugitivo es fijo, puesto que rencuentra reiteradamente a los mismos perseguidores enviados por la Regenta. El efecto de la inmovilidad en *La guaracha del Macho Camacho* se logra mediante la focalización de cuatro personajes, cuyas vidas son entrelazadas en un presente eterno (un miércoles a las 5 de la tarde, durante un embotellamiento de tráfico en San Juan de Puerto Rico); en rigor, nada sucede en las 21 secciones del relato, que son entrecortadas por 19 fragmentos de una emisión radiofónica que reitera el

¹⁶ Severo Sarduy, *Cobra*, 2a. ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1973, p. 20.

¹⁷ Como estudio detallado de la desconstrucción de la representación realista en la escritura sarduyana, véase Adriana Méndez Rodenas, *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*, UNAM, México, 1983.

vaivén no cronológico, recordándose, con la insistencia de la letra misma de la guaracha, que “la vida es una cosa fenomenal / lo mismo pal de alante que pal de atrás”. ¿Y qué narra la prosa bolerizada de *La importancia de llamarse Daniel Santos* sino los vaivenes de la fábula del Don Juan caribeño inmovilizada en la memoria popular? No menos extático es el cuento circular de *Yo El Supremo*, que comienza y termina refiriendo el destino incierto de los restos del doctor Francia, para entretenernos, en el medio, no con la epopeya guaraní de sus 26 años en el poder, sino con un *collage* abrumador de textos (otros restos) del mítico Karaí Guasú. El *concerto grosso* inventado por Carpentier en su novela *Concierto barroco* (1974), donde confluyen las temporalidades heteróclitas de los clavicémbalos, órganos y violines (o de Vivaldi, Haendel y Scarlatti), con la batería de calderos de cobre que el esclavo Filomeno golpea con cucharas, espumaderas, batidoras, etc., ¿no es acaso la mejor figuración de la entropía de la historia?

En esos textos (difíciles de resumir) no se perciben avances o retrocesos; de ahí la impresión de confusión, de caos, de desorientación y aun de indecisión. Correlato de esa quiebra del “buen” sentido del movimiento histórico —orientado hacia adelante y cuyos retornos son en principio anomalías que deben ser reinsertadas en el curso de la historia— es la quiebra de la categoría del sujeto. El foco productor de sentido entra igualmente en crisis en esos textos que se presentan como compilaciones (*Yo El Supremo*), o reportajes (*La importancia de llamarse Daniel Santos*), o como superficies de expansiones y transformaciones carentes de un centro generador (*Cobra*, *Maitreya*). En el viaje circular de *Galaxias* (el libro es el propio viaje: sin páginas numeradas, la de apertura se reproduce invertida semánticamente en la última), el *Deus conditus* de la enunciación aparece arruinado en su deseo de demiurgia,¹⁸ al abrir/

¹⁸ El término es de Roland Barthes: “La maîtrise du sens, véritable sémiurgie, est un attribut divin, dès lors que ce sens est défini comme l’écoulement, l’émanation, l’effluve spirituel qui déborde du signifié vers le signifiant: l’auteur est un dieu (son lieu d’origine est le signifié)”, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976, p. 180.

cerrar el espacio alegórico de la página, tematizando la imposibilidad de conducir la generación y el cumplimiento del sentido en el acto escritural:

E começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso / [. . .] recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é / [. . .] § Fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto / me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o / fundo [. . .]¹⁹

La muerte o desaparición del sujeto y la crisis de la historicidad han sido frecuentemente asociadas con los textos posmodernistas, así como los “descentramientos” y la “poshistoria” con la cultura posmoderna.²⁰ La interdependencia de las categorías del sujeto y la temporalidad han sido explicadas por Jameson:

Si en realidad el sujeto ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro-tensiones y sus re-tensiones en las diversas dimensiones temporales, y de organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente, se hace muy difícil pensar que las producciones de ese sujeto puedan ser otra cosa que “montones de fragmentos” y una práctica de lo heterogéneo y lo fragmentario al azar, así como de lo aleatorio.²¹

Lo que me interesa en ese argumento no es la nostalgia que lleva implícita de una “genuina historicidad” con la cual Jameson evalúa negativamente (aunque con cierta fascinación) el posmodernismo, sino su vinculación a otro rasgo peculiar de

¹⁹ Haroldo de Campos, *Galaxias*, Ex Libris, São Paulo, 1984. Siete fragmentos de ese poema largo han sido traducidos al español por Héctor Olea, para la revista *Espiral*, núm. 4, Fundamentos, Madrid, 1978.

²⁰ El estudio más completo hasta la fecha es el de Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, Londres.

²¹ Frederic Jameson, “Postmodernism, or the cultural logic of the late capitalism”, *New Left Review*, núm. 146, Londres, julio-agosto de 1984. Cito de la traducción publicada en *Casa de las Américas*, núm. 155-156, marzo-junio de 1986, año xxvi, p. 156.

los textos que debilitan la historicidad (la visión moderna de la historia) y el centro productor de sentido (la visión moderna del sujeto), y que se convierte en la categoría posmoderna por excelencia: la espacialidad. De hecho, Jameson habla de una “cultura dominada por el espacio y la lógica espacial”,²² en términos que pretendo asociar aquí con el lenguaje formal detectado por Walter Benjamin en el drama barroco, donde “el movimiento temporal es captado y analizado en una imagen espacial”.²³

Es poco probable que los textos neobarrocos latinoamericanos compongan una lógica espacial homóloga a la dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío. Es cierto que son volúmenes abigarrados y atestados de toda suerte de citas y memoraciones; si son espacios eufóricos de intensidades, son conjunciones de heterogeneidades, son superficies brillosas donde los estilemas barrocos resplandecen en un revoltijo inflacionario de estratos y camadas, de simultaneidades y sincronías que no alcanzan la unificación. Difícilmente podríamos admitir que la exaltación de artificios y superficies en Sarduy busque aquel “apoderamiento del mundo invisible”, o la *imagen* como totalidad o unidad que la *poiesis* diabólico/simbólica de Lezama perseguía. Pero se puede comprobar que la manipulación lúdica y euforizante de texturas, de restos y residuos localizables del barroco histórico, no ha perdido su potencial de significaciones y de *pathos*, y no se convocan en ella como “mercancías”, sino como figuras para desencadenar una nueva forma de tensión, dentro del mismo allanamiento deshistorizante y del descentramiento autoral.

²² Jameson sugiere que el pastiche (la “parodia vacía”), la “canibalización de todos los estilos del pasado” (los “neo”), la moda de la nostalgia y la intertextualidad pueden recaer en los manierismos de la especialización estética, puesto que son igualmente incompatibles con una “genuina historicidad”. Cf. *ibidem*, pp. 150-152.

²³ Walter Benjamin, *A origem do drama barroco alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1916-1928)*, traducción, presentación y notas de Sergio Paulo Rouanet, 1984, p. 115 y también pp. 104, 116-120.

La razón estética del neobarroco se despliega en la exaltación de los espacios, las figuras y los cuerpos. El palco barroco del doctor Francia es su despacho, *locus* desde donde se tersan las simetrías y disimetrías entre los pronombres Yo y Él. La misma página/palco que visualiza el doble y se lo inmoviliza fuera de la historia, el "Supremo Pelicano del Paraguay" ofrece su cuerpo ascético y reprimido en sacrificio por la causa del pueblo. Príncipe melancólico,²⁴ mientras dicta sus circulares perpetuas sueña con un lenguaje que sea idéntico al objeto y juega con las posibilidades anagramáticas de las palabras. Episteme barroca:

la similitud ya no es la forma del saber, es la ocasión del error [. . .] en todas partes se dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras; es el tiempo privilegiado del *trompe-l'oeil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa en su interior otro teatro, de la farsa, de las fantasías y visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en el que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje.²⁵

El (nuevo) *Homo barocchus* de Sarduy se prodiga más en la visibilidad de ese duelo cultural, desde el exceso de las escenas (teatro, burdel, manicomio, gabinete quirúrgico, etc.) hasta las sinécdoques, diseminadas en la infinitud de ornatos, atuendos, pormenores y detalles (en *Colibrí* esa pulsión escópica,²⁶ mini-

²⁴ Benjamin examina la estructura alegórica del *Trauerspiel* (*Trauer*: duelo, melancolía; *Spiel*: espectáculo, juego), en la cual la melancolía es puesta en escena por el soberano (tirano y mártir) como visión pesimista de la historia. Mis referencias a este complejo tratado filosófico, verdadera síntesis (indirecta) del pensamiento benjaminiano sobre la modernidad, proceden de una lectura muy personal y una adaptación tópica de su concepto de "origen" (cf. pp. 67-68).

²⁵ Michel Foucault, *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*, trad. de A. Ramos Rosa, Portugal, Lisboa, 1967, p. 77. [*Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México.] En *Yo el Supremo* (4a. ed. Siglo XXI, México, 1976.), véanse pp. 9, 15-16, 66-67, 74-75, 91, 102-103, 122, 150, 219, 417-418, etcétera.

²⁶ Para Lacan el barroco es "la régulation de l'âme par la scopie corporelle", en "Du baroque", *Encore, Le séminaire*, libro XX, 1972-1973, Seuil, París,

malista, culmina en la pintura de pulgas amaestradas). Los personajes sarduyanos encarnan (literalmente) el dolor de la criatura sujeta al orden de la naturaleza y destituida del estado de gracia. Este exilio se escenifica en la visibilidad de seres deformados, enanos y engendros (Maitreya), o monstruos (el Japonesón, en *Colibrí*), y sobre todo en el furor transformista de los rituales de mortificación del cuerpo del travesti: maquillaje, tatuaje, injertos y trasplantes, castración, prótesis de partes del cuerpo, y mutilaciones diversas. En *Cobra* los martirios de la carne son los del cuerpo sacrificial-gozante del travesti, que padece no ya las tensiones entre el mundo y la trascendencia, como en el barroco, sino entre la copia y el original. En su precariedad como simulacro (copia de un original —una mujer— que jamás existió), el travesti es un Príncipe melancólico, el mártir (etimológicamente: el testigo) del exilio en un cuerpo simulante, que lamenta, desde la escena del Teatro Lírico de muñecas, no poder ser "absolutamente divina" por tener los pies enormes, sometiéndose a toda suerte de torturas físicas para reducirlos.²⁷

En la escritura alegórica del neobarroco se acumulan incesantemente fragmentos de palabras en explosión como en *Galaxias*, de metros en estado de dispersión como en los poemas de Germán Belli, de ruinas y desperdicios de la vida real, como en Luis Rafael Sánchez. En el inmenso palco barroco de *La importancia de llamarse Daniel Santos* —toda la geografía de "la América amarga, la América descalza, la América en español"—, fracturada en múltiples topologías de la vida popular: el cabaret, el boliche, el burdel, la cárcel, la taberna, deambula el novelista-*flâneur* para coleccionar retazos de la imagen del ídolo popular que unifica el imaginario del continente. Como el Supremo de Roa Bastos o el travesti de Sarduy, aquí (más explíci-

1975, p. 105. Sobre la "pulsión escópica" del barroco, véase también Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Galilée, París, 1986.

²⁷ El calvario de *Cobra* se parece a "la petite historiote du Christ", que se sensualiza en un realismo pasional de dolor y éxtasis. Cf. J. Lacan, *op. cit.*, pp. 97 y 102.

tamente) el Príncipe melancólico es el propio escritor, el alegorista que maneja fragmentos (la materia más noble de la creación barroca), para decir lo "otro" en el ágora del texto. En la visibilidad (de la página escrita) y en la audibilidad (del son de la prosa), el escritor inscribe el bolero como emblema del dolor y el duelo cultural de la América amarga. Cifra del sistema de la bohemia —de los "otros" que son los marginados sociales y las masas oprimidas—, el bolero se codifica en ritmo lento y la letra triste que habla de las eternas penas de amor. Por eso el alegorista lo convierte en refugio contra la furia destructiva del presente (político, económico y social de América Latina) y eje de su visión alegórica, que se nos ofrece como exposición —barroca, mundana— de la historia, como historia del sufrimiento. No se puede dejar de ver la encarnación de ese dolor en el relato reiterativo de los excesos fálicos de Daniel Santos, (el Don Juan, otro residuo del barroco), bajo la forma del cuerpo viril, exaltado y mortificado en interminables "anarquías genitales". En el erotismo libertino y la exacerbación de la obscenidad, "las pasiones se suceden en una ronda desenfadada" y muestran hasta qué punto "la representación de los afectos predomina sobre la acción" en esa novela neobarroca.²⁸

LA VISIÓN PESIMISTA DE LA HISTORIA

La escritura espacial, figural y corporal/pasional del neobarroco se ofrece como un ejercicio de máxima estetización para reconocer los contenidos de la época barroca dentro de la época actual. El reciclaje de temas y estilemas barrocos, mediante condensaciones, desplazamientos y conversiones, no es un juego evasivista destituido de significado cultural. Juego y reflexión, el neobarroco invierte, en su práctica discursiva del debilitamiento de la historicidad y el descentramiento del sujeto, el paradigma de la visión pesimista de la historia oficial que el barroco teatralizó en la tiranía y el martirio del soberano. Si el

²⁸ Cf. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 122.

barroco es la estética de los efectos de la Contrarreforma, el neobarroco lo es de la contramodernidad. En aquél, la visión pesimista se encarna en el Príncipe que pone en escena la melancolía para legitimarse en el poder,²⁹ en el neobarroco se desplaza esa puesta en escena hacia la figura del Autor, en cuyo acto de escribir la melancolía adquiere el valor crítico de su deslegitimación en el poder del texto. La crisis de la autoridad no es, sin embargo, toda la crisis de la modernidad que los textos neobarrocos no cesan de representar.

La historia oficial que hoy aparece como catástrofe es la que erigió el Progreso, el Humanismo, la Técnica, la Cultura, como categorías trascendentales para interpretar y normar la realidad. Estas categorías —que Lyotard denomina metarrelatos—³⁰ obedecen al proyecto iluminista que tiene por función integrar, bajo una dirección articulada, los procesos sociales, políticos, económicos y culturales de los diferentes pueblos y naciones. Los metarrelatos —que hoy son objeto de crítica y revisión en los círculos posmodernos de la intelectualidad euronorteamericana— fueron producidos allí mismo, en los centros hegemónicos (Alemania, Inglaterra, Francia, Estados Unidos), mediante la Reforma religiosa, la Revolución industrial, la revolución democrático-burguesa y la difusión de la ética individualista. Los desastres y la incompletez de este modelo modernizador, impuesto por la razón instrumental en América Latina, han sido ya objeto de análisis prolijos,³¹ y basta resaltar que se han revelado sobre todo en su incapacidad para integrar lo "no occidental" (indios, mestizos, negros, proletariado urbano, inmigrantes rurales, etc.) a un proyecto nacional de democracia consensual.

No es casual, pues, que sea justamente el barroco —preilu-

²⁹ Cf. *ibidem*, pp. 88-91 y 165.

³⁰ J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, París, 1979.

³¹ Véase el volumen colectivo *La modernidad en la encrucijada postmoderna* (CLACSO, Buenos Aires, 1988), sobre todo el ensayo de Aníbal Quijano en que discute el abandono del proyecto emancipador del siglo XIX —desde Europa— y sus reflejos en América Latina, que la convirtieron en "víctima de la modernización".

minista, premoderno, preburgués, prehegeliano— la estética reapropiada desde esta periferia, que sólo recogió las sobras de la modernización, para revertir el canon historicista de lo moderno. El rescate del barroco es una estética y una política literaria que, mostrándose como una auténtica mutación paradigmática en las formas poéticas, conlleva, entre otras consecuencias, el abandono de la presencia sorda del siglo XVIII en nuestra mentalidad. Este contenido ideológico —motivación cultural específica e insoslayable— torna precario todo intento de reducir el neobarroco a un manierismo *rétro* y reaccionario —un reflejo de la lógica del capitalismo tardío, conforme sugiere Jameson al mencionar el modismo de los “neo” en el arte posmoderno—. Tampoco cabe diluirlo en la “atmósfera general”, en el “aire del tiempo”, como un “principio abstracto de los fenómenos”,³² y menos aún tomarlo como la salvación de una modernidad crepuscular, tras la “muerte de las vanguardias”, mediante la “impureza generalizada” con que las culturas que relegaron el barroco al ostracismo, con su buen gusto clasicista, desean renovar la experimentación y la invención.³³ Lo barroco no es un descubrimiento reciente en nuestra literatura, como ya esbozamos. Es, para decirlo como Lezama, una “forma de las entrañas” que la tradición moderna de América Latina recuperó estética e ideológicamente.

La función crítica del neobarroco no se agota, sin embargo, en la visión pesimista que registra la entropía de la modernidad historicista. La reapropiación estética del barroco ha sido también el resorte para recrear la historia a la luz de los nuevos desafíos del presente.

En el campo epistemológico Sarduy asume el desafío de explicar la relación entre la ciencia y el arte del siglo XVII y del XX, mediante el concepto de la recaída (*retombée*), o sea “una cau-

³² Cf. Omar Calabrese, en *A idade neobarroca (L'età neobarocca)*, Martins, São Paulo, 1987, pp. 9-12.

³³ El sugestivo libro de Guy Scarpetta (*L'impureté*, Grasset, Paris, 1985), no esconde ese sentimiento francés de culpabilidad hacia el barroco (cf. pp. 13-14 y 382-383), pero reconoce (en Lezama, en Sarduy, en el barroco mineiro) el papel de la periferia en el arte actual.

alidad acrónica” o “isomorfía no contigua”. Así, la oposición del círculo de Galileo y la elipse de Kepler —en la revolución cosmológica del siglo XVII— sería isomórfica a la oposición de las teorías cosmológicas recientes, el *steady state* (el estado continuo) y el *Big Bang* (la expansión); isomórficas serían también las figuras de la ciencia y el arte, en el interior de una misma episteme: en el siglo XVII lo son la elipse kepleriana y la elipsis en la retórica barroca; correlativamente, en el siglo XX, la expansión galáctica “recae” en obras no centradas (en expansión significativa), así como el estado continuo (del hidrógeno) “recae” en textos “con materia fonética sin sustentación semántica” (“pura entropía acrónica”).³⁴ Lo interesante de esta teoría (a la cual no hace justicia este resumen brutal), es que sugiere la causalidad acrónica entre la episteme barroca y la posmoderna, cuando Sarduy alude a cierta isomorfía entre la quiebra del logocentrismo (el efecto barroco) y la irrisión del capitalismo (el efecto neobarroco): “Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer [es hoy] un atentado al buen sentido [. . .] en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación” (*Barroco*, p. 99). La “recaída” barroca en Sarduy se reviste, en suma, de una visión doble, para reconocer en la episteme del siglo XVII una “reproductibilidad” en la actualidad artística y literaria que revela el carácter incompleto e inacabado de la energía histórica del barroco.

En el terreno de la historiografía literaria el desafío del presente consiste en revisar el canon de lo moderno y observar, fuera del mismo —desde sus márgenes y exclusiones—, las posibilidades de una lectura diversa de nuestra literatura. Una propuesta ejemplar en ese sentido es la de Haroldo de Campos, en su *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: O caso de Gregório de Mattos* (1989), donde desconstruye el paradigma metafísico sustancialista que ordenaba la literatura bra-

³⁴ Severo Sarduy, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, sobre todo pp. 14-15 y 91-98. El concepto de la *retombée* (que aparece en el epígrafe de este libro), es retomado por Sarduy en *Nueva inestabilidad*, Vuelta, México, 1987.

sileña como “encarnación del espíritu nacional”.³⁵ El rescate del poeta bahiano revela cómo este canon historicista de lo moderno, instaurado desde el romanticismo, oscureció las posibilidades de lectura del barroco como un “origen” (en el sentido benjaminiano, no una génesis sino “un salto hacia lo nuevo”) y, consecuentemente, de reconocer lo experimental y lúdico como sello de nuestra diferencia en la producción de la modernidad.

En esas reivindicaciones del barroco no se trata simplemente de comprobar que nuestra literatura nació o se formó en el siglo XVII, lo cual es obvio, sino de hacer la arqueología de lo moderno en sus momentos decisivos, focalizando en la profundidad polirrítmica del siglo XVII los aspectos que permitan una nueva escansión de la historia. No es éste el propósito de Octavio Paz en su monumental estudio sobre sor Juana Inés de la Cruz, pero sí el resultado de los minuciosos análisis de sus obras, especialmente de *Primero sueño*. Paz se propone directamente explicar el enigma de sor Juana, restituyéndola a la Nueva España del siglo XVII —la sociedad producida por el régimen patrimonialista en lo político, el mercantilismo y el latifundio en lo económico, modelada espiritualmente por la ortodoxia religiosa y culturalmente por los ritos de la corte virreinal—; en suma, una sociedad barroca, premoderna, o por lo menos distinta de la que surgiría en Europa con la Revolución francesa, o en Inglaterra y Estados Unidos con el protestantismo. Son varios los enigmas que Paz logra descifrar con su inteligencia crítica, pero el más contundente, sin duda, es el de la (extraña) modernidad de la monja mexicana —una modernidad *avant la*

³⁵ El modelo historiográfico hegeliano-sociológico desconstruido en *O sequestro* es focalizado en el monumental libro de Antonio Candido, *A formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, 1959. Anteriormente a las *Galáxias*, donde asume la práctica del barroco mediado por el rigor constructivista de la poesía concreta, Haroldo de Campos utilizó el término “neobarroco” para caracterizar “as necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea”, “A obra de arte aberta”, 1955, en *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, 3a. ed., Brasiliense, São Paulo, 1987.

lettre—, ejercida vital y espiritualmente a través de su experiencia con la estética barroca, y no fuera o en contra de ella.³⁶ La sor Juana restituida por Paz es una “hija del limo”, que inscribe la crítica de la Razón y cifra su crisis personal e histórica en la alegoría de *Primero sueño*. Este poema, si culmina en el “reverso de una revelación” (como *Un coup de dés* o *Altazor*), teje laboriosamente la pasión del conocimiento con el modelo gongorino, transgredido y reinventado en el cruce vertiginoso de lecturas científicas y herméticas que su autora realiza desde la periferia americana. La restitución de sor Juana a su mundo implica también restituírnos al barroco. ¿Pero implicaría ello una conversión de la prehistoria en poshistoria y la asunción del barroco como un nuevo canon? La escritura neobarroca tiende más bien a evitar la trampa de hacer de lo excéntrico un centro, y el discurso que lo reivindica se muestra más decidido a proponer divergencias que a imponer reglas. El escritor martiniqués Edouard Glissant observa que el barroco hoy significa “une manière de vivre l’unité-diversité du monde”.³⁷ Pero es asimismo un hecho insoslayable que el neobarroco apunta a una utopía de lo estético, en la cual la palabra privilegiada sea la de las culturas construidas, no por la conjunción de las normas erigidas en los centros hegemónicos, sino por la heterogeneidad multitemporal con que se precipitaron a la historia.

³⁶ A pesar de que Paz tiende más a negar que a aceptar la inserción de *Primero sueño* en el barroco (“Poema barroco que niega al barroco”, cf. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 500), este libro rescribe *Los hijos del limo* (1972), en el cual la poesía moderna, encasillada entre fines del siglo XVIII y la vanguardia, aparecía como “pasión crítica” desencadenada por los románticos alemanes e ingleses.

³⁷ Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Gallimard, París, 1990, p. 93.