

## Barroco constante más allá de....

Ángeles Mateo del Pino  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### Mas no dejará la memoria (ángeles, medusas, camaleones, sirenas)

Deseoso es aquel que huye de su madre.  
Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad de la saliva.  
La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto.  
Deseoso es dejar de ver a su madre.  
Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga y es la noche que esa ausencia se va ahondando como un cuchillo.  
En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego hueco.  
y así se ensancha y la ausencia de la madre es un mar en calma.  
Pero el huidizo no ve el cuchillo que le pregunta, es la madre, de los postigos asegurados, de quien se huye.  
Lo descendido en vieja sangre suena vacío.  
[...]  
José Lezama Lima, "Llamado del deseoso", *Aventuras sigilosas*

¿Qué pueden tener en común un ángel, una medusa, un camaleón y una sirena? Pero no cualquier ángel, no tan sólo un espíritu celeste criado por Dios para su ministerio, sino uno que toque las maracas. Recordemos aquellos ángeles rubicundos, de cabellos ensortijados, a la manera de los *putti*, niños desnudos y alados, donde el exceso se hizo carne y habitó entre nosotros. Seres voluptuosos recreados por Andrea Mantegna, Rafael, Guido Reni, Rubens, Cârlo Cignani y, con posterioridad, por Jean Bazile Perrault, ejemplificado candorosamente en su "Sleeping Putto" (1882). Sin embargo, aunque algunos de ellos muestren un batir de alas, e incluso podamos

escucharlos tañendo diversos instrumentos musicales —violeta, láud, salterio, vihuela de arco, arpa, lira, flauta, bombardita, trompa marina, cítara, cromorno...—, ninguno batirá las maracas. Un ángel maraquero nos revela una nueva condición, una nueva identidad, aquella que nos transporta al espacio latinoamericano. Alejo Carpentier en su novela *Los pasos perdidos* (1985 [1953]) relata que a la llegada a la Villa Santiago de los Aguinaldos, una prodigiosa ciudad en ruinas en medio de la selva, el protagonista-narrador contempla relieve, divisa un concierto celestial: “ángeles que tocaban el bajón, la tiorba, el órgano de tecla, la viola y las maracas” (1985 [1953]: 179). Lo que le causa verdadera extrañeza, más allá de la inusitada construcción en medio de la espesura, no es la propia escenografía musical sino la imagen de ese ángel maraquero que no había visto en otras partes. Y ante ello reflexiona “si el papel de estas tierras en la historia humana no sería el de hacer posibles, por vez primera, ciertas simbiosis de culturas” (1985 [1953]: 183).

La feliz *imago* del ángel maraquero —o acaso “maraco”<sup>1</sup>, en el sentido de ex-céntrico, fuera del centro, descentrado, aunque no conviene olvidar que, como se advierte, los ángeles no tienen sexo—, nos traslada igualmente a otro lugar, a la reducción de la Santísima Trinidad del Paraná, una de las fundaciones jesuíticas en el departamento de Itapúa, Paraguay. En él se halla un templo, en cuyo friso místico-musical, entre ángeles ejecutando variados instrumentos, como laúdes, arpas y tiorbas, se encuentra un ángel maraquero. Ante esta revelación Carpentier vuelve a señalar que en dicha presencia

---

<sup>1</sup> Radomiro Spotorno indica que “maraco” es variante de “marica” y que el término proviene de la lengua guaraní *mbaracá* —“maraca”— (1995: 121, 128). En el *Diccionario del habla chilena*, de la Academia Chilena, se recoge bajo la entrada “maraca” la siguiente definición: ‘Ramera’, ‘prostituta’. Con respecto al término “maraco” se consigna: ‘Sodomita’, ‘invertido’ (1978: 142). Raúl Tomás Escobar apunta que en lunfardo “maracas” hace referencia a los ‘pederastas pasivos’ y “maraco” al ‘homosexual’, ‘puto’ (1986: 212).

—“ángel eterno, maraca de nuestras tierras”— se encuentra resumida, en genio y figura, toda la historia de la música latinoamericana desde la conquista hasta nuestros días (1973: 36). Con ello no hará más que insistir en la idea de la cultura que conjuga tradiciones, herencias, aportes que se asimilan y se transforman. Visión que de nuevo nos conduce hasta otra edificación, esta vez al espacio mexicano de Puebla, a San Andrés de Cholula, ante las puertas de la iglesia de Santa María Tonantzintla, poderosa muestra del barroco indígena, despliegue de exuberancia ornamental y polícroma. Un claro ejemplo de sincretismo —“simbiosis de culturas”, lo había llamado Carpentier— entre lo indígena y lo español, lo propio y lo ajeno. El mismo nombre de *Tonantzintla* alude a la cultura náhuatl: “lugar de nuestra Señora Madre” —“to” que significa ‘nuestro/a’; “nantzin”, “nan” ‘madre’ y “tzin” sufijo que denota nobleza, que equivale a ‘señora madre’, y “tla”, que alude a ‘lugar de’, ‘junto a’—. En la cultura mexicana *Tonantzin* era una diosa identificada con la Tierra, por lo que no es de extrañar que a la llegada de los españoles se le añadiera el nombre de “Santa María”, en honor a la Virgen<sup>2</sup>. La cúpula —el cielo de la madre Tonantzin/Virgen María— se revela como la máxima expresión del *horror vacui* o, como diría Lezama Lima, “una chorretada de ornamentación sin tregua ni paréntesis espacial libre” (2005a [1957]: 93). Extensión habitada por un sinfín de caritas con rasgos indígenas nadando en la espesura de frutos tropicales —capulines, tejocotes, nanches, guayabas, zapotes, cacao, mazorcas—, flores, aves y otros motivos, ejemplo magnífico de la fusión entre la visión cristiana y la prehistórica. No hubiera sido extraño, pues, encontrar también un ángel maraquero.

El arte barroco en Latinoamérica, como ya ha observado la crítica (Guberman 2009), ha supuesto el apogeo del senti-

---

<sup>2</sup> Fray Bernardino de Sahagún, en *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1540-1585), refiere que a Nuestra Señora de Guadalupe también la llaman Tonantzin (1946: 481).

miento nativista y su manifestación criolla, razón por la cual nuestros maraqueros han dejado oír sus sones a partir del Siglo XVII —la Santísima Trinidad del Paraná fue fundada en 1706 y Santa María de Tonantzintla, aun cuando se inicia en el siglo XVI la cúpula y las labores decorativas son del XVII—. Tanto Lezama Lima (2005 [1957]), como Severo Sarduy (1986 [1972]), Alejo Carpentier (1987), Néstor Perlongher (1991), Carlos Fuentes (1997 [1992]) y Haroldo de Campos (2004b), entre otros, han aludido constantemente a la arquitectura y a la escultura para ejemplificar el barroco en América Latina. Carpentier llega incluso a preguntarse el porqué es este espacio la tierra de elección del barroco, y responde:

Porque toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente [...], la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco. (1987b: 112)

Más adelante, prosiguiendo con esta reflexión, llega a aseverar que la presencia de las diferentes etnias que entran en juego en el mestizaje, cada cual aportando su barroquismo, entronca directamente con lo que él ha denominado lo «real maravilloso»<sup>3</sup> (1987b: 113).

En *La expresión americana* (2005 [1957]) Lezama Lima, al precisar el barroco americano y diferenciarlo así del europeo, establece que en el primero hay una tensión, además de

<sup>3</sup> En el ensayo “De lo real maravilloso americano” afirmará Carpentier que “muchos se olvidan [...] que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite»” (1987a: 75). El artículo terminará con la siguiente pregunta retórica lanzada al aire: “qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso” (1987a: 77).

un plutonismo —“fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica”— y lo define como estilo plenario frente a aquellos otros, como Worringer, Wölfflin, Spengler, que habían calificado el barroco como un gótico degenerado<sup>4</sup> (2005a [1957]: 90). Si Weisbach había establecido *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (1920) —*El barroco: arte de la Contrarreforma*<sup>5</sup> (1942)—, Lezama Lima afirmará que en América el barroco fue un arte de la contraconquista (2005a [1957]: 91), porque, añadirá, “el primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco”, “primer instalado en lo nuestro” (2005a [1957]: 91-92). Y para ejemplificar esa tensión y ese plutonismo<sup>6</sup> del que hablaba antes trae a colación al indio Kondori<sup>7</sup> y al mulato Aleijadinho<sup>8</sup>. Para el es-

<sup>4</sup> Irleamar Chiampi, en la edición anotada que hace de *La expresión americana*, consigna a pie de página que cuando Lezama Lima habla de “gótico degenerado” no sólo está haciendo referencia a Worringer (1942 [1910]), a quien cita, sino también a Wölfflin (1924 [1915]) y a Spengler (1923 [1918-1922]), a quienes no alude. Véase nota 2 (Lezama Lima 2005a [1957]: 90).

<sup>5</sup> Lacan, quien dice colocarse del lado del barroco, afirma que si la contrarreforma era volver a las fuentes, el barroco es su oropel: “El barroco es la regulación del alma por la escopia corporal” (1981 [1973]: 140).

<sup>6</sup> Saúl Yurkievich, a propósito de este plutonismo lezamiano, precisa que en la catedral de Puno o en la basílica del Rosario de Puebla hay una profusión ornamental sin tregua, lo que “indica que la naturaleza ha recobrado sus fueros, que la piedra está obligada a escoger sus símbolos, a incorporar los fragmentos más diversos al fuego originario que los metamorfosea en cosmos unitivo [...] El barroco consume la absorción del bosque por la piedra, la integración del paisaje a la obra de arte cuya materia es *natura signata*, naturaleza intacta, sin la intermediación de la bucólica Europa. La naturaleza americana regala su riqueza, marcando así la primera diferencia substancial con respecto al arte metropolitano: la riqueza natural por encima de la pecuniaria” (1991: 45).

<sup>7</sup> El indio o mestizo Kondori nació en el virreinato del Perú y parece ser originario de Mojos (Bolivia). Carlos Fuentes dirá que se trata de un indio huérfano, proveniente de las bajas tierras tropicales del Chaco (1997 [1992]: 282). A él se atribuye la portada de la Catedral de San Lorenzo de Potosí.

<sup>8</sup> El Aleijadinho, apodo de Antonio Francisco Lisboa (1738-1814), nació en Minas Gerais, era hijo de esclava negra y arquitecto portugués. Entre sus obras más conocidas destacan la portada y esculturas de la Iglesia de São Francisco de Assis (Ouro Preto) y las setenta y ocho esculturas, sesenta y seis en cedro, relativas a los Pasos de la Pasión, y doce en piedra jabón, Los Profetas (Congonhas do Campo) (cfr. López *et al.* 2007; Guberman 2009). Alejo Carpentier se basó en este personaje para configurar Miguel Estatua, que aparece en su novela *El recurso del método* (1975).

critor cubano Kondori representa “la rebelión incaica”, pues en sus juegos de ornamentos y volutas igualó la hoja americana con la trifolia griega; los símbolos incaicos de sol y luna<sup>9</sup> con los acantos de los capiteles corintios; el son de charangos con los instrumentos dóricos y las violas de gamba renacentistas; las sirenas y los ángeles con rostros de indios mitayos —reflejando la desolación de la explotación minera— con las formas del barroco europeo (2005a [1957]: 115-116). De esta manera, los elementos de su raza y de su cultura forman parte de la comitiva de alegorías barrocas en el templo que se edifica en suelo americano. Por su parte, el Aleijadinho simboliza para Lezama Lima “la rebelión artística del negro” (2005a [1957]: 116). Ambos personifican las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano: “la hispano incaica y la hispano negroide” (2005a [1957]: 118). Cultura de los negros y cultura de los indios, dando lugar a una nueva: la cultura indoafroibérica (Fuentes 1997 [1992]: 292).

Con *Ángeles maraqueros*, que da título a este volumen, hemos querido expresar la ambigüedad, atracción, enigma, paradoja, apropiación y metamorfosis que encierra el barroco latinoamericano, no sólo en un primer momento, los siglos XVII y XVIII, sino con posterioridad en ese otro desarrollado en el siglo XX y denominado neobarroco. Imagen de los “maraqueros” que, como advierte Guillermo Wilde, en su interesante estudio “El enigma sonoro de Trinidad: ensayo de etnomusicología histórica” (2008), transmite el mensaje de que los ángeles danzantes de una orquesta celestial podían también tocar las maracas. Lo que demuestra además, siguiendo al investigador mencionado, que los jesuitas, al permitir incorporar estos músicos al friso de la iglesia, supieron aprovechar políticamente en su favor las significaciones que estas maracas transmitían, de esta manera capturaban y re-

---

<sup>9</sup> Estos símbolos incaicos los podemos hallar en el peruano Felipe Guamán Poma de Ayala, en su *Nueva corónica y buen gobierno*, escrita y profusamente ilustrada posiblemente entre 1584 y 1615.

significaban los valores religiosos indígenas en términos cristianos. Pero igualmente los nativos reelaboraron a partir de ello un discurso de la resistencia o afirmaron un espacio de autonomía: “suerte de síntesis legítima de tiempos, el nuevo tiempo cristiano y el antiguo tiempo indígena domesticado, apropiado, manipulado en una figuración sexualmente ambigua: son ángeles con rostros indígenas sosteniendo maracas, viejas formas sirviendo de vehículo a una nueva sustancia” (Wilde 2008: 53-54, 58).

La segunda parte de nuestro título corresponde a una apreciación que debemos a Néstor Perlongher, quien en 1991 resaltaba que existía una multiplicidad de escrituras neobarrocas y que por lo mismo “*seria mais generoso dizer, de traços neobarrocos nas poéticas hispano-americanas*”<sup>10</sup> (1991: 24). A veinte años de la muerte de Severo Sarduy (1937-1993) y poco más de la de Perlongher (1949-1992), dos de los grandes difusores del barroco moderno, se hace evidente que sus propuestas neobarrocas y neobarrosas no pueden considerarse como movimientos estéticos organizados sino, tal y como advierte Eduardo Milán (2006), como tentativas de conjuntar una serie de prácticas poéticas que pusieron en cuestión una noción de poesía —lírico-sentimental— en boga en aquellos años. Arturo Carrera apuntará que se trató de una nominación, no se fundó, hubo más bien “una dispersión fugaz, una impronta que resiste aún toda la fijeza” (2009: 154)<sup>11</sup>. Haroldo de Campos, en un texto fechado en 2002, destacaba que el “barroco moderno” o “neobarroco” parece

<sup>10</sup> “sería más generoso decir, de trazos neobarrocos en las poéticas hispanoamericanas” (1996: 29). En este trabajo citaremos siempre por la primera edición, publicada en portugués, de *Caribe transplatino* (1991) y la traducción de ésta por la versión recogida en *Medusario* (1996).

<sup>11</sup> El texto de Carrera, “Todo sobre el neobarroco”, leído en el Coloquio Internacional “Poesía argentina contemporánea: Tradiciones, rupturas y derivas”, Université de Bretagne-Sud, Lorient, Francia, 13 y 14 de noviembre 2006. Posteriormente fue recogido en 2007, en el monográfico, dirigido por Sergio Delgado y Julio Premat: «Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea», en *Cabiers de LI.RI.CO.* 3: 257-263.

“derivar en el sentido de un *pervasivo*<sup>12</sup> transbarroco latinoamericano” y cita varias antologías que, según él, ejemplifica esa deriva que recorre el espacio textual de América, “no de modo homogéneo y uniforme, sino rigiéndose por una fascinante estrategia de matices” (2004b: 241-242): *Transplatinos. Muestra de Poesía rioplatense* (1991)<sup>13</sup>, *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense* (1991)<sup>14</sup>, *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996)<sup>15</sup> y *Jardim de Camaleões. A Poesia Neobarroca na América Latina* (2004)<sup>16</sup>. Aunque, ampliando el espectro, bien podría-

<sup>12</sup> La cursiva es nuestra. La traducción del texto es de Roberto Echavarren, aunque el término *pervasivo* figura en portugués se puede entender en el sentido de ‘penetrante’. Edgar Saavedra lo traduce como ‘persuasivo’, ‘persistente’ (2006).

<sup>13</sup> A pesar de que en muchas ocasiones se ha dado la fecha de 1990 como data de publicación de esta obra, la edición original es de 1991. El texto de Roberto Echavarren que se incluye a manera de prólogo, “Transplatinos”, está fechado en octubre de 1990. Esta muestra recoge a los siguientes autores: Marosa di Giorgio (Uruguay, 1932-2004), Osvaldo Lamborghini (Argentina, 1940-1985) y Néstor Perlongher (Argentina, 1949-1992).

<sup>14</sup> Figuran los siguientes escritores: José Lezama Lima (Cuba, 1910-1976), Severo Sarduy (Cuba, 1937-1993), José Kozler (Cuba, 1940), Osvaldo Lamborghini (Argentina, 1940-1985), Néstor Perlongher (Argentina, 1949-1992), Roberto Echavarren (Uruguay, 1944), Arturo Carrera (Argentina, 1948), Eduardo Milán (Uruguay, 1952) y Tamara Kamenszain (Argentina, 1947).

<sup>15</sup> Selecciona a los siguientes poetas: Gerardo Déniz (México, 1934), Rodolfo Hinostroza (Perú, 1941), José Carlos Becerra (México, 1936-1970), David Huerta (México, 1949), Mirko Lauer (Perú, 1947), Arturo Carrera (Argentina, 1948), Marosa di Giorgio (Uruguay, 1932-2004), Raúl Zurita (Chile, 1951), Marco Antonio Eitiedgui (Venezuela 1958-1981), Tamara Kamenszain (Argentina, 1947), Eduardo Milán (Uruguay, 1952), Osvaldo Lamborghini (Argentina, 1940-1985), Haroldo de Campos (Brasil, 1929-2003) José Kozler (Cuba, 1940), Roberto Echavarren (Uruguay, 1944), Wilson Bueno (Brasil, 1949), Néstor Perlongher (Argentina, 1949-1992), Coral Bracho (México, 1951), Reynaldo Jiménez (Perú, 1959), Eduardo Espina (Uruguay, 1954), Gonzalo Muñoz (Chile, 1956), Paulo Leminski (Brasil, 1944-1989).

<sup>16</sup> El corpus está constituido por veinticuatro poetas: Carlos Rodríguez Ortiz (República Dominicana, 1951), Coral Bracho (México, 1951), Eduardo Espina (Uruguay, 1954), Eduardo Milán (Uruguay, 1952), Haroldo de Campos (Brasil, 1929-2003), Horácio Costa (Brasil, 1954), José Kozler (Cuba, 1940), José Lezama Lima (Cuba, 1910-1976), Josely Vianna Baptista (Brasil, 1957), León Félix Batista (República Dominicana, 1964), Mario Eduardo Arteca (Argentina, 1960), Néstor Perlongher (Argentina, 1949-1992), Osvaldo Lamborghini (Argentina, 1940-1985), Paulo Leminski (Brasil, 1944-1989), Raúl Zurita (Chile, 1951), Reina María Rodríguez (Cuba, 1952), Reynaldo Jiménez (Perú, 1959), Roberto Echavarren (Uruguay, 1944), Roberto Picciotto (Argentina, 1939), Ro-



mos agregar una muestra mexicana: *La sirena en el espejo. Antología de poesía 1972-1989* (1990)<sup>17</sup>. Sin olvidar la relación de esos otros poetas neobarrocos o asimilables a esta resurrección del barroquismo que menciona Perlongher (1991: 25)<sup>18</sup>, o bien esa hipotética muestra similar a *Medusario* de la que habló Roberto Echavarren (1996: 9), citando a unos treinta y cinco poetas latinoamericanos posibles<sup>19</sup>, algunos de ellos recogidos por Eduardo Milán y Ernesto Lumberras en *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente* (1999)<sup>20</sup>, o por Eduardo Milán, Andrés

---

dolfo Hinostrroza (Perú, 1941), Severo Sarduy (Cuba, 1937-1993), Tamara Kamenszain (Argentina, 1947), Víctor Sosa (Uruguay, 1956), Wilson Bueno (Brasil, 1949).

<sup>17</sup> Esta antología mexicana recopila a los siguientes poetas: Alberto Blanco (1951), Coral Bracho (1951), David Huerta (1949) y José Luis Rivas (1950), además de Herman Efraín Bartolomé (1950), Hilda Bautista (1956), Carmen Boulosa (1954), Elsa Cross (1946), Antonio Deltoro (1947), José María Espinasa (1957), Jorge Esquinca (1957), Mariano Flores Castro (1948), Gloria Gervitz (1943), Francisco Hernández (1946), Francisco Hinojosa (1959), Eduardo Hurtado (1950), Víctor Manuel Mendiola (1954), Fabio Morábito (1955), Vicente Quirarte (1954), Francisco Segovia (1958), Francisco Serrano (1949), Manuel Ulacia (1953-2001) y Verónica Volkow (1955). Esta obra selecciona poetas nacidos entre 1943 y 1959. En el prólogo se nos dice que los planteamientos de cada poeta son muy variados. Hay poetas meditativos, reflexivos, deseantes, cosmopolitas. En su producción, la sintaxis más decantada convive con la más barroca (Ulacia y Mendiola 1990: XI).

<sup>18</sup> Perlongher nombra a Coral Bracho, Mirko Lauer, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira, Diamela Eltit, Haroldo de Campos, Paulo Leminski, Eduardo Espina, Marosa di Giorgio y Reynaldo Jiménez.

<sup>19</sup> Roberto Appratto (Uruguay, 1950), Reinaldo Arenas (Cuba, 1943-1990), Javier Barreiro (Uruguay, 1959), Carlos Basualdo (Argentina, 1964), Amanda Berenguer (Uruguay 1921-2010), Alberto Blanco (México, 1951), Emeterio Cerro (Argentina, 1952-1996), Horacio Costa (São Paulo, 1954), Alfonso D'Aquino (México, 1959), Edgardo Dobry (Argentina, 1962), Rosario Ferré (Puerto Rico, 1938), Enrique Fierro (Uruguay, 1942), Lorenzo García Vega (Cuba, 1926-2012), Leónidas Lamborghini (Argentina, 1927-2009), Pedro López Adorno (Puerto Rico, 1954), Diego Maquieira (Chile, 1951), Juan Luis Martínez (Chile, 1942-1993), Roberto Mascaró (Uruguay, 1948), M. Montalbeti (Perú, 1953), Leandro Morales (Santo Domingo, 1957), Marcelo Pareja (Uruguay, 1954), Héctor Piccoli (Argentina, 1951), Roberto Picciotto (Argentina, 1939), Hugo Padeletti (Argentina, 1928), Josué Ramírez (México, 1963), Jaime Reyes (México, 1947-1999), José Luis Rivas (México, 1950), Armando Romero (Colombia, 1944), Mirta Rosenberg (Argentina, 1951), Edgardo Russo (Argentina, 1949), Héctor Viel Temperley (Argentina, 1933-1987), Elías Uriarte (Uruguay, 1945), Josely Vianna Baptista (Brasil, 1957), Enrique Verástegui (Perú, 1950), Saúl Yurkievich (Argentina, 1931-2005).

<sup>20</sup> Esos poetas son: Héctor Viel Temperley, Juan Luis Martínez, Elías Uriarte, Roberto

Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela en *Las insulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)* (2002)<sup>21</sup> y, más recientemente, por Eduardo Milán en *Pulir buesos. Veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)* (2007)<sup>22</sup>. Milán sostiene en esta última selección que el neobarroco surge como una posibilidad más de escribir poesía en América Latina con un deslinde práctico, no teórico, de cualquier política de exclusión. No teórico porque no es posible desafiliar al neobarroco de una cierta búsqueda de identidad de un lenguaje presente en uno de sus antecedentes latinoamericanos reconocidos: Lezama Lima. Así, el neobarroco es visto como el *barroco posible* en el contexto de la escritura poética de su momento histórico (2007: 20-22).

Algunas de estas muestras son las que nos proveen de esas imágenes que integran la pregunta que hacíamos al inicio de

---

Appratto, José Luis Rivas, Diego Maquieira, Mario Montalbetti, Alberto Blanco, Enrique Fierro, Gerardo Deniz, José Kozler, Rodolfo Hinostrroza, Arturo Carrera, David Huerta, Néstor Perlongher, Raúl Zurita, Coral Bracho, Eduardo Espina, Mirko Lauer, Roberto Echavarren, Gloria Gervitz, Marosa di Giorgio y una larga serie de poetas no incluidos en ninguna muestra neobarroca/sa. En total son cincuenta y nueve los poetas seleccionados. Eduardo Milán en "Sobre esta edición" afirma que no sigue un "criterio radical", que no apuesta por una "sola postura en la poesía latinoamericana actual", que eso ya se hizo en *Medusario*, donde se marca una línea de fuerza: el *neobarroso*, al que define con base en una estética del significante y "una hiperconciencia del lenguaje a la par de un cuestionamiento radical de la cultura en términos amplios" (1999: XXIII).

<sup>21</sup> Se Incluye a Lezama Lima, Severo Sarduy, Rodolfo Hinostrroza, David Huerta y Coral Bracho. Curioso resulta que en el prólogo, firmado por los seleccionadores, se dice que en la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX se encuentra el peligro de un cierto verbalismo, una locuacidad a menudo arbitraria que renuncia a la crítica del lenguaje, sobre todo especialmente en el ámbito de lo que se ha dado en llamar el «neobarroso», que propone una práctica poética descentrada y proliferante. Los poemas se apoyan en la revisión del barroco histórico, plantean una crítica irónica a la suntuosidad de la tradición barroca, Góngora, pero también Lezama, y en ellos es fundamental el contagio de los significantes, en la línea de Gironde. Sin embargo afirmarán que el neobarroso no ha encontrado hasta hoy una plasmación convincente, una realización poética de verdadera trascendencia (2002: 33). Lo cual parece justificar su omisión en esta antología.

<sup>22</sup> Roberto Appratto, Edgardo Dobry, Diego Maquieira y Mario Montalbetti son los coincidentes.

esta introducción: ¿Qué pueden tener en común un ángel, una medusa, un camaleón y una sirena?

La propuesta de Echavarren, Kozer y Sefamí, *Medusario*, pone en escena a la medusa, más bien al conjunto de ellas. Esta elección concita una serie de imágenes diversas, una “*imago* germinativa” (Yurkievich 1991: 45) tan del gusto del barroco. Con ella se alude a ciertos organismos marinos, también llamados “aguavivas”, que se desplazan impulsados por contracciones rítmicas, con un aspecto acampanado asemejando una sombrilla con tentáculos colgantes en sus bordes —la vida imitando al arte, hubiera enunciado Oscar Wilde (1987 [1889]: 124)—. Pero también remite a un asteroide descubierto en 1875. En ambos casos el nombre nos lleva hasta la mitología clásica, pues Medusa era una de las tres Gorgonas —la única mortal—, monstruo marino cuya cabeza tenía serpientes en lugar de cabellos y una mirada penetrante que, según la leyenda, convertía a los hombres en piedra. Una vez que Perseo la decapita, Atenea la representa en su escudo y en la égida —una piel de cabra que le cubría los hombros—, ya que aún después de muerta conservaba su mortífero poder y, por tanto, era un arma poderosa contra el enemigo (Falcón Martínez *et. al.* 1985: 275). Esta mutación, la cabeza convertida en defensa protectora, es lo que Hal Foster denomina “transformación apotropaica” (2008: 292), que en este caso tiene que ver con el poder de la mirada y la capacidad de la representación para controlarla.

Diversas son las versiones del mito, según Ovidio en *Las metamorfosis* (IV, 772-803) Medusa era una ninfa muy hermosa, Minerva disputó con ella un premio de belleza, pero sin resultado, por eso la diosa airada provocó la transformación de los cabellos en víboras<sup>23</sup>. De esta manera se aúnan en

---

<sup>23</sup> La conjunción de la melena femenina y las serpientes se hace presente en la magia, así en la obra anónima *Los admirables secretos de Alberto Grande* —San Alberto Magno, Obispo de Ratisbona y santo de fines del S. XIII— se recoge que si se toman algunos cabellos de mujer en sus días críticos y al principio de la primavera se meten en la tierra engrasada con estiércol, cuando sean calentados por el sol se formarán culebras (*cf.* Lerín 2007: 66-67).

la medusa la fascinación y el terror —'Tis the tempestuous loveliness of terror (1991: 582)—, recordando aquel poema del inglés Percy Bysshe Shelley: “Sobre la Medusa de Leonardo Da Vinci en la galería florentina”, inspirado en la pintura “Cabeza de Medusa”, erróneamente atribuida a Leonardo da Vinci —al parecer perteneciente a un pintor flamenco del siglo XVII—. Sus versos dirán: *Its horror and its beauty are divine* (1991: 583). Se conjuga así lo bello, lo horrible y lo sublime, tan del gusto del romanticismo, de ahí que Mario Praz hable de la “belleza medusea” en su conocido ensayo *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1999: 65-114) y comience trayendo a colación esta composición de Shelley para ejemplificar ese estremecimiento, esa hermosura de lo terrible. Esta ambivalencia, este *binarismo* de atracción y repulsión, acaso es el que lleva a Sigmund Freud a representar con la Medusa el miedo a la castración, pues, según el austriaco, decapitar = castrar. Esto ocurre, dirá, cuando el varón ve los genitales femeninos, probablemente los de su madre, y comprueba horrorizado la ausencia de pene (1979 [1922]: 270)<sup>24</sup>.

El arte se ha hecho eco de la fascinación que ha causado esta Gorgona a través de la historia. Cómo no recordar la escultura en bronce de Benvenuto Cellini, “Perseo” (1554); Caravaggio y su lienzo “La cabeza de Medusa” (1597); Peter Paul Rubens y “La cabeza de Medusa” (1618); el busto de la Medusa de Bernini (ca. 1630) o “Perseo petrifica a Fineo y sus secuaces” (1680) de Luca Giordano. Si Medusa fue tan del gusto de los artistas del siglo XVI y XVII, igualmente lo ha sido para el siglo XIX, así lo demuestran la escultura tallada en mármol de Antonio Canova, “Perseo y la cabeza de Medusa” (1804-1806); Edward Burne-Jones y sus cuadros sobre el *Ciclo de Perseo* (1875); Arnold Böcklin, *Medusa* (1878); Auguste Rodin, *Per-*

<sup>24</sup> No es nuestra intención analizar exhaustivamente las interpretaciones que se han hecho de la Medusa, pero cabe recordar, a propósito, la obra de Hélène Cixous (2001), *La Risa de la Medusa: Ensayos Sobre la Escritura*.

*seus y Medusa* (1887); Aubrey Beardsley y su dibujo *Perseus* (ca. 1894) y, posteriormente, Paul Klee, *Perseo* (1904); John Singer Sargent, *Perseo* (1907) o, más tardíamente, aquella otra escultura en bronce, “Perseo” (ca. 1976), que Dalí hizo en homenaje a la de Cellini, así como la cabeza de Medusa de Pablo Picasso. Más recientemente no debemos olvidar a Elly Ponsen —Zuleika— escenificando la *Medusa* (1990) para Pierre & Gilles y, desde luego, el logo —la cabeza de la Medusa— que Gianni Versace adoptó para su casa de moda fundada en 1978.

Los camaleones es la imagen que ofrece Claudio Daniel en su antología, *A Jardim da camalões. A Poesia Neobarroca na América Latina* (2004). Este ‘león de tierra’, según la etimología, reptil escamoso que se mueve con extrema lentitud, es famoso por su habilidad para cambiar de color, dependiendo de las circunstancias, además de por su lengua rápida y alargada, que muchas veces supera en longitud a su propio cuerpo, y de por sus ojos, que pueden ser movidos independientemente el uno del otro, alcanzando una visión estereoscópica, pues mirando con ambos perciben dos imágenes de un objeto —con un ángulo diferente—, que al fundirse en una produce una sensación de relieve y de profundidad. Su piel, rica en queratina, presenta una serie de ventajas (en especial, la resistencia), lo mismo que otros reptiles exige mudas periódicas dos veces al año, única forma de restaurarla. Todos los camaleones son animales diurnos. Su período de mayor actividad es la mañana y el crepúsculo, viven la mayor parte de sus vidas en solitario. Esta capacidad de adaptarse, de asimilarse al medio, es lo que ha dado lugar a que en el lenguaje coloquial se use el término “camaleón” como sinónimo de persona voluble, pues se entiende que el cambio de color lo convierte en símbolo de hipocresía, de hombre que muta de opinión y de conducta según las circunstancias (Pérez-Rioja 2003: 109). Sin embargo, no siempre esta voz tiene connotación negativa, también puede significar “flexibilidad” o buena capacidad de actuación —p. ej. “actor camaleónico”

o “camaleón del rock”, como se conoce a David Bowie—. En algunas tribus se le considera un animal sagrado e incluso se le atribuyen propiedades fabulosas, sin duda debido a su capacidad metamórfica.

Las sirenas, imagen que nos proporciona Manuel Ulacia, Víctor Manuel Mendiola y José María Espinasa, en su antología de poesía mexicana, publicada por los mismo años que las que hemos comentado, *La sirena en el espejo. Antología de poesía 1972-1989* (1990), son seres fabulosos, originarios de la mitología griega y ampliamente extendidos en las narraciones fantásticas de la literatura occidental, cuya función y representación han variado con el tiempo. Aunque en su forma original eran genios marinos híbridos de mujer y pájaro, cabeza y pecho femenino y cuerpo de ave, con posterioridad lo más común es que se las describa como hermosas mujeres con cola de pez en lugar de piernas. Se distinguen siempre por el hecho de tener una voz musical, prodigiosamente atractiva e hipnótica, el influjo irresistible de su canto arrastra irremediablemente a la perdición. De esta forma, las naves que se acercaban a su isla acababan estrellándose contra las rocas, los marineros eran devorados y la costa quedaba cubierta de huesos. Su número es también impreciso, de dos a cinco; entre los nombres atribuidos a ellas se encuentra Ligeia —Edgar Allan Poe titulará así uno de sus cuentos más famosos<sup>25</sup>—. En la leyenda de Jasón y los Argonautas —*Argonáuticas*—, Apolonio de Rodas refiere que los marineros seducidos por la voz de las sirenas se salvaron del desastre gracias a la habilidad de Orfeo, quien acompañado por su lira logró opacar con su canto la música de aquellas y distraer a los Argonautas, que de otro modo se hubieran encallado en los *sirenum scopuli* donde éstas habitaban (IV, 895-920). En la *Odisea* (Homero XII, 39), Ulises preparó a su tripulación, tapándoles los oídos

---

<sup>25</sup> “Ligeia” de Allan Poe se publicó por vez primera en 1938, en él se describe a una mujer de raro saber, belleza singular, voz profunda y musical, insistiéndose en varias ocasiones en su dulce melodía (2003: 265).

con cera, para evitar la melodía de las sirenas; deseoso de oír-las él mismo, se hizo atar a un mástil para no sucumbir a la tentación de arrojar-se a las aguas. Según una versión de la leyenda, si las sirenas eran derrotadas por un hombre, como ocurrió con Orfeo, éstas se suicidarían por despecho. O bien, se sumergirían para siempre en el mar (Falcón Martínez *et. al.* 1985: 571). Las sirenas aparecen también en algunos de los cuentos de *Las mil y una noches*, como en el titulado “Historia prodigiosa de la ciudad de bronce”, correspondiente a las noches de la 339 a la 346. Estas son maravillosas criaturas de largos cabellos ondulados como las olas, cuerpo de pez, voz muy dulce, pero no comprenden ni hablan ninguno de los idiomas conocidos (2007: 1165). Muy distinta es la protagonista del relato de Hans Christian Andersen, “La Sirenita” (2005 [1837])<sup>26</sup>, un personaje tierno que salva a un joven de naufragar y del que se enamora; por él renunciará a la voz<sup>27</sup>. Aunque en la iconografía moderna las sirenas se representan por lo general con una abrumadora belleza, es probable que en la tradición clásica su único atractivo radicase en su canto y que su apariencia fuese poco menos que monstruosa<sup>28</sup>,

<sup>26</sup> La sirenita de Andersen fue la que sirvió de inspiración al escultor Edvard Eriksen para llevar a cabo su Sirenita de Copenhagen, escultura en bronce que cumple cien años (1913). Como curiosidad cabe resaltar que desde el 2012 la sirenita tiene un novio, Han —‘él’ en noruego—, hecho por la pareja de artistas Inger Dragset y Michael Elmgreen, de acero inoxidable, con un mecanismo que lo hace pestañear una vez cada sesenta minutos. Está situado en Elsinore, a 45 Km. de Copenhague.

<sup>27</sup> La joven sirena por amor hace un pacto con la bruja del mar: La Hechicera de los Abismos, quien la transformará en humana, pero si el príncipe se casa con otra su cuerpo desaparecerá en el agua como la espuma de una ola. Además, como pago, la bruja le pide su bella voz, así quedará muda para siempre. El príncipe tras un breve idilio se desposa con otra joven, por lo que, para evitar el maleficio, las hermanas de la sirena le ofrecen un cuchillo mágico que le devolverá la cola si le quita la vida al príncipe. Pero el amor de la sirenita es tan grande que prefiere transformarse en espuma que matar al joven. Por su bondad, las Hijas del Aire le prometen un alma inmortal (Andersen 2005 [1837]: 130-147).

<sup>28</sup> Varios autores de la antigüedad clásica nos hablan de las sirenas, además de los ya mencionado, Homero, *Odisea* y Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*; Apolodoro, *Biblioteca Mitológica*; Higino, *Fábulas*; Hesíodo, *Teogonía*; Horacio, *Epístola ad Pisones*. También lo hacen Aritóteles, Plinio, Ovidio, los bestiarios medievales y los tratados de monstruos y prodigios como el de Ambroise Paré (2000 [1575]).

más acorde con su origen de horrendas y extraordinarias cantantes que ocultaban el asesinato y la antropofagia: símbolo de la seducción atrayente y peligrosa (Pérez-Rioja 2003: 388). No obstante, lo más habitual es imaginar a las sirenas como hermosas mujeres con cola de pez, imagen que cobró mayor relevancia sobre todo a partir del Romanticismo.

Las sirenas al parecer también intrigaron a Sigmund Freud, como intelectualización tardía de un hecho narrativo que aúna peligro y belleza. En este sentido, recordemos que algo parecido había sucedido con la Medusa, al provocar fascinación y terror. Eduardo Cirlot destaca que este mito es uno de los más persistentes, tanto las sirenas de doble cola, como las sirenas-pájaro y las hadas-víbora son expresiones complejas que pueden aludir a lo inferior en la mujer y a la mujer como lo inferior; símbolos de las tentaciones, de la imaginación atraída por los instintos y del deseo en su aspecto más doloroso, el que lleva a la autodestrucción y obstaculiza la evolución del espíritu (1998: 419).

Ahora bien, si antes remitíamos a los ángeles maraqueros para ejemplificar la simbiosis cultural, lo mismo sucede con las sirenas, más bien con aquellas que, como las del indio José Kondori, que aparecían entre los ángeles y las viñas en su fachada de la Catedral de San Lorenzo de Potosí, también presentan rasgos indígenas: “Las sirenas de Ulises tocan la guitarra peruana”, dirá Fuentes (1997 [1992]: 282). Esta *sirena en el espejo* que nos ofrecen Ulacia, Mendiola y Espinasa busca su identidad cual Narciso y acaso, como nombrara el escritor mexicano antes citado, ella, al igual que esa escritura poética que va desde 1972 a 1989, no hace más que reflejar un arte de desplazamientos, como hizo el barroco del Nuevo Mundo: “semejante a un espejo en el que constantemente podemos ver nuestra identidad mutante” (Fuentes 1997 [1992]: 281). Pero más allá de esas “sirenas incaicas”, con “quejumbroso rostro mitayo” (Lezama Lima 2005a [1957]: 115-116), nos interesa mirar hacia el sur del continente americano, a la provincia



de Chiloé, para aludir a la Pincoya<sup>29</sup>. Esta sirena a veces anda acompañada de su marido el Pincoy y en ocasiones abandona el mar y excursiona por ríos y lagos. Su misión es la de fecundar peces y mariscos, por lo que de ella depende la abundancia o escasez de estos productos. Se dice que cuando un pescador ve de mañana surgir de las profundidades a la Pincoya y ésta danza en la playa mirando hacia el mar, extendiendo sus hermosos brazos, hay alegría, porque con ello se anuncia pesca abundante. Si por el contrario baila de cara a la costa se alejarán los peces<sup>30</sup>. Curioso nos parece que en este caso el don de la música no radique en la voz melodiosa, como sucedía en la sirena clásica, sino en la danza que ejecuta. No obstante, hay otra versión que insiste en su belleza, sus cabellos de oro y su cuerpo en forma de pez, además del hecho de emitir un suave silbido con el cual logra hacer ascender de las profundidades marinas un tronco de oro macizo sobre el que se sienta para peinar su melena. Algunas noches entona hermosas canciones amorosas a las que nadie puede resistirse (Plath 1994: 323). *Eros y Thanatos* de nuevo se dan la mano.

Ángeles, medusas, camaleones, sirenas... si algo tienen en común es su naturaleza híbrida, su capacidad de mutarse, transformarse, metamorfosearse, cubrirse de nuevas pieles para sobrevivir, en esto demuestran, como el barroco, su rebeldía. Es por ello que nos resulta tan ilustrativa esa imagen de portada que acompañó al primer *Medusario* (1996), un collage de Luis Manuel Valverde Salvador en el que confluyen el hombre y el pez, la sirena, la mariposa, acaso el ángel, en este caso no mara- quero sino trompetista. Figura sugerente que nos hace evocar aquella otra sirena barroca que le debemos a Giovanni Antonio Cavazzi da Montecuccolo (1621-1678), ilustración que hallamos en su obra *Istorica descrizione de tre reigni, Congo*,

<sup>29</sup> Pincoya, voz quechua o aimará, significa 'princesa o esposa del inca' (Plath 1994:322).

<sup>30</sup> La leyenda dice que la Pincoya favorece con su pesca a los lugares más necesitados y que si se fanea o marisca con mucha frecuencia en el mismo sitio se enfada y abandona ese espacio que luego se vuelve estéril (Plath 1994: 322-323).

*Matamba e Angola* (1687), recogida luego como *Pesce donna* por Georges Petit y Jean Théodoridès en *Histoire de la Zoologie* (1962: 185) y, más recientemente, en *El bestiario* de Ferrer Lerín, quien comenta: “abundante cabellera, confortable tapiz piloso entre las opulentas mamas y el bajo vientre, incompleta soldadura de los miembros posteriores que permite orear la genitalidad, como rasgos principales” (2007: 251, 254). Su naturaleza híbrida y su ambigüedad la convirtieron en monstruo.

Quizá los diferentes nombres, las denominaciones con las que se ha recubierto la estética barroca a lo largo de los años no sea más que una demostración de su resistencia. Saúl Yurkievich subrayaba que, a pesar del espejismo provocado por la influencia europea, la expresión propia americana cuajó, y lo hizo en el barroco:

El barroco provoca la *imago* germinativa que posibilita el primer acceso a la creación de un estilo plenario. El barroco americano tensa, hincha, engloba, satura la imagen, la compele a la consecución de su propia finalidad simbólica, moviliza una fantasía engendradora de su propio universo y le impone el logro de su plenitud representativa, la configuración jubilosa de su sobrenatural sobreabundancia; impone el lleno como principio de composición, la poética de la ingestión metamorfósica, la estética de la concupiscencia aditiva. De la acumulación golosa y del despilfarro, la del análogo más errante, la del mayor *possibiliter*, o sea aquella que se prolonga en el mismo Lezama, su cultor más voraz, el barroco más omnívoro. (1991: 45)

Con esta imagen del barroco devorador Yurkievich retoma aquella propuesta de Lezama Lima, quien en 1957, en *La expresión americana*, mencionaba la proyección del barroco del siglo XVII a la época contemporánea. Para demostrarlo convidó a diversos asistentes a un banquete literario, a una de esas fiestas regidas por el afán, “tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación” (Lezama Lima 2005 [1957]: 101). Los invitados, de uno y otro lado, y en un recorrido que nos lleva desde fines del Siglo XVI a me-

diados del XX, son: Hernando Domínguez Camargo<sup>31</sup>, Lope de Vega, Luis de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Fray Plácido de Aguilar, Leopoldo Lugones, Anónimo Aragonés y Cintio Vitier (2005a [1957]: 102-106). De este modo ejemplifica la pervivencia de ese barroco constante hasta los años cincuenta del siglo pasado. Cabe preguntarse entonces: ¿qué sucede más allá de la segunda mitad del siglo XX?

### ...y perder el respeto a ley severa

[...]  
recansadísimo  
de tanta tanta estancia remetáfora de la náusea  
y de la revirgísima inocencia  
y de los instintivos perversitos  
y de las ideonas reputonas  
y de los reflujos y resacas de las resecaas circunstancias  
desde qué mares padres  
y lunares mareas de resonancias huecas  
y madres playas cálidas de hastío de alas calmas  
sempiternísimamente archicansado  
en todos los sentidos y contrasentidos de lo instintivo o  
sensitivo tibio  
o remeditativo o remetafísico y reartístico típico  
y de los intimísimos remimos y recaricias de la lengua  
y de sus regastados páramos vocablos y reconjugaciones  
y recópulas  
y sus remuertas reglas y necrópolis de reputrefactas  
palabras  
simplemente cansado del cansancio  
del harto tenso extenso entrenamiento al engusanamiento  
y al silencio

Oliverio Girondo, "Cansancio", *En la masmédula*

El crítico Eugenio d'Ors, al revisar las diversas polémicas que ha suscitado el término barroco a lo largo de la histo-

<sup>31</sup> Irleamar Chiampi comprueba que los versos que recoge Lezama Lima no pertenecen al poeta bogotano Domínguez Camargo sino al madrileño Sebastián Francisco de Medrano. Véase nota 22 (Lezama Lima 2005a [1957]: 102).

ria, llega a la conclusión de que éste debe considerarse una “constante” en la cultura, puesto que el concepto no puede ceñirse cronológicamente a una época determinada, a los siglos XVII y XVIII; tampoco debe constreñirse a unos límites geográficos, ni estudiarse únicamente referido al campo de la arquitectura y la escultura, como había sido habitual en el pasado (2004: 98). Ese barroco como “pulsión creadora”, ese “eterno retorno del barroquismo”, al decir de Carpentier (1987: 104-105), es lo que nos interesa revisar para ver cómo se han ido configurando las instancias de lo barroco literario desde el siglo XX hasta nuestros días.

La Real Academia Española, en su avance de la vigésima tercera edición del *Diccionario de la Lengua Española*, previsto para publicarse en 2014, recoge las diferentes entradas que se han dado del término “Barroco”:

(Del fr. *baroque*, y este resultante de fundir en un vocablo *Barrocco*, figura de silogismo de los escolásticos, y el port. *barroco* ‘perla irregular’).

1. adj. Se dice del estilo que en la arquitectura y en las artes plásticas se desarrolló en Europa e Iberoamérica durante los siglos XVII y XVIII, opuesto al clasicismo y caracterizado por la complejidad y el dinamismo de las formas, la riqueza de la ornamentación y el efectismo.

2. adj. Se dice del estilo literario caracterizado por la rica ornamentación del lenguaje, conseguida mediante abundantes efectos retóricos.

3. adj. Se dice del estilo musical que se desarrolló entre los siglos XVII y XVIII, caracterizado por la aparición de nuevos recursos expresivos, géneros y composiciones como la ópera, el oratorio, la cantata o la sonata.

[...]

6. adj. Excesivamente recargado de adornos. Un discurso muy barroco<sup>32</sup>.

Definición bastante completa, pero nada se dice de ese barroco que se prolonga hasta nuestros días. Este barroco

<sup>32</sup> Vid. <http://lema.rae.es/drae/?val=Barroco> [08.02.2013].

contemporáneo o barroco moderno, que bien podríamos llamar *neobarrueco* o *neoberrueco*, por remarcar esa conexión con la roca, la piedra y la anomalía, tal como ya lo hicieron otros (Sarduy 1986 [1972]: 167): “*pérola irregular, nódulo de barro*”<sup>33</sup> (Perlongher 1991: 25). Incluso, *neobaroco*, recordando lo recogido por María Moliner en su *Diccionario de Uso del Español* (1986: 353), de cómo el término alude a una figura de silogismo que los renacentistas aplicaron a los razonamientos absurdos, a esa “filología fantástica”, como la calificaba Sarduy (1986 [1972]: 167), o regla mnemotécnica de la escolástica utilizada para saber de qué tipo silogístico se trataba, y que ya trajo a colación Eugenio d’Ors (2004: 98) en fecha temprana (1935)<sup>34</sup>:

1ª figura: Barbara, Celarent, Darii, Ferio.

2ª figura: Cesare, Camestres, Festino, **Baroco**<sup>35</sup>.

3ª figura: Darapti, Felapton, Disamis, Datisi, Bocardo, Ferison.

4ª figura: Bamalip, Camenes, Dimatis, Fesapo, Fresison.

Sea como sea, las posibilidades y neologismos se amplían a poco que hagamos un análisis diacrónico. En este sentido, uno de los primeros términos en surgir es el de *neobarroco*. Aun cuando por lo general se suele asignar la creación de este vocablo a Severo Sarduy, la primera vez que aparece lo

<sup>33</sup> “perla irregular, nódulo de barro” (1996: 30).

<sup>34</sup> La obra de Eugenio d’Ors se publicó originalmente en francés, (1935) *Du baroque*. Paris, Gallimard.

<sup>35</sup> El silogismo es un tipo de razonamiento con tres proposiciones, siendo las dos primeras las premisas y la tercera la conclusión, que se deduce de las dos anteriores. Los aristotélicos clasificaban estas proposiciones según fueran verdades universales o particulares y afirmativas o negativas. Así, universal afirmativa es A, universal negativa es E, particular afirmativa es I, particular negativa es O. Luego clasificaban los silogismos dependiendo del tipo de proposiciones y para memorizar la secuencia inventaban una palabra con esas vocales. Si el silogismo es A O O, se designaba *bArOco*, es decir, una premisa universal afirmativa, otra premisa particular negativa y una conclusión particular negativa. Por ejemplo: Todos los animales mamíferos son vertebrados (A). La abeja no es vertebrada (O). Conclusión: La abeja no es un mamífero (O). Este tipo de silogismo daba lugar a absurdos, sin mucho sentido, tal como lo recogió Moliner.

hará de la mano del poeta brasileiro Haroldo de Campos, en el artículo “A obra de arte aberta”, publicado originalmente en el *Diário de São Paulo*, el 3 de julio de 1955. En este texto refiere una conversación entre el compositor francés Pierre Boulez y el poeta concretista Décio Pignatari, el primero manifiesta su desinterés por la obra de arte “perfecta”, “clásica”, del “tipo diamante” y anuncia su concepción de la “obra de arte abierta”, como un “barroco moderno”. Y añade:

Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente ás necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simple evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas. Mas essa não é uma razão “cultural” para que nos recusemos à tripulação de Argos. É, antes, um estímulo no sentido oposto. (2011 [1955])<sup>36</sup>

A este autor debemos igualmente la expresión *barroco-délico* que acuñó para referirse a la obra *Catatau* (1975) de Paulo Leminski. Refiere que al autor se le ocurrió recrear en la ficción cómo Descartes acompaña a Mauricio Nassau al palacio de Vrijburg y Haroldo de Campos imagina al filósofo embarcándose en su sueño psicodélico: “Mejor dicho, barrocodélico, pues de lo que se trata es de una acometida neobarroca, de un ensayo de licuefacción del método y de proliferación de las formas con enormidad de palabras” (2004a [1989]: 124).

El mismo Haroldo de Campos con posterioridad se ocupa de recalcar cómo su artículo se adelantó en años no sólo a ese neobarroco sarduyano sino al concepto mismo de “obra abierta” que después elaboraría Umberto Eco: *Opera*

---

<sup>36</sup> “Tal vez este neobarroco, que podría corresponder intrínsecamente a las necesidades culturmorfológicas de la expresión artística contemporánea, atemorice, por su simple evocación, a los espíritus mansos, que aman la seguridad de las soluciones convencionales. Pero esa no es una razón cultural para que rechacemos la tripulación de Argos. Es, más bien, un estímulo en el sentido opuesto” (La traducción es nuestra).

*aperta* (1962). Además, sostiene que aun cuando ni Lezama Lima ni Alejo Carpentier empleasen la expresión “neobarroco” ambos fueron maestros influyentes en Sarduy, pues reivindicaron el barroco y el barroquismo de impacto transhistórico (2004b: 15-16). En este sentido, recordemos también que Perlongher con anterioridad ya interrogaba por lo mismo: “*Será o barroco algo restrito a um momento histórico determinado, ou as convulsões barrocas reaparecem em formas transistóricas?*”<sup>37</sup> (1991: 13).

No podemos negar que la difusión del término neobarroco se la debemos al escritor cubano Severo Sarduy, quien en 1972, en su ya conocido ensayo “El barroco y el neobarroco”, recoge el esquema operatorio de éste. En primer lugar afirmará el barroco como apoteosis del *artificio*; una extrema artificialización que, según él, conlleva tres mecanismos:

1.- *Sustitución* que implica abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante, es decir, metáfora. Distancia exagerada, todo el barroco —dirá— no es más que una hipérbole (1986 [1972]: 170).

2.- *Proliferación* que consiste en obliterar el significante de un significado dado, pero no remplazándolo por otro, sino por una cadena de significantes, lo que provoca una lectura radial. Para Sarduy su presencia es constante, sobre todo en forma de enumeración, acumulación, yuxtaposición (1986 [1972]: 170), lo que para Perlongher no es más que “*saturação, enfim, da linguagem «comunicativa»*”<sup>38</sup> (1991: 16).

3.- *Condensación* análogo al anterior, es la permutación, espejeo, fusión, intercambio, choque y condensación entre dos términos del que surge un tercero que resume semánticamente los dos primeros. Producción desbordante de palabras; hacer surgir el sentido allí donde todo convoca al puro juego, al azar fonético, al sin-sentido (1986 [1972]: 173).

<sup>37</sup> “¿Es el barroco algo restringido a un momento histórico determinado, o las convulsiones barrocas reaparecen en formas transhistóricas?” (1996: 19).

<sup>38</sup> “una saturación, en fin, del lenguaje «comunicativo»” (1996: 22).

Además del artificio, el barroco latinoamericano reciente —Sarduy se refiere a la década del setenta— comporta la *parodia*, carácter polifónico y estereofónico, espacio del dialoguismo. Para descodificar lo barroco remite el escritor cubano a la intertextualidad y a la intratextualidad. La primera supone incorporar un texto que se funde con otro, aflorando a la superficie del texto —la cita— o no —la reminiscencia—. La intratextualidad alude a esos textos que son intrínsecos a la operación de cifraje —de tatuaje—, escritura entre la escritura, como lo son el uso del anagrama, caligrama, acróstico, bustrófedon<sup>39</sup>, anamorfosis... (1986 [1972]: 175-181).

Como conclusión indica Sarduy que el espacio barroco es el de la superabundancia y el derroche, pues se complace en el suplemento, en la demasía. Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, *erotismo* en tanto actividad que es siempre lúdica, paródica, transgresora. Por ello afirmará que toda metáfora entraña perversión del lenguaje. *Espejo*, si el barroco europeo y el barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo descentrado y móvil, el neobarroco trasluce la inarmonía, la carencia, el desequilibrio, el deseo que no puede alcanzar su objeto: “Reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión” (183). Por último, enuncia que, al impugnar la entidad logocéntrica, la autoridad y metaforizar el orden discutido, se trata de un barroco de la *revolución* (1986 [1972]: 181-184).

A partir de ese neobarroco esbozado por Severo Sarduy, Néstor Perlongher instala su concepto del *neobarroso*. Eduardo Milán ha manifestado que fue entre febrero y agosto de 1986, estando él junto a Roberto Echavarrén, cuando Perlongher bautizó así a lo que se estaba escribiendo en ciertas zonas de América Latina, especialmente en el cono Sur.

---

<sup>39</sup> Bustrófedon. Manera de escribir que consiste en trazar un renglón de izquierda a derecha y el siguiente de derecha a izquierda. Se usó en Grecia antigua y tomó nombre de su semejanza con los surcos que abren los bueyes arando (Carreter 1977: 75).



Siguiendo una posible lógica perlonghiana, resalta que en las latitudes rioplatense al barroco corresponde el barroso, no algo hermético que oculta un tesoro querido y caro sino algo resbaladizo y no sólido, que presupone un hundimiento cuando no una “caída”: “Neobarroco es el nombre idóneo para la empresa poética, destinada [...] a hacer bajar de estatura a la grandilocuencia proveniente de Europa, de toda suerte de europas” (Milán 2006). Poco después, el poeta argentino no duda en otorgar los lauros de la invención neobarrosa a Osvaldo Lamborghini, pues a su obra atribuye la detonación *desse fluxo escritural que emarroca ou embarra as letras transplatinas*<sup>40</sup> (Perlongher 1991: 22), aunque más adelante reconocerá también como gestor a Arturo Carrera, de quien dice que es el escritor que más relación textual tiene con Lezama Lima y Severo Sarduy (1991: 22). Ante la formulación de ¿por qué *neobarroso*? responderá:

*Essas torsões de jade no ofego soariam rebuscadas e fúteis (brilho oco que apenas embaça a intrascendencia superficial) nos salões de letras rioplatenses desconfiados por princípio de toda tropicalidade e inclinados a dopar com a ilusão de profundidade a melancolia das grandes distâncias do desenraizamento*<sup>41</sup> (1991: 20).

Y casi al final del texto apuntará: *Em sua expressão rioplatense, a poética neobarroca enfrenta uma tradição literária hostil, ancorada na pretensão de um realismo de profundidade, que costuma acabar chapinhando nas águas lodosas do rio. Daí o apelativo paródico de «neobarroso» para denominar esta nova emergência* (1991: 25)<sup>42</sup>. Aunque también, como dirá Tamara Kamenszain (1996:

<sup>40</sup> “ese flujo escritural que emarroca o embarra las letras transplatinas” (1996: 27).

<sup>41</sup> “Estas torsiones de jade en el jadeo sonarían rebuscadas y fútiles (brillo hueco que tan sólo empaña la intrascendencia superficial) en los salones de letras rioplatenses, desconfiados por principio de toda tropicalidad e inclinados a dopar con la ilusión de profundidad la melancolía de las grandes distancias del desarraigo” (1996: 25).

<sup>42</sup> “En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria

488), ese neobarroso parece aludir al barrio, a ese espacio de la infancia en el que es posible oír el eco del tango de Cátulo Castillo, "La última curda" (1956), y su "hondo bajo fondo donde el barro se subleva". Barro, barrio, arrabal<sup>45</sup>...

En octubre de 1990 Roberto Echavarren firma su texto quizá más conocido, el prólogo a *Transplatinos. Muestra de la poesía rioplatense*. En esta ocasión insiste el escritor uruguayo en diferenciar la poesía neobarroca, a la que considera una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo, aun cuando comparte con la primera una tendencia a experimentar con el lenguaje. De este modo, establece que si la vanguardia es una poesía de la imagen, la neobarroca promueve la conexión gramatical a través de una sintaxis complicada. Si el coloquialismo opera según un modelo preconcebido, los poetas neobarrocos, asevera, no tienen estilo, ya que más bien se deslizan de un estilo a otro (Echavarren 1991: 9-10). Además, destaca que el neobarroco comparte con el barroco una tendencia al concepto singular de "admisión de la duda y de una necesidad de ir más allá de las adecuaciones preconcebidas entre el lenguaje del poema y las expectativas supuestas del lector, el despliegue de las experiencias más allá de cualquier límite" (1991: 13).

Por estos mismos años, el poeta y crítico Andrés Sánchez Robayna (1990-1991: 135) resalta el peligro de que el término neobarroco, difundido por los *mass-media*, se convirtiera en una palabra huera. Con el fin de caracterizar este neobarroco establece conexiones con el barroco histórico y para ello rememora cómo para algunos teóricos la poética del barroco implicaba una tensión, un tormento, una visión dramática de la vida, tal es el caso de Roland Barthes y su lectura de Tácito. Para el francés el barroco era una contradicción progresiva entre la unidad y la totalidad, un arte en el que la extensión no

---

hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo de neobarroso para denominar esta nueva emergencia" (1996: 30).

<sup>45</sup> Barrio. del árabe *barr* 'afueras (de una ciudad)', 'exterior' (Corominas 1983: 87).

es una suma sino una multiplicación, el espesor de una aceleración, y más tarde añadirá: “quizá sea eso el barroco: como el tormento de una finalidad en la profusión” (Barthes 1983: 132). Sánchez Robayna (1990-1991: 138), apoyándose en este dramatismo, destaca la concepción de una gravedad finalista del objeto artístico que define la cultura del siglo XVII, por el contrario manifestará que el neobarroco sería un *barroco de la levedad*; un barroco que ha perdido esa *gravedad*, aunque ambos se relacionen en sus propuestas formales. No obstante, el neobarroco no implica repetición, sí renovación, para concluir: “El neobarroco es un Barroco en vuelo”<sup>44</sup> (1990-1991: 140).

Ese temor del que hablaba el crítico antes citado, de que lo neobarroco se convirtiera si no en algo vano, vacío, sin sustancia, sí en polémico, parece haberse hecho realidad cuando abordamos el panorama cultural de los años ochenta en el Río de la Plata<sup>45</sup>. Aun cuando de manera temprana Nicolás Rosa habló ya de una proliferación de formas barrocas en la literatura de aquel momento, lo que nominó como un “barroco moderno” (1983: 11), y que numerosos fueron los textos y las entrevistas que se le hicieron a Néstor Perlongher por esos años (*cf.* Cangi y Jiménez 2004: 271-394), a través de las cuales fue definiendo su versión del neobarroco y el neobarroso, sin contar las obras publicadas en esa década de Arturo Carrera, Tamara Kamenszain y el mismo Perlongher, no es menos cierto que algunos autores a través de diversas revistas —*Xul y Diario de Poesía*— critican ese modo nuevo de entender la escritura, más allá del realismo, del coloquialismo

---

<sup>44</sup> Eugenio d’Ors confrontando el estilo clásico y el barroco, dos concepciones de la vida opuestas, dirá: “el estilo clásico, todo él economía y razón, estilo de las «formas que pesan», y el Barroco, todo música y pasión, en que las «formas que vuelan», danzan su danza” (1993: 69). A esta idea del vuelo barroco volverá d’Ors en varias ocasiones.

<sup>45</sup> No es nuestra intención detenernos a revisar exhaustivamente los términos de esta polémica, pues excede los objetivos marcados para estas páginas, para ello véanse los ensayos de Fondevbrider (2006: 7-43), Prieto (2007), Porrúa (2007-2008) y Mallol (2012), entre otros.

y de la poesía sentimental. Autores que en un registro amplio suman propuestas venidas del Modernismo, el vanguardismo, el surrealismo, el simbolismo..., y que establecieron vínculos con otros escritores latinoamericanos más allá de las fronteras, pues algunos de los neobarrocos se radicaron fuera de su ámbito nacional y lingüístico. Mallol (2012) sostiene que a grandes rasgos existen dos corrientes de poesía en los ochenta: la objetivista y la neobarroca. Por un lado, la que aboga por un lenguaje sencillo, pulido, que se manifiesta en versos y poemas breves. Por otro, aquella que considera que la poesía encuentra su razón de ser cuando trata de estallar el sentido hacia el sinsentido y violenta el lenguaje para que diga lo impensable. No obstante, como ya advirtiera Dobry (2006: 126)<sup>46</sup>, dicha oposición requiere de algunas matizaciones, ya que el neobarroco abarcó a poetas de variedad temática y estilística, de tal manera que muchas veces se tiene la impresión de que el rótulo se refiere más bien a un corte generacional o a la contemporaneidad en la publicación de obras que a una conciencia poética compartida.

Daniel García Helder (1987) en “El barroco en Argentina”, publicado en *Diario de poesía*, indicaba que “las características neobarrocas esbozan ya una utopía, ya que difícilmente encontraremos un texto que las contenga a todas y posible-mente demos con alguno que contenga a éstas y otras más”. Años más tarde, esta vez desde *Xul*, Jorge Santiago Perednik (1995), quien ya había replicado a ese texto de García Helder un año después (1988), vuelve a insistir en el tema. De este modo, en una suerte de decálogo —en realidad vienen a ser doce proposiciones, diez numeradas, más una bis y una última— irá “desmontando” los presupuestos neobarrocos, ya que asevera que “como cualquier *bluff* el invento del neobarroco tiene un origen publicitario, fue acuñado por un

---

<sup>46</sup> Este trabajo apareció originalmente en junio de 1999, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid). 588: 45-58 y fue actualizado en 2001 para ser incluido en [www.bazaramericano.com](http://www.bazaramericano.com).

grupo de poetas para autopromocionarse”. A la hora de precisar el concepto de neobarroco remite a su segunda proposición, está no contiene nada, de ahí que subraye que esto —la nada— lo define bien. Para terminar enfatizará en lo siguiente:

Lo del neobarroco [...] nació [...] como la manifestación de un síntoma, una de las muchas, tanto por parte de los poetas que lo inventaron como de los primeros críticos que lo propagaron. Luego, en su acierto incierto, se volvió una moda, un gesto repetido de reconocimiento acrítico. Agrupar a los poetas en tendencias, con todos los problemas que engendran estas generalizaciones, puede ser una herramienta para pensar. El concepto de (neo)barroco argentino se volvió una herramienta más para no pensar: el síntoma. (Perednik 1995)

Eduardo Espina, acaso queriendo escapar de esos agrupamientos y manifestando una vocación *omnívora* e intertextual, donde todo cabe, ha preferido denominar a su escritura como barrocó:

Dos estrategias estéticas confluyen en el mismo lenguaje. La constante variación formal que hace del texto un espacio de desplazamientos, la desarticulación de la acción y de la unidad, la canalización de toda la realidad como un gesto deliberadamente anacrónico y la cursilería adaptada del habla diaria, que son elementos propios del rococó, dialogan con modalidades diseñantes propias del barroco, como ser el horror al espacio vacío (que hace desbordar significantes a la página), el renunciamiento a nombrar una concretidad discernible, el apego por lo corporal, y el propósito de reivindicar la fealdad como suprema manifestación estética. En el “barrocó” que identifiqué en mi texto hay un cruce de textos, viniendo desde las palabras griegas habladas en un jardín, pasando por los tormentos religiosos medievales, hasta llegar a los enunciados que diré pasado mañana. No es barroco ni rococó (ni siquiera “rockocó”); sino eso “barrocó”. No es el uno que se disuelve en la página, sino el Uno y el Universo enlazados en un único verso. El milagro de lo trascendente habla por lo contingente. (cfr. Echavarren *et al.* 1996: 426)

Tamara Kamenszain a mediados de los noventa afirmaba

que después de Girondo ningún autor puede sentarse impune en el centro de su poema, porque ese “centro” fue tomado por una rebelión de las palabras, aunque esa insurrección igualmente ha producido cansancio (1996: 487). No en vano la poeta argentina retoma el poema con el que se cierra *En la masmédula* —el mismo que figura a manera de cita inaugurando este epígrafe— para interrogar cómo escribir poesía después de esta obra si el hastío resulta una enfermedad contagiosa. Ante esto, y para provocar un nuevo lleno, muestra cómo algunos —entre los que también se implica— están reciclando viejos recursos olvidados en la memoria del trabajo poético: o bien al transitar por aquella vereda que Góngora trazó para el verso desde el corazón de la sintaxis o perdiéndose por las filigranas de la narración instantánea o afinando el oído para incorporar no sólo el sobresalto de la metonimia sino lo no dicho. En cualquier caso, todos esperan lo mismo: “que la metáfora vaya y venga de sus múltiples viajes análogos para después, a la vuelta, recuperarla” (1996: 487). Más tarde propondrá escuchar otros cantares, poner el oído en la circulación de las hablas, para inyectar a las debilitadas palabras una especie de autovacuna, así el poeta deviene payador como en el tango: “Operación neobarroca donde la voz y la letra se amigan en el cruce menos previsto” (2000: 110). Recordemos a propósito que Perlongher, en una entrevista con Eduardo Milán<sup>47</sup>, había manifestado que en el Río de la Plata hay como una especie de ilusión de profundidad, que los escritores rioplatenses siempre están como debiéndole al producto de la “tos del tango” (Milán 2004: 280). Con posterioridad, la misma autora, reconociendo aún que Perlongher y Osvaldo Lamborghini, aquellos compañeros de generación, siguen siendo como sus “alter egos en cuanto al registro local de la lengua” (Siganevich 2004: 174), acuñará un nuevo vocablo que mucho tiene de ironía: *neoborroso*. Al respecto men-

<sup>47</sup> Esta entrevista fue publicada en el diario *Jaque*, n° 134, Montevideo, el 3 de agosto de 1986.

cionará que fue en Ecuador, en un festival de poesía, en una mesa sobre el neobarroco<sup>48</sup>, cuando recordando el término que fijara Perlongher, se le ocurrió una vuelta más:

Un término para borrar el binarismo, que habíamos tratado de superar pero que finalmente se congela otra vez. Pasa siempre así, en todos los movimientos, donde forma y contenido, Florida y Boedo, lo culto y lo popular, se vuelven a cristalizar. En cambio, con el Neobarroso se trata de borrar lo ya cristalizado, ahora podemos pasar a otra cosa, es como una vuelta de página: lo que una vez fue útil, ahora ya no lo es más. (Foffani 2010)

Más allá de “los lindes de las landas barrosas” (Perlongher 1996: 21), en este caso en ese largo país con “una loca geografía”, tal y como ha denominado Benjamín Subercaseaux (1995 [1940]) a Chile, hallamos una nueva denominación para esta escritura: *neobarrocho*. La crítica Soledad Bianchi, al referirse a las crónicas de Pedro Lemebel, evidencia una serie de “deslizamientos o desplazamientos” —que corresponderían a aquella extrema artificialización que, según Sarduy, percibimos en el mecanismo de la “sustitución”—, tras los cuales —dirá la investigadora— se oculta una “mirada mirona” que deviene “crónica voyeur”. Estrategia que liga al chileno a otros autores, sean estos Lezama Lima, Sarduy o Perlongher, cada uno a su manera, pero en una suerte de reflejos especulares que nos llevan desde La Habana a Buenos Aires, para acabar atracando en las orillas del Mapocho: “delineando un mapa otro, diferente y de la diferencia. Fluyendo del Barroco, al Neo-Barroco (americano ya), al Neobarroso rioplatense, al Neobarrocho. Travestidos, todos, en las múltiples voces de sus numerosas obras” (Bianchi 1997).

Haroldo de Campos, en un artículo fechado en marzo de

---

<sup>48</sup> Se trata del Certamen de Poesía Hispanoamericana, 2º Festival de la lira, celebrado en Cuenca (Ecuador), del 9 al 13 de noviembre de 2009. Durante este festival se llevó a cabo un diálogo sobre la poesía neobarroca hispanoamericana en el que participaron: Roberto Echavarrén, Eduardo Espina, José Kozér, Maurizio Medo, Tamara Kamenszain y Raúl Zurita.

2002, y que sirvió de Prefacio a la antología de Claudio Daniel, *Jardim de Camaleões. A Poesia Neobarroca na América Latina* (2004), da un paso más en esta escalada de denominaciones cuando menciona que más allá de un estilo barroco en el ámbito hispanoamericano, de un barroquismo de impacto transhistórico —más arriba precisamos que Perlongher también había hecho referencia a la misma idea (1991: 13)<sup>49</sup>—, el concepto de neobarroco ha derivado hacia un *transbarroco* latinoamericano. Una deriva transbarroca que recorre el espacio textual de nuestra América, no de forma homogénea, sino rigiéndose por una estrategia de matices (2004b: 16).

Ben Sifuentes-Jáuregui, en su libro *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literatura. Genders Share Flesh* (2002), en el capítulo dedicado a analizar la figura del travesti en las obras literarias de Severo Sarduy, además de sus ensayos *Escrito sobre un cuerpo* (1969) y *La simulación* (1982), indica que en la producción sarduyana hay siempre una ausencia de lo femenino, por lo que el travesti representa la máscara de la identidad cultural, lo que define como una homografía, un discurso *homobarroco*, con lo cual instala un nuevo término:

Homosexuality is regulated by the Symbolic to the degree that the homosexual rewrites and literalizes (in actuality, debunks) the Symbolic as a reflection and deflection of the Father; this double process of the writing of the Symbolic (once by the Father, again by the son) involves Sarduy's rewriting of the Baroque as "neo-Baroque", what I would call the "homobaroque". I introduce this neologism not to displace the idea of the "neo-Baroque" as such, but rather to underline the specular and homographic metaphors that lace the whole enterprise of Sarduy's reading the Baroque. (Sifuentes-Jáuregui 2002: 139)<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Véase la nota 37.

<sup>50</sup> «La homosexualidad está regulada por lo simbólico en la medida en que el homosexual rescribe y desmitifica (en realidad, echa por tierra) lo simbólico como reflejo y desviación del padre, este doble proceso de la escritura de lo simbólico (una vez por el padre, de nuevo por el hijo) implica en Sarduy la reescritura del barroco como «neo-barroco», lo que yo llamaría el «homobarroco». Introduzco este neologismo no



Desde el campo de la música el compositor español Miguel Querol Gavaldá (2002: 68) anota que en alguna ocasión, al revisar el origen filológico y semántico de “barroco”, ha llegado a pensar que podría derivar de la palabra latina *barosus*, de *baro*, de origen sánscrito, que significa ‘bárbaro’, que no sabe hablar, necio. En este sentido, argumenta que nada de extraño hubiera tenido esto si recordamos que durante largo tiempo el término barroco sirvió para designar a aquello que se consideraba *capriccioso*, *bizarro*, *stravagante* (Wölfflin 1986: 22); amanerado, de mal gusto, tal y como recogía el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia en la primera mitad del siglo XX, hasta que Eugenio D’Ors publicó su obra *Du baroque* (1935). Él fue quien denunció que dicho término se aplicara a cierta perversión del gusto, tal como lo consideraba Benedetto Croce: “un modo di perversione e bruttezza artistica” (Croce 2002 [1929]). De esta manera, y siguiendo los planteamientos de Querol Gavaldá, podríamos añadir a nuestra lista el vocablo *neobarroso*, habida cuenta de que algunos escritores han considerado esta estética contemporánea como inconsistente e incluso, dirá Perednik para el caso argentino, “una herramienta más para no pensar” (1995).

En la misma línea se ubica el dramaturgo Miguel Romero Esteo, quien, en un ensayo sobre el barroco como problema estético o de ideas, aclara que en su teatro el barroco ha sido un componente básico, sobre todo en aquellas producciones de los años ochenta<sup>51</sup> y lo fue de manera consciente porque lo barroco había tenido muy mala prensa en el ámbito académico, al ser considerado una deformación o degradación de las formas artísticas —las clásicas—, una especie de perversión o regresión hacia lo irracional (2004: 1242). No es

---

para desplazar la idea del «neo-barroco» como tal, sino más bien para subrayar las metáforas especulares y homográficas que abarca la empresa de lectura del Barroco por parte de Sarduy” (La traducción es nuestra).

<sup>51</sup> El propio autor indica (2004: 1241) las siguientes obras: *Horror vacui* (Grotescomaquia), escrita entre 1974 y 1983. *Tartessos* (Tragedia) (1983) y *Liturgia de Gárgoris, rey de reyes* (Tragedia) (1987).

menos cierto que su producción dramática se sitúa en los años de la dictadura franquista, por lo que recuerda que “lo barroco tenía además el anatema de que estaba prohibido a todos los efectos” (2004: 1242). En su caso, el barroquismo estuvo inspirado por los estudios de música, Bach, pero también por la alta música contemporánea, aquella que suele armonizar lo antagónico, la disonancia y la consonancia, y a la que califica de *hiperbarroca* o *metabarroca* (2004: 1243), pues —según dicho autor— en los siglos XVI y XVII lo Barroco abrirá una ventana por la que a lo largo de todo el siglo XX se van colando sucesivas oleadas de radical e innovadora creación, aun cuando sean catalogadas de vanguardia o de actividad artística muy retorcida e innecesaria (2004: 1253). En verdad —confesará— ahora se siente un *antibarroco* o un *post-barroco* (2004: 1251), aunque al final del ensayo aseverar que en el fondo “barrocos somos todos” (2004: 1254). En cierta manera, esta reflexión coincide con lo expresado por Arturo Carrera, cuando dice negarse a ser neobarroco, tal vez porque en esa negación está su sentido:

Niego y resto y desagrado en exceso para no soportar el rastro del vacío que nos horroriza. Porque cabría preguntarse por el origen micropolítico neobarroco latinoamericano, que no fue otra cosa más que la opresión, la censura, la inquisición, la dictadura militar: fuerzas de origen, pasajes entre lo que los brasileños llaman *lixo* (pobreza) y *luxo* (lujo) (2009: 152).

Ante estas muestras de “negación” no resulta extraño que algunos hayan hablado de la muerte del neobarroco. En palabras del poeta mexicano Mario Bojórquez<sup>52</sup>, esta defunción

<sup>52</sup> Mario Bojórquez señala que la muerte del neobarroco implica pensar otro tipo de poesía que vaya más allá de: La ruptura de la ilación de la frase, la integridad del significante; Explosión y reflexión de fonemas; Semiotización de los blancos; Desaparición de la palabra; Intento por sobrepasar los límites textuales; La escritura obedece a la noción de proceso indefinido; Una poesía no del yo, sino de la aniquilación del yo; “Cierta disposición al disparate, un deseo por lo rebuscado, por lo extravagante, un gusto por el enmarañamiento que suena kitsch” (Perlonguer); El lenguaje abandona su función de comunicación para desplegarse como pura superficie; Pérdida del sentido y del hilo del discurso (2011b).

se decretó en el Festival de la lira, Cuenca (Ecuador), en noviembre de 2009, estando de cuerpo presente muchos de los ya canonizados neobarrocos<sup>53</sup>. Algún tiempo después el poeta peruano Maurizio Medo, invitado también al festival, declara que el neobarroco como discurso y militancia, es decir, el que sigue las líneas expresivas de *Medusario*, está superado, pues se ha convertido en pura pirotecnia verbal, en manierismo y no en una escritura. Por ello es que sostiene que se ha pasado “de lo neobarroco a lo neobarraco” (Medo 2010). No obstante, con posterioridad, publica la antología *Un país imaginario. Escrituras y transtextos, 1960-1979* (2011). Numerosas han sido las polémicas y enfrentamientos que ha originado esta obra, a la que alguno ha calificado de “otro refrito del *Medusario*, mucho peor que aquella, donde al menos había poemas, hoy sólo forrajes de una escritura que desde luego no es poesía, es lo que se cosecha en esos campos desolados” (Bojórquez 2011a). En este sentido, y jugando con el apellido del autor, Mario Arteca lo llama “Medosario” (2011). Eduardo Milán también se ha unido al coro de voces discordantes y a propósito enunciará:

Sobre el neobarroco, al cual vinculan a León Félix, afirmó que gracias a Maurizio Medo aquél vuelve por sus fueros como si fuera El jinete pálido o La máscara de la muerte roja. Resalto en cualquier caso, lo que para él constituyó, el neobarroco no puede volver: el neobarroco fue una emergencia de escritura. Y las emergencias no vuelven. Y si vuelven es porque ya no son emergencias. Lo que puede plantearse nuevamente ya no como algo triunfal o vengativo o cabizbajo, esa frente marchita del tango “Volver”, es la habilitación de estados de cosas que precipitan emergencias. Entonces sí, acuérdate del neobarroco (*Cfr.* Medo 2013).

---

<sup>53</sup> Los invitados nacionales eran: César Eduardo Carrión, Efraín Jara, César Molina, Ana Minga, Alexis Naranjo, Vicente Robalino, Galo Alfredo Torres y Raúl Vallejo. Los invitados internacionales: María Baranda (México), Mario Bojórquez (México), Antonio Correa (Colombia-Ecuador), Roberto Echavarren (Uruguay), Eduardo Espina (Uruguay), Tamara Kamenszain (Argentina), José Kozar (Cuba), Maurizio Medo (Perú), Soleida Ríos (Cuba) y Raúl Zurita (Chile). El premio del I Festival de la lira (2007) lo obtuvo el poeta ecuatoriano Alexis Naranjo. El II (2009) Arturo Carrera y el III (2011) Tamara Kamenszain.

No podemos resistirnos a recoger algunas de las palabras con las que contesta Medo: “Si hoy el neobarroco volviera como el Jinete Pálido, éste tendría la edad de Clint Eastwood y bastaría sólo que el malvado comisario Stockburn lo amenace para tener que interrumpir la filmación, mientras el héroe se repone del susto con una infusión de pasiflora y valeriana. No, no puede volver” (2013).

Coincidencias o no, acaso como expresara Lezama Lima “todo azar es en realidad concurrente, está regido por la voracidad del sentido” (1970: 411), en agosto del 2009 se había llevado a cabo en New York las primeras lecturas de lo que se llamó *Neoberraco*, y en el 2010 se da a conocer el manifiesto de igual nombre<sup>54</sup>. Dicho texto está firmado por poetas, escritores y publicistas creativos, algunos de ellos integrantes de las diferentes muestras neobarrocas: Gabriel Jaime Caro (Gajaka), Carlos Enrique Ortiz, Jesús B. Comas, José Kozzer, León Félix Batista, Eduardo Espina, Julius, Santiago Pulgarin y Loli Cienfuegos. Esta declaración de principios está fechada en Medellín, Colombia, y se plantea desde su inicio como un homenaje a la centuria de José Lezama Lima (1910-1976), Miguel Hernández (1910-1942) y Teresa María Gallón Lexama de Caro y Escandón (1910-2012)<sup>55</sup>, tal y como aparece reflejado a manera de subtítulo<sup>56</sup>. Vale la pena recordar algunas de las entradas de este manifiesto:

## I

En tiempos posmodernos y desconstruccionistas donde todo es

<sup>54</sup> El primer manifiesto aparece recogido en el blog de Gabriel Jaime Caro (Gajaka) <http://neoberraco.blogspot.com.es/>, el 08 de marzo de 2010. Posteriormente, el blog ha pasado a denominarse Churringuis Tunguis: Neobarroco-Neoberraco y en él sigue dando a conocer algunas de las premisas de este movimiento nacido en New York: <http://churringuistunguis.blogspot.com.es/2010/11/manifiesto-del-neoberraco-2010.html>.

<sup>55</sup> Teresa María Gallón Lexama de Caro y Escandón (30 de octubre 1910-15 de agosto 2012) es la madre del poeta colombiano Gabriel Jaime Caro (Gajaka), quien era considerada la reina de los poetas neoyorkinos.

<sup>56</sup> El primer libro del neoberraco es de Gabriel Jaime Caro (Gajaka) (2009) *La risa de Demóstenes, rara, II*, publicado en Medellín por la Editorial Palabra Vida.

relativo, por fuera de la norma y ajeno a la significación, donde a la literatura se le niega la condición de espacio para la generación de conocimiento y se le cuestiona como espacio para la expresión del deseo y se le arrincona en los linderos ascéticos del entretenimiento, afirmamos el neobarraco, crisol de incertidumbre, juego, dionisismo y libertad incondicional. El neobarraco es la vida como exterioridad salvaje, el alu-cine de la imaginación descoyuntada y el tiempo fuera de sus goznes.

## II

Lo primero es lo primero, tener a un escritor con la palabra todo el día, el seudoBorges, El Aleph, Putas Asesinas de Bolaño, for example, y así sumar con otros como una fiesta de invisibilidades, sin cremación posible, por ahora, y hacernos felices con la desdicha detrás del cartelito de la desesperación. No sé si exista como propuesta a un manifiesto para el Neobarraco dentro del Neobarroco de cierto río y de cierto mar.

[...]

## VIII

Del neobarraco la cadencia extraña de una palabra que en neobarroco pende firme del cielo-raso como lámpara en castillo, suntuosidad de la lámpara odiada por mamertos, lámpara que no irradia luz sino que enceguece en la intensidad de la luz. En el neobarroco: neobarraco resistiendo a los que hacen de la poesía mercadotecnia y a los que quieren callarla.

Esa palabra desenfadada que reluce gloriosa, sin cálculos, ni monitóreos, sino en puro flujo, con heteronimias, con máscaras que no esconden nada sino que revelan su apariencia, con el ritorne-lo del canto de Góngora (“Y sólo del amor queda el veneno”), y el naufragio hermético mallarmeano (en “Una tirada de dados”), por supuesto admirando el periodo azul de Picasso y su Guernica —que no lo hizo él sino el capataz nazi— y la resistencia de Paul Celan que glorificó el Sena, y sosteniendo esta sonrisa causada dulcemente por marimondas polisexuales: afirmamos el neobarraco en la intensidad del rayo de sol. (Caro 2010a)

Con todo, podríamos decir que el barroco moderno ha resultado un barroco más que movido, mareado, hasta el punto de que podríamos calificarlo de *chobarro* o *choborra*, ha-

ciendo un guiño al lunfardo —al *vesre* o transposición de sílabas— y a la denominación que Soledad Bianchi acuñara para referirse a la estética barroco-chilena de Pedro Lemebel. Incluso, si partiéramos de aquel otro término difundido por Perlongher, aquel barroco surgido en los lindes del Río de la Plata, signado por el barro y el barrio, igualmente podríamos hablar de una *neorrabia* o una estética *neorrabiosa*. A propósito recordemos que ya Sarduy a inicios de los ochenta había hablado de un “barroco furioso”, aquel que no podía surgir más que en las márgenes críticas y violentas de una gran superficie —de lenguaje, ideología o civilización—: “en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y *dialectal* de América” (1999 [1982]: 1308).

En cualquier caso, lo que demuestra el recorrido que hemos llevado a cabo es que lo que vaticinó Eugenio d’Ors (1993 [1935]: 99) hace más de setenta años, respecto a la inmortalidad del barroco y a su juego alternativo en la cultura venidera, se sigue haciendo realidad, pues aun cuando éste ha sido susceptible de evolución, de críticas y de polémicas, no ha podido ser aniquilado.

### **Serán ceniza, mas tendrá sentido**

Se ha insistido en numerosas ocasiones en la importancia que ha tenido Góngora en la obra de Carpentier y de Lezama Lima, pero no es menos cierto que “la espuma del tuétano quevediano” (Lezama 2005b [1957]: 153) se hace igualmente presente en ambos, tal y como apreciamos en el ensayo *La expresión americana*, al que hemos hecho referencia en varias ocasiones. De ahí que hayamos optado por parafrasear el conocido soneto “Amor constante más allá de la muerte” (Quevedo 1990: 503) para que, a manera de epígrafe, nos acompañe a lo largo de este estudio preliminar, cuyo recorrido nos ha llevado desde la colonia hasta nuestros días: del barroco al

neoberrueco. Acaso en un remedo quevediano, enroscando las palabras para transformar cada verso en una sentencia de sentido diferente, que no sea lo mismo, pero sea igual, hemos sustituido “amor” por “barroco”. Recordemos que Sarduy había puesto en conexión ambos términos, al mostrar que el espacio barroco es el de la desmesura. Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, *erotismo* en tanto que actividad que es siempre lúdica, paródica, transgresora (1986 [1972]: 182).

Los diversos ensayos que se recogen en este libro, hasta un total de diecisiete, han sido estructurados en cuatro secciones. De esta manera, hemos querido, por un lado, agrupar los diversos textos teniendo en cuenta las geografías, pero, por otro, mantener una cierta cronología en la aparición de las diferentes denominaciones que han surgido en torno al barroco moderno.

**1. Neobarroco y otras perlas bruncas.** Este primer apartado agrupa aquellos textos vinculados a los espacios de Brasil y Cuba. Un guiño a ese neobarroco al que de manera temprana hizo mención Haroldo de Campos (1955) y que luego definió Severo Sarduy (1972), como ya hemos anotado con anterioridad. Pero, además, hemos sumado a estos territorios la región brunca, tal y como se conoce en Costa Rica a ese territorio de variado paisaje que va desde las costas oceánicas hasta las montañas. En este sentido, cabe mencionar que el poeta cubano Octavio Armand, en un poema fechado el viernes santo de 1995, en Monte de la Cruz, Costa Rica, firma los siguientes versos: “Me enroscué en el viejo molde de papelón// para bailar con las esferas bruncas”. Esta segunda imagen, que dará título al poema —“Música de las esferas bruncas”<sup>57</sup>—, servirá de inspiración al poeta peruano Paul Guillén, autor del blog y de la revista virtual *Sol negro*, quien

---

<sup>57</sup> El poema, cuyo título es “Música de las esferas bruncas”, aparece recogido en el libro de Octavio Armand (1999) *Son de ausencia*. Se encuentra también en línea: (2003-2004) en *Kalathos. Revista cultural* (Caracas, Venezuela). XV. [http://www.kalathos.com/actual/frame\\_oarmand.php](http://www.kalathos.com/actual/frame_oarmand.php) [10.02.2013].

junto con Reynaldo Jiménez coordinó el dossier “Música de las esferas bruncas. ¿Neobarroco posmoderno?”, que se publicara en dicha revista, en 2006. Dicho número recoge una serie de textos pertenecientes a diferentes voces “autorizadas”, como las de Eduardo Milán, Roberto Echavarren, Haroldo de Campos, Claudio Daniel, José Kozzer, Eduardo Espina, Tamara Kamenszain, Néstor Perlongher, Eduardo Milán...., la mayoría ya editados, pero ahora reunidos no hacen más que “vivificar” dichas lecturas críticas.

El primer ensayo que inaugura nuestro libro es el de Roberto Echavarren, “Barroco y neobarroco” que, si bien es cierto que se ha publicado con anterioridad en inglés —“Baroque and Neobaroque” (2010 y 2011)—, no ha sucedido lo mismo en el ámbito hispánico. No obstante, el estudio, ahora actualizado, ofrece una bibliografía más completa. El escritor uruguayo repasa los años de composición de *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996) para dar cuenta, a través de diversos poetas contenidos en esta muestra —Rodolfo Hinostroza, Néstor Perlongher, Marco Antonio Ettedgui, Reynaldo Jiménez—, de las analogías con el barroco histórico y la importancia de Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz. Al aludir a los poetas neobarrocos recalca que presentan una dispersión de escrituras, no constituyen una escuela, ni son prisioneros de un procedimiento, en realidad —determina— no tienen un estilo. Una poesía que a veces se acerca al ensayo, puede ser irónica, coloquial, metapoética, evita el didactismo utópico y no tiene miedo de volverse oscura o demasiado complicada.

A continuación, Mario Cámara, “Deslecturas del barroco: crítica y controversia de una anomalía brasileña”, denuncia cómo el barroco brasileiro del siglo XVII se comienza a visibilizar, por parte de escritores y críticos, a partir de las primeras décadas del siglo XX, teniendo como punto de partida el Modernismo paulista de los años veinte y, principalmente, la figura de Mario de Andrade. Este diálogo en torno al barroco



será continuado con posterioridad, a fines de los años ochenta, por Haroldo de Campos y João Adolfo Hansen. Período que coincide con la difusión de la producción neobarroca.

Ya en el terreno cubano nos enfrentamos al trabajo de José Ismael Gutiérrez, "Reinaldo Arenas: ¿escritor neobarroco?". A pesar de que, como manifiesta Gutiérrez, Arenas fue reactivo a cualquier encasillamiento, no pudo librarse del vértigo crítico y taxonomista de la academia. Con el fin de demostrar esto, el autor del ensayo va revisando los diferentes rasgos atribuidos a la escritura neobarroca, la dicción posmoderna o la literatura *pop* cubana y analizando, particularmente, las novelas *El mundo alucinante* (1969), *Otra vez el mar* (1982) y *El color del verano* (1991), para llegar a la conclusión de que el uso de la hipérbole, la parodia, la proliferación lingüística y la teatralización, entre otros recursos de los que hace gala Arenas, demuestran su vinculación con el neobarroco. Un (neo) barroco como forma de ser del cubano, de afirmar su existencia y de imponerse al mundo, tal como afirmó Nicasio Urbina (1986: 86).

En el mismo espacio geográfico se enmarca el estudio de Nanne Timmer, "Lo neobarroco en el cambio de siglo: lecturas sarduyanas y la narrativa cubana contemporánea". En este caso, siguiendo las reflexiones de Sarduy, pone a dialogar la obra de Margarita Mateo, *Ella escribía postcrítica* (1995), con la de Ena Lucía Portela, *El pájaro: pincel y tinta china* (1998) y la de Pedro de Jesús, *Sibilas en mercaderes* (1999). El análisis que lleva a cabo Timmer insiste en remarcar el momento histórico en el que surgen estas producciones, por un lado, vigente el debate de la posmodernidad y, por otro, el "período especial" en Cuba.

Jorge Chen Sham nos transporta a Costa Rica con su ensayo "El neobarroco y la enajenación del burócrata en *El Emperador Tertuliano y la legión de los superlimpios* (1991), de Rodolfo Arias". El análisis de esta novela le permitirá demostrar cómo los rasgos de parodia y de subversión carnavalesca,

la risa y la burla, no son más que unas estrategias para denunciar la vida marginal urbana, la pequeña burocracia estatal, los comportamientos de indignidad, la bajeza moral y los vicios. Un código narrativo que se inserta en la estética neobarroca latinoamericana.

**2. Del neobarroso al neobarroso rioplatense.** En este segundo apartado nos ubicamos en las márgenes del Plata para así, retomando el término acuñado por Perlongher —neo-barroso— llegar hasta ese cansancio del cansancio girondiano que se esconde tras el término neobarroso que le debemos a Kamenzain.

Paula Siganevich, en “Cambios, derivas y transformaciones del neobarroco rioplatense”, parte del prólogo de Echavarrén y del epílogo de Kamenzain contenidos en *Medusario* (1996) y, tomando como pretexto la reedición argentina de esta obra (2010), vuelve a pensar el pasado y pone a funcionar esos textos con otras publicaciones recientes de los mismos autores: *Fuera de género* y *La boca del testimonio*, respectivamente, ambas de 2007. Así llega a la conclusión de que preguntarse por lo actual del neobarroco es reconocerlo en su discontinuidad y dispersión. Significa leer a los retoños del neobarroco y entrar en las polémicas actuales, que serán las que abrirán el camino a las polémicas futuras sobre lo real que cuestiona el “artificio neobarroco”.

“Coda final de Osvaldo Lamborghini: *Las Hijas de Hegel*”, estudio de Jimena Néspolo, apuesta por la lectura barroca de este título del autor argentino, obra de tono ensayístico y ficcional, escrita alrededor de 1982 y publicada póstumamente. Ante las preguntas de ¿por qué el título?, y ¿por qué Hegel? responde Néspolo que el mecanismo relacional de la dialéctica hegeliana es el mismo mecanismo relacional del lenguaje, y eso —concluirá— es lo que Osvaldo Lamborghini intenta de cuajo exasperar, triturar, corroer, desquiciar, para crear sentido desde otro lugar, acaso posthumano.

Enrique Foffani, en “La lengua suelta. *El eco de mi madre* de Tamara Kamenszain”, reconoce que, aun cuando resulta un lugar común situar la poética de Kamenszain en el neobarroco argentino, junto a Perlongher, Carrera, Píccoli y, de un modo más excéntrico, a Lamborghini, se trata en realidad de una vertiente compartida a la vez con otros poetas latinoamericanos como Roberto Echavarren y José Kozer, quienes tienen a Lezama Lima como faro. Kamenszain —recordará Foffani— es una poeta al acecho de lo nuevo que en los últimos años ha preferido hablar de Neobarroso. Sin olvidar esas filiaciones —neobarroco, neobarroso y neobarroso— propone una lectura de *El eco de mi madre* (2010), diario de vida de los últimos tiempos de la progenitora que la hija escribe o trata de “pasar en limpio”, como testimonio poético de ese rito de pasaje que es toda muerte.

“La escritura eflorescente de Marosa di Giorgio”, ensayo de Fernando Moreno, nos sitúa en el espacio uruguayo de mano de la singular producción de di Giorgio. Su discurso eflorescente, a juicio de Moreno, se manifiesta en la presencia sostenida del mundo vegetal en sus textos, en los que fluyen y se muestran, simultáneamente, lo familiar y lo extraño, lo identificable y lo enigmático, la unidad y la multiplicidad, la concentración y la dispersión, la revelación y el ocultamiento, lo definido y lo difuso. Recordando a Severo Sarduy y su conciencia del barroco como apoteosis del *artificio*, así como sus mecanismos —sustitución, proliferación y condensación—, el crítico llega a la conclusión de que no es difícil hallar estos procedimientos en la uruguayaya, tanto más cuanto que contribuyen precisamente a la materialización e irradiación de un discurso críptico y revelador.

**3. Neobarrocho en la loca geografía.** Benjamín Subercaseaux (1995 [1940]) nos inspira al mirar hacia Chile, a las orillas del Mapocho, donde surge el término acuñado por Bianchi (1997), para referirse a las crónicas del escritor Pedro

Lemebel, quien, como veremos, será doble motivo de análisis en este libro.

Una andadura chilensi que se abre con “Decir no diciendo: neobarroco, palimpsesto e intimidad en *Los vigilantes* de Diamela Eltit”, de Macarena Areco Morales. La escritura de Eltit será el asunto principal de este ensayo, centrado en analizar tres dimensiones —escritural, estructural y temática— de la novela *Los vigilantes* (1994): la lengua neobarroca, la escritura palimpséstica y la narrativa de la intimidad. Respecto a la primera, anotará Areco, que los rasgos que la constituyen como una narrativa neobarroca parten de ese ámbito del desborde, espacio de una escritura corpórea, significativa, opaca, metaliteraria y metateórica.

Zenaida Suárez M., en “*La Nueva Novela*. Retazos neobarrocos en una obra de todos los tiempos”, destaca ciertos elementos distintivos del neobarroco: la polifonía discursiva, la incorporación del extratexto, la expansión del significante y el lenguaje barroquizante, que encierra, a su vez, una metaforización exagerada, una saturación verbal y una expresión oscura, como manifestación de un tiempo de crisis, síntoma del malestar, de la angustia y de las preocupaciones de la cultura moderna, que diría Chiampi (1994: 171). Una vez establecidos estos rasgos, analiza el título de Juan Luis Martínez, *La Nueva Novela* (1977), para evidenciar, más allá de lo (neo)barroco, la pluralidad estilística de esta obra.

“Los límites del neobarroco: Pedro Lemebel y la insurrección estética” es el estudio que nos presenta Marián Durán. Coincide esta investigadora con esa crítica que ha remarcado algunos de los dispositivos textuales que hacen que la escritura lemebeliana forme parte del neobarroco latinoamericano: artificialización, teatralización, desplazamiento, parodia, proliferación, carnavalización, condensación y permutación, entre otros. Sostiene Durán que Lemebel se ha convertido en portavoz de ciertas prácticas sexuales, artísticas y culturales, de ciertas minorías de género, pero también de aquellas otras

vistas desde lo social, lo indígena, los imaginarios populares y los *clivajes* políticos —*vid. La esquina es mi corazón* (1995), *Loco afán* (1996) y *Zanjón de la aguada* (2003)—. No obstante, advierte en *Adiós Mariquita linda* (2005) algunas diferencias que le van a permitir comentar dicho volumen a partir de tres interrogaciones: ¿Cómo evoluciona la escritura lemebeliana? ¿Cómo se lo está leyendo? Y ¿cuál es su lugar en la configuración de las subjetividades y los poderes?

Javier Bello cierra este apartado con el trabajo “Entre narciso y mundo, la «voca» como dispositivo neobarroco. Resistencia y proyección en *voca*, de Simón Villalobos Parada”. A partir de la obra poética de Soledad Fariña, *La vocal de la tierra* (1999), en la que reconoce un antecedente cercano y posible materia de diálogo con la escritura de Simón Villalobos Parada, se detendrá a analizar el poemario reciente de este autor: *Voca* (2011). Una especie de *masmédula* girondiana en la que queda inscrita su indefinición y su herida, su propia oscuridad. El decir, según el crítico, es la posibilidad de testimoniar la condición agrietada del sujeto. Indefinición, ambigüedad que se extiende en el poemario desde el estatuto de la subjetividad hasta los niveles valorativos e ideológicos del texto, una escritura cuyas funciones de resistencia y proyección la convierten —Bello *dixit*— en una de las más intensas y admirables poéticas de la Postdictadura chilena.

**4. Transbarroco, *mise en scène* y *atrezzo*.** En este último apartado hemos querido retomar la conciencia crítica de Eugenio d’Ors, para quien el término barroco debe considerarse una “constante” en la cultura, puesto que no puede ceñirse cronológicamente a una época determinada, ni a unos límites geográficos, ni referirse exclusivamente a determinados esferas artísticas (2004: 98). Este barroco, concebido como “pulsión creadora”, se aúna al discurrir de Haroldo de Campos, ya que ha sido él quien ha subrayado que el neobarroco ha derivado hacia un *transbarroco* latinoamericano,

no de forma homogénea, sino rigiéndose por una estrategia de matices (2004b: 16). Por ello, este bloque reúne diversos trabajos en torno a campos tan diversos como son la *performance*, las prácticas religiosas populares, la gastronomía y el cine en el ámbito hispánico.

“*Performatividad* homobarrocha: Las Yeguas del Apocalipsis”, de Ángeles Mateo del Pino, es un estudio que viene a completar, si cabe, la visión artística de Lemebel, habida cuenta de que ya Maríán Durán se ha centrado en el análisis de sus crónicas. En este caso, se trata de ofrecer un panorama amplio del colectivo de Arte las “Yeguas del Apocalipsis”, conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, en el Chile de mediados de los ochenta. Período convulso en el que confluyen la epidemia e impacto del Sida, la globalización, el cuestionamiento de las identidades sexuales, la violación de los derechos humanos, las represalias, los desaparecidos y las nuevas luchas políticas... En medio de este clima surgen dichas *Yeguas*, quienes, entre 1987 y 1995, llevan a cabo numerosas intervenciones públicas: *performances*, travestismos, instalaciones, fotografías, videos, manifiestos... Sin embargo, de entre todas ellas, Mateo del Pino se detendrá a analizar la *performance*.

Gloria L. Godínez Rivas, a través de su ensayo “Neobarroco transfronterizo en México: El Lupón”, nos ofrece una visión de las creencias religiosas populares a partir de lo que denomina la *espiritualidad posmoderna*. De esta manera, mirará hacia México para mostrarnos las emergencias de los santos populares, las alegorías y las simulaciones que componen el horizonte de lo sagrado y que concibe, junto con Monsiváis (1992: 91), como auténticas prácticas barrocas de la cultura contemporánea: una “mística de la marginalidad”. En su recorrido por el santoral mexicano “alternativo” comentará la figura de El Lupón, mito mexicalense, urbano y rural al mismo tiempo, concebido como un guía que, en la oscuridad o inmensidad del desierto, “asiste” al necesitado que cruza esa frontera norte que lo separa de California y Arizona.

La lectura de la cocina barroca será la propuesta que nos haga Nieves Pascual Soler en su trabajo “El barroco y el neo-barroco culinario”. Consciente de que el término “neo-barroco” no se usa en la arena culinaria, aun cuando ya resulta popular la acuñación “cocina postmoderna” —a la que considera imprecisa— para designar una práctica que simplifica el método deconstructivista de Derrida, separando los elementos conformantes de un plato para *performarlos* de una manera diferente, se propondrá vincular ambos términos. Así, enunciará que, mientras el postmodernismo destrona la idea de verdad, los chefs Ferran Adrià, Heston Blumenthal y Homaro Cantu, máximos exponentes de este nuevo modelo culinario, creen en un sabor verdadero y puro. Para ellos lo *performativo* tiene esencia y el saber es el sabor. Desde esta conciencia crítica, Pascual Soler reduce la noción de *performatividad* neobarroca a un esquema operatorio culinario de acuerdo al paradigma cognitivo de artificio, parodia y erotismo que Severo Sarduy proporciona en su ensayo “El barroco y el neobarroco” (1986 [1972]).

Cine y música se dan la mano en el trabajo “El carnaval neobarroco: pop, bolero, copla, mambo y musical kitsch en las películas de Almodóvar”, de José Rodríguez Herrera. En la filmografía almodovariana encuentra este estudioso numerosos elementos que acercan al cineasta manchego a la estética neobarroca: la presencia de una cocina a medio camino entre el *pop art* y la tradición más castiza; la gama de colores con los que decora los escenarios de sus películas; el mestizaje o sincretismo de culturas del que hace gala; los diversos registros de estilos y de géneros —kitsch, camp, cómic, fotonovela, pintura...—. Pero, sobre todo, Rodríguez Herrera desea evidenciar ese orbe musical gracias al cual Almodóvar es capaz de reunir sonoridades de lo más diversas: ópera, sainete lírico, punk, rock, glam pop, bolero, ranchera, rumba, copla, *heavy*, *soul*, cumbia, sevillana, jota, salsa, tecno pop... “el secreto está en mezclarlo bien”, dirá Pepa —Carmen Maura, en *Mujeres al*

*borde de un ataque de nervios* (1988)—, mientras prepara un cóctel *molotov* de gazpacho y barbitúricos para ofrecerse a su amante, única manera de retenerlo a su lado. Sobrancia de escenografías, saturación de códigos, exceso en pantalla..., lo que podríamos denominar, acuñando un nuevo término, cine almodóvar(roco): *almodobarroco*.

Gama de textos diversos que, como indicaba Sarduy, revelan que ser barroco hoy significa amenazar, juzgar, parodiar, malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer: “subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse [...] subvierte y deforma el trazo [...] del círculo” (1999 [1974]. 1250). Héctor Libertella (1977: 85), coincide con esta reflexión cuando, a propósito de ciertas producciones aparecidas en los años que van desde 1965 a 1976 —de escritores como Elizondo, Arenas, Sarduy, O. Lamborghini, Puig, Lihn—, afirma que éstas parecen prestarse “sentido” por un mecanismo de vecindad, de contacto, y a partir de la mecánica de la novela de Sarduy, *Cobra* (1972), establece algunas de esas propuestas neobarrocas:

la puesta en escena de una utilería puramente verbal donde queda negada toda unidad, todo *centro* que “funda”, todo *saber* que “explica”, todo *modelo* previo llevado luego a la “práctica” (Antiteología, Antilogocentrismo, Antimetafísica, respectivamente). *Des-centrar*: del círculo, como imagen de lo perfecto, a la elipsis, descentramiento que alude (y elude) específicas matrices cosmológicas cuyos ecos se prolongan triunfalmente en la Retórica. Y asumir gozosamente ese trabajo como un modo de respuesta frente a las imposiciones del “saber” occidental: ¿la “oposición ilustrada”? (Libertella 1977: 85-86).

Los ensayos que aquí reunimos presentan autores y obras que desafiaron las imposiciones del “saber” occidental. Acaso no hagan más que responder a este interrogante de Libertella. En esos planteamientos adivinamos “un aire de familia” neobarroco, y ya se sabe lo que ocurre con las familias: *las felices se parecen, pero las infelices...*



## Bibliografía

- Academia Chilena (1978) *Diccionario del habla chilena*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Andersen, Hans Christian (2005 [1837]) "La sirenita". En: *Cuentos completos*. Trad., ed., introd. y notas de Enrique Bernárdez. Ilustraciones de Vilhelm Pedersen y Lorenz Frølich. Madrid, Cátedra: 130-147.
- Anónimo (2007) "Historia prodigiosa de la ciudad de bronce". En: *El libro de las mil noches y una noche*. Vol. I. Trad. directa y literal del árabe por el Doctor Joseph Charles Mardrus. Versión española de Vicente Blasco Ibáñez. Introducción, apéndices y notas de Jesús Urceloy y Antonio Rómar. Madrid, Cátedra: 1147-1166.
- Armand, Octavio (1999) *Son de ausencia*. Caracas, Fundación Casa de la Poesía José Antonio Pérez Bonalde.
- (2003-2004) "Música de las esferas bruncas" [en línea]. *Kalathos. Revista cultural* (Caracas, Venezuela). XV. [http://www.kalathos.com/actualframe\\_oarmand.php](http://www.kalathos.com/actualframe_oarmand.php) [10.02.2013].
- Arteca, Mario (2011) "La polémica" [en línea]. *Círculo de Poesía. Revista electrónica de Literatura* (Puebla, México) (26.10.2011) <http://circulodepoesia.com/nueva/2011/10/una-letrilla-para-mario-arteca-y-maurizio-medo/> [22.02.2013].
- Barthes, Roland (1983) "Tácito y el barroco fúnebre". En: *Ensayos críticos*. Trad. de Carlos Pujol. Barcelona, Seix Barral: 129-133.
- (2002) "La cara barroca". En: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós: 81-102.
- Bedoya, Darwin y Diez, Lilian (2010) "Maurizio Medo: Hemos pasado de lo neobarroco a lo neobarraco" [en línea] (13.01.2010). *Proyecto Patrimonio 2010* <http://letras.s5.com/mm1401101.html> [22.02.2013].
- Benjamin, Walter (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Trad. de José Muñoz Millanes. Madrid, Taurus.
- Bianchi, Soledad (1997) "Un guante de áspero terciopelo, la escritura de Pedro Lemebel" [en línea]. *Cyber Humanitatis* (Facultad de Filosofía y Humanidades de la Facultad de Chile). 3. <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/03/textos/SBIANCHI.HTML> [11.12.2012].
- Bojórquez, Mario (2011a) "La muerte del neobarroso" [en línea]. *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura* (Puebla, Méxi-

- co) (22.10.2011). <http://irculodepoesia.com/nueva/2011/10/mario-bojorquez-y-la-muerte-del-neobarroso/> [17.01.2013].
- (2011b) “Una letrilla para Mario Arteca y Mauricio Medo” [en línea]. *Círculo de Poesía. Revista electrónica de Literatura* (Puebla, México) (26.10.2011) <http://irculodepoesia.com/nueva/2011/10/una-letrilla-para-mario-artecay-maurizio-medo/> [22.02.2013].
- Calabrese, Omar *et al.* (1992) *Barroco y Neobarroco*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- (1994) *La era Neobarroca*. Madrid, Cátedra.
- Camino, Francisco (2002). *Barroco*. Madrid, Ollero y Ramos Editores SL.
- Campos, Haroldo de (2011 [1955]) “A obra de arte aberta” [en línea] (19.02.2011) <http://issuu.com/arteeducadora/docs/docs13> [12.01.2013].
- (2004a [1989]) “Paulo Leminski y *Catatau*. Una leminskiada barrocodélica”. En: *Brasil Transamericano*. Trad. y pról. de Amalia Sato. Buenos Aires, El cuenco de plata: 123-131.
- (2004b) “Barroco, neobarroco, transbarroco”. En: Claudio Daniel (org., sel. e notas) *Jardim de Camaleões. A Poesia Neobarroca na América Latina*. Trad. de Claudio Daniel, Luiz Roberto Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo, Iluminuras: 13-16.
- (2006) “Barroco, neobarroco, transbarroco” [en línea]. *Revista Sol negro*. 1. <http://www.revistasolnegro.com/sil%20negro/haroldodecampos.htm> [12.12.2012].
- (2010) “Barroco, neobarroco, transbarroco”. En: *Galaxias/Galaxias*. Trad. de Roberto Echavarrren. Montevideo, La flauta mágica: 239-242.
- Cangi, Adrián y Jiménez, Reynaldo, eds. (2004). “Entrevistas”. En: *Néstor Perlongher. Papeles insumisos*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor: 271-394.
- Caro, Gabriel Jaime (Gajaka) (2009) *La risa de Demóstenes, rara, II*. Medellín, Editorial Palabra Vida.
- *et al.* (2010a) “Manifiesto del Neobarroco en el Neobarroco: 60 y 20” [en línea]. (08.03.2010). <http://neobarroco.blogspot.com.es/> [17.01.2013].
- *et al.* (2010b) “Manifiesto del Neobarroco en el Neobarroco: 60 y 20” [en línea]. (12.11.2010). <http://churrunguistunguis.com>

- blogspot.com.es/2010/11/manifiesto-del-neoberraco-2010.html [17.01.2013].
- Carpentier, Alejo (1985 [1953]) *Los pasos perdidos*. Ed. de Roberto González Echeverría. Madrid, Cátedra.
- (1973) “El ángel de las maracas. Lo que la música moderna debe a América Latina”. *El Correo de la UNESCO*. XXVI (6): 16-18, 34-36. Reproducido en 1991, en: *Obras completas: Conferencias*. Vol. 14. México, D.F., Siglo XXI: 282-289.
- (1974) *El recurso del método*. Madrid, Siglo XXI.
- (1987a) “De lo real maravilloso americano”. En: *Tientos diferencias y otros ensayos*. Barcelona, Plaza & Janes: 66-77.
- (1987b) “Lo barroco y lo real maravilloso”. En: *Tientos diferencias y otros ensayos*. Barcelona, Plaza & Janes: 103-119.
- Carrera, Arturo (2007) “Todo sobre el neobarroco” [en línea]. *Cahiers de LL.RI.CO* (Laboratoire d’Etudes Romanes de Paris 8). 3: 257-263. <http://lirico.revues.org/793> [02.03.2013].
- (2009) “Todo sobre el neobarroco”. En: *Ensayos murmurados*. Buenos Aires, Mansalva: 151-158.
- Carreter, Lázaro (1977) *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos.
- Cavazzi, Giovanni-Antonio (1687) *Istorica descrizione de tre reighi, Congo, Matamba e Angola*. Bologna.
- Celorio, Gonzalo (2001) “Del barroco al neobarroco” [en línea]. Conferencia magistral del 14.09.2001, Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar (Universidad de Guadalajara): 6-25. <http://www.jcortazar.udg.mx/es/documentos/del-barroco-espanol-al-neobarroco-hispanoamericano> [22.02.2013].
- Chiampi, Irlemar (1994) “La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno” [en línea]. *Criterios* (La Habana). 32: 171-183. [www.criterios.es/pdf/chiampiliteraturaneobarroca.pdf](http://www.criterios.es/pdf/chiampiliteraturaneobarroca.pdf) [31.05.2010].
- (2000) *Barroco y modernidad*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Cirlot, Juan Eduardo (1998) *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- Cixous, Hélène (2001) *La Risa de la Medusa: Ensayos Sobre la Escritura*. Trad. y pról. de Ana María Moix. Trad. revisada por Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona, Anthropos Editorial.
- Croce, Benedetto (2002 [1929]) “Il Barocco” [en línea]. En: *Storia*

*dell'età barocca in Italia. Pensiero. Poesia e letteratura. Vita morale.* Sitio culturale di letteratura. Critica Letteraria de Luigi De Bellis. <http://spazioinwind.libero.it/letteraturait/antologia/barocco01.htm> [22.02.2013].

- Corominas, Joan (1983) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos.
- Daniel, Claudio, org., sel. e notas (2004) *Jardim de Camaleões. A Poesia Neobarroca na América Latina*. Trad. de Claudio Daniel, Luiz Roberto Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo, Iluminuras.
- Deleuze, Guilles (1989) *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Trad. de José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Barcelona, Paidós.
- Díaz, Valentín (2011) "Apostillas". En: *Severo Sarduy. El Barroco y el Neobarroco*. Buenos Aires, El cuenco de plata: 37-73.
- Dobry, Edgardo (1999) "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid). 588: 45-58.
- (2006) "Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá)". En: Jorge Fondebrider (comp.) *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires, Libros del Rojas/ Universidad de Buenos Aires: 117-134.
- Echavarren, Roberto, sel. y pról. (1991) *Transplatinos. Muestra de Poesía rioplatense*. México D. F., El Tucán de Virginia.
- (1991) "Transplatinos". En: *Transplatinos. Muestra de Poesía rioplatense*. México D. F., El Tucán de Virginia: 7-20.
- (2010a) "Baroque and Neobaroque". Eduardo Espina y Charles Bernstein (eds.). *S/N: NewWorldPoetics* (Hostos Community Collage). 1 (1).
- (2010b) "Barroco y neobarroco". *Confluenze* (Università di Bologna). 1 (2): 1-13.
- (2011) "Baroque and Neobaroque". En: Arturo Casas and Ben Bollig (eds.). *Resistance and Emancipation: Cultural and Poetic Practices*. Oxford/ Bern/ Berlin/Bruzelles/ Frankfurt am Main/ New York/ Wien, Peter Lang: 153-166.
- ; Kozer, José y Sefamí, Jacobo, sel. y notas (1996) *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ; Sefamí, Jacobo y Kozer, José, sel. y notas (2010) *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires, Mansalva.

- Echeverría, Bolívar (1998) *La modernidad de lo barroco*. México, D.F., Era.
- Escobar, Raúl Tomás (1986) *Diccionario del hampa y del delito*. Buenos Aires, Editorial Universidad.
- Falcón Martínez, Constantino; Fernández-Galiano, Emilio y López Melero, Raquel (1985) *Diccionario de mitología clásica*. Vol. 1. Madrid, Alianza Editorial.
- Foffani, Enrique (2010) "La Extraña familia. Entrevista a Tamara Kamenszain" [en línea] (24.10.2010). *Página12. Suplemento RADAR LIBROS* (Buenos Aires): 25-27. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4034-2010-10-24.html> [15.11.2012].
- Fondebrider, Jorge (2006) "Treinta años de poesía argentina". En: Jorge Fondebrider (comp.) *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires, Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires: 7-43.
- Fossey, Jean Michel (1970) "Dos entrevistas con Severo Sarduy" [en línea]. *Isla ternura*. <http://www.islaternuracom/APLAYA/NoEresElUnico/S/SA/SARDUY,%20Severo%20Junio%202007/SARDUY%20Severo%20Entrevista%20Uno.htm> [20.01.2013].
- Foster, Hal (2008) *Dioses prostéticos*. Madrid, Akal.
- Freud, Sigmund (1979 [1922]) "La cabeza de medusa". En: *Escritos breves (1920-1922)*. *Obras completas*. XVIII. Trad. de José Luis Etcheverry. Buenos Aires/Madrid, Amorrortu editores: 270-271.
- Fuentes, Carlos (1997 [1992]) *El espejo enterrado*. Madrid, Taurus.
- Galindo V., Óscar (2010) "Las poéticas (neo)barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris" [en línea]. *Alpha* (Universidad de Los Lagos, Osorno). 31: 195-214. [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012010000200014&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012010000200014&script=sci_arttext) [12.12.2012].
- García Helder, Daniel (1987) "El neobarroco en la Argentina". *Diario de poesía*. 4. Buenos Aires/Rosario: 14-25.
- Girondo, Oliverio (1999 [1963]) "Cansancio". En: Raúl Antelo (ed.) *Obra Completa*. Madrid/ Barcelona/Lisboa/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José/Santiago de Chile, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: 263-264.
- Guberman, Mariluci (2009) "El hombre barroco frente al espejo devorador: un hombre nuevo y un nuevo arte en Latinoamérica"

- [en línea]. *Espéculo. Revista de estudios literarios* (Universidad Complutense de Madrid). 41.  
<http://www.ucm.es/info/es-peculo/numero41/hombarro.html>  
[19.01.2013].
- Hatzfeld, Helmut (1964) *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Gredos.
- Homero (2006) *Odisea*. Ed. de José Luis Calvo. Madrid, Cátedra.
- Jiménez, Reynaldo y Guillén, Paul, coords. (2006) "Dossier. Música de las esferas bruncas. ¿Neobarroco posmoderno?" [en línea]. *Revista Sol negro*. 1. <http://www.revistasolnegro.com/sol%20negro/casco1.htm> [12.12.2012].
- Kamenszain, Tamara (1996) "Epílogo". En: Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí (sel. y notas) *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica: 486-489.
- (2000) "Cansados del cansancio". En: *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós: 109-115.
- (2006) "Cansados del cansancio" [en línea]. *Revista Sol negro*. 1. <http://www.revistasolnegro.com/sol%20negro/tamara.htm>  
[12.12.2012].
- Lacan, Jacques (1981 [1973]) "Del Barroco". En: Jacques-Alain Miller (ed.). *El seminario. Libro 20: Aun. 1972-1973*. Buenos Aires/Barcelona, Ediciones Paidós: 127-141.
- Lerín, Ferrer (2007) *El bestiario*. Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Lezama Lima, José (2005 [1957]) *La expresión americana*. Ed. y notas de Irlemar Chiampi. México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- (2005a [1957]) "La curiosidad barroca". En: *La expresión americana*. Ed. y notas de Irlemar Chiampi. México, D.F., Fondo de Cultura Económica: 89-119.
- (2005b [1957]) "Nacimiento de la expresión criolla". En: *La expresión americana*. Ed. y notas de Irlemar Chiampi. México, D.F., Fondo de Cultura Económica: 149-175.
- (1970) *La cantidad hechizada*. La Habana, Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba [UNEAC].
- Libertella, Héctor (1977) *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas. Monte Ávila Editores.

- López, José Enrique *et al.* (2007) "Barroco V. Luso-Brasileño. Arquitectura y escultura. Antonio Francisco Lisboa (El Aleijadinho)" [en línea]. *Gaceta Médica de Caracas* 115 (3): 234-254. [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0367-47622007000300008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0367-47622007000300008&script=sci_arttext) [02.03.2013].
- Mallol, Anahí Diana (2012) "Poesía y traducción en revistas argentinas de los ochenta: *Xul* y *Diario de Poesía*" [en línea]. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria. Orbis Tertius, Universidad Nacional de La Plata, del 7 al 9 de mayo. <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii.congreso> [18.02.2013].
- Maravall, José Antonio (1979) *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel.
- Medo, Maurizio (2011) *Un país imaginario. Escrituras y transtextos, 1960-1979*. Quito, Ruido Blanco.
- (2013a) "Un adelanto de *País imaginario. escrituras y transtextos. 1960-1979*" [en línea]. Blog *Transtierros* (27.01.2013) <http://transtierros.blogspot.com.es/search/label/Maurizio%20Medo#!/2013/01/primicia-un-adelanto-de-pais-imaginario.html> [23.02.2013].
- (2013b) "Aclarando a Eduardo Milán (2)" [en línea]. Blog *Transtierros* (21.02.2013) <http://transtierros.blogspot.com.es/search/label/Maurizio%20Medo#!/2013/02/aclarando-eduardo-milan-2.html> [23.02.2013].
- Milán, Eduardo (1999) "Sobre esta edición". En: Eduardo Milán y Ernesto Lumberras (eds.) *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*. México D.F., Aldus: XXIII-XXV.
- (2004) "Entrevista. El neobarroco rioplatense". En: Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez (eds.). Adrián Cangi (pról.). *Néstor Perlongher. Papeles insumisos*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor: 280-289.
- (2006) "Neobarrosos" [en línea]. *Revista Sol negro*. 1. <http://www.revistasolnegro.com/sol%20negro/haroldodecampos.htm> [12.12.2012].
- sel. y pról. (2007) *Pulir buesos. Veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- y Ernesto Lumberras, eds. (1999) *Pristina y última piedra*.

- Antología de poesía hispanoamericana presente*. México D.F., Aldus.
- — —; Sánchez Robayna, Andrés; Valente, José Ángel y Varela, Blanca (2002) *Las insulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Moliner, María (1986) *Diccionario de Uso del Español*. Vol. I. Madrid, Gredos.
- Monsiváis, Carlos (1996 [1966]) "El hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde [Notas del Camp en México]". En: *Días de guardar*. México D.F., Ediciones Era: 171-192.
- Ors, Eugenio d' (1935) *Du baroque*. Paris, Gallimard.
- — — (1993) "La querella de lo Barroco en Pontigny". En: *Lo barroco*. Alfonso E. Pérez Sánchez (pról.). Madrid, Tecnos: 57-100.
- — — (2004) "Barroco. Arrabales de lo barroco. Revisión del barroco". En: Pedro Aullón de Haro (ed.) *Barroco*. Madrid, Verbum: 95-112.
- Ovidio Nasón, Publio (1997) *Las metamorfosis*. Ed. de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Trad. de Consuelo Álvarez. Madrid, Cátedra.
- Panesi, Jorge (2011) "Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher" [en línea]. *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista* (Buenos Aires). <http://www.herramienta.com.ar/cuerpos-sexualidades/cosa-de-locas-las-lenguas-de-nessor-perlongher> [13.01.2013]. Recogido también en (2012) *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento* (Buenos Aires). XIII (14): 4-11.
- Paré, Ambroise (2000 [1575]) *Montruos y prodigios*. Trad., introd. y notas de Ignacio Malaxecheverría. Madrid, Siruela.
- Perlongher, Néstor, sel. y ed. (1991) *Caribe transplatino. Poesía neo-barroca cubana e rioplatense*. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo, Iluminuras.
- — — (1991) "Prefácio". *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo, Iluminuras: 11-27.
- Perednik, Jorge Santiago (1988) "La réplica". *Diario de poesía* (Buenos Aires/Rosario). 8: 24-26.
- — — (1995) "Algunas proposiciones sobre el «neobarroco», la crí-



- tica y el síntoma” [en línea]. *Xul. Signo viejo y nuevo. Revista de literatura* (Buenos Aires). 11. <http://poesiaargentina.4t.com/xul/xul11/algunaspro.htm> [05.03.2011].
- Pérez-Rioja, José Antonio (2003) *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Tecnos.
- Petit, Georges y Théodoridès, Jean (1962) *Histoire de la Zoologie*. París, Hermann.
- Plath, Oreste (1994) *Geografía del mito y la leyenda chilenos*. Santiago de Chile, Editorial Grijalbo.
- Poe, Edgar Allan (2003) “Ligeia”. En: *Todos los cuentos*. Vol. I. Trad., pról., y notas de Julio Cortázar. Ilustración de Joan-Pere Viladecans. Barcelona, Círculo de Lectores: 265-278 .
- Porrúa, Ana (2007-2008) “Cosas que se están hablando: versiones sobre el neobarroco” [en línea]. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Universidad Nacional de Rosario). 13-14. [www.celarg.org/int/arch\\_publici/porrua13\\_14.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/porrua13_14.pdf) [10.12.2012].
- Praz, Mario (1999) “La belleza medusea”. En: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. de Rubén Mettini. Barcelona, Acantilado: 65-114.
- Prieto, Martín (2007) “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina” [en línea]. *Cahiers de LI.RI.CO* (Laboratoire d’Études Romanes de Paris 8). 3: 23-44. <http://lirico.revues.org/768> [08.02.2013].
- Real Academia Española (2001) *Diccionario de la Lengua Española* [en línea]. Madrid, Real Academia Española. <http://lema.rae.es/drae/?val=arroz> [29.09.2012].
- Rodas, Apolonio de (2000) *Argonáuticas*. Trad. y notas de Mariano Valverde Sánchez. Introd. de Carlos García Gual. Madrid, Biblioteca Básica Gredos.
- Romero Esteo, Miguel (2004) “De lo barroco y metabarroco”. En: Pedro Aullón de Haro (ed.) *Barroco*. Madrid, Verbum: 1241-1255.
- Rosa, Nicolás (1983) “Prólogo”. En: Héctor Aldo Piccoli. *Si no a enbestar el oro oído*. Rosario, La Cachimba: 11-16.
- Sahagún, Fray Bernardino de (1946) *Historia general de las cosas de Nueva España: libros VII al XI*. Ed. de Miguel Acosta Saigne. México, Editorial Nueva España.

- Sánchez Robayna, Andrés (1990-1991) "Barroco da leveza". Trad. de Beatriz Sidou. *Revista USP* (Universidade São Paulo). 8: 135-140.
- (1991) "Barroco de la levedad". *Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento* (Centro Atlántico de Arte Moderno [CAAM] Las Palmas de Gran Canaria). 1: 56-62.
- Sarduy, Severo (1986 [1972]) "El barroco y el neobarroco". En: César Fernández Moreno (coord.) *América Latina en su literatura*. México D.F., Siglo XXI Editores: 167-184.
- (1999 [1974]) "Barroco". En: *Obra Completa*. T. II. Ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid, Barcelona, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Galaxia Gutenberg: 1195-1261.
- (1999 [1982]) "La simulación". En: *Obra Completa*. T. II. Ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid, Barcelona, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Galaxia Gutenberg: 1263-1344.
- Shelley, Percy Bysshe (1991) "On The Medusa of Leonardo Da Vinci in The Florentine Gallery". En: *Poetic Work*. Thomas Hutchinson (ed.). G.M. Matthews (corrected). Oxford/New York, Oxford University Press: 582-583.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben (2002) "Transvestite and Homobaroque Twirls: Sarduy on the Verge of Reading Structuralism/Psychoanalysis/Deconstruction". En: *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literatura. Genders Share Flesh*. New York, Palgrave: 119-149.
- Siganevich, Paula (2004) "Entrevista: Tamara Kamenszain". *Revista Comunicação & Política* (Centro Brasileiro de Estudos latino-Americanos [CEBELA] Rio de Janeiro). XI (2): 171-175.
- Sontag, Susan (2007 [1964]) "Notas sobre lo camp". En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Trad. de Horacio Vazquez Rial. Barcelona, Debolsillo: 351-372.
- Spengler, Oswald (1923[1918-1922]) *La decadencia de Occidente*. 4 vols. Trad. de Manuel García Morente. Madrid, Espasa-Calpe.
- Spotorno, Ramiro (1995) *Glosario chileno del amor*. Santiago de Chile, Planeta.
- Subercaseaux, Benjamín (1995 [1940]) *Chile o una loca geografía*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Querol Gavaldá, Miguel (2002) "Origen y significado de la palabra

- barroco". *Musiker. Cuadernos de Música* (Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos). 13: 67-81.
- Quevedo y Villegas, Francisco de (1990) "Amor constante más allá de la muerte". En: Celsa Carmen García Valdés (ed.) *Quevedo Esencial*. Madrid, Taurus: 503.
- Toman, Rolf, ed. (2007) *El Barroco. Arquitectura-escultura-pintura*. Köln. Ullmann & Konemann.
- Ulacia, Manuel; Mendiola, Víctor Manuel y Espinasa, José María (1990) *La sirena en el espejo. Antología de poesía 1972-1989*. México D.F., El Tucán de Virginia/Consejo Nacional por la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- y Mendiola, Víctor Manuel (1990) "Prólogo". En: *La sirena en el espejo. Antología de poesía 1972-1989*. México D.F., El Tucán de Virginia/Fundación E. Gutman/Consejo Nacional por la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes: V-XVI.
- Urbina, Nicasio (1986) "Lo barroco en Alejo Carpentier". En: Mercy Ares et. al. *Características nacionales de la literatura cubana*. Introd. de José Ignacio Rasco. Miami, Patronato Ramón Guiteras Intercultural Center: 85-92.
- Valverde, José María (1981) *El barroco: una visión de conjunto*. Barcelona, Montesinos.
- Walter, Benjamin (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus.
- Weisbach, Werner (1942 [1920]) *El barroco: arte de la Contrarreforma*. Trad. y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Espasa-Calpe.
- Wilde, Guillermo (2008) "El enigma sonoro de Trinidad: Ensayo de etnomusicología histórica" [en línea]. *Resonancias* (Pontificia Universidad Católica de Chile). 23: 41-67. [http://www.academia.edu/482149/El\\_enigma\\_sonoro\\_de\\_Trinidad\\_Ensayo\\_de\\_Etnomusicologia\\_Historica](http://www.academia.edu/482149/El_enigma_sonoro_de_Trinidad_Ensayo_de_Etnomusicologia_Historica) [08.01.2013].
- Wilde, Oscar (1987) "La decadencia de la mentira". En: *Ensayos. Artículos*. Trad. Julio Gómez de la Serna. Pról. Jorge Luis Borges. Barcelona, Hyspamérica Ediciones/Ediciones Orbis: 101-142.
- Wölfflin, Heinrich (1986 [1888]) *Renacimiento y Barroco*. Trad. de Alberto Corazón y revisión de Nicanor Ancochea. Barcelona, Paidós.

- (1924 [1915]) *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Trad. de José Moreno Villa. Madrid, Espasa-Calpe.
- Worringer, Wilhem (1942 [1910]). *La esencia del estilo gótico*. Trad. de Manuel García Morente. Buenos Aires, Revista de Occidente.
- Yndurain, Domingo (2006) *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*. Madrid, Cátedra.
- Yurkievich, Saúl (1991) “*La expresión americana o la fabulación autóctona*”. *Revista Iberoamericana* (Universidad de Pittsburg). LVII (154): 43-50. Reproducido en el 2002, *Revista Iberoamericana* (Universidad de Pittsburg). LXVIII (200): 815-821.