

BARROCO CRIOLLO Y NEOBARROCO LATINOAMERICANO: ENCUBRIMIENTO Y ARTIFICIO

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Hace poco tiempo Alejo Carpentier, como antes lo hicieron Curtius o D'Ors, afirmaban que el Barroco constituía un estado de ánimo, un modo de ser o un rasgo del espíritu, que podía darse en cualquier lugar, período o circunstancia. No obstante, y para el caso particular de América Latina, resulta pertinente diferenciar las especies de Lo Barroco, las diversas encarnaciones que realiza y las formas literarias que adopta en determinados contextos socio-culturales; cada especie barroca, entre matices y diferenciaciones específicas, se reconoce a sí misma, establece su propia dialéctica con la realidad y postula su respectiva visión del mundo. Tal sucede con las especies barrocas latinoamericanas; sin embargo, la Historia Literaria suele emplear con frecuencia categorías o conceptos consagrados que no siempre explican satisfactoriamente los sesgos del fenómeno que intentan definir. No se olvide que en América Latina el arte y la literatura han seguido caminos tan complejos, que exigen la adopción de nuevos criterios capaces de aprehender con suficiencia la realidad que pretenden explicar; muchas veces, el mero traspaso de un término puede desdibujar

nuestro espacio de creación o atribuirle rasgos ajenos a su naturaleza. Para el caso del Barroco se hace necesario distinguir un Barroco de América, un Barroco de Indias o un Barroco Criollo como quiere Octavio Paz; precisamente, en los últimos años, artistas y escritores han contribuido a asegurar tales designaciones tanto en sus ensayos como en sus procesos creativos: Lezama Lima, Carpentier, Reinaldo Arenas, Severo Sardouy, Julio Cortázar o Carlos Fuentes.

Desde la perspectiva anterior y con miras a precisar aún más el proceso literario de América Latina, puede tenderse un puente entre dos especies barrocas suyas: el Barroco estrictamente criollo del siglo XVII y el Neo-Barroco de los últimos treinta años; ambas se emparentan al brotar de una carencia y de un descentramiento que se intentan llenar con la extrañeza, el encubrimiento o el artificio hasta hacer del lenguaje su propio fin, pero asimismo, las separa el logos y el fundamento epistemológico que rige sus búsquedas y su visión del mundo.

Universidad Javeriana: Profesor de planta y Director E. del Departamento de Literatura, Director de la oficina de Investigación y Metodología del Departamento de Literatura. Jefe del área Socio-Humanística, Colegio Mayor de Cundinamarca.

El Barroco criollo del siglo XVII se constituye en forma literaria oscilante entre el Barroco español y la conflictiva estructura de la sociedad colonial, la cual mediatiza otra visión donde los criollos respiran la extrañeza como cualidad propia porque ellos mismos eran y se sabían extraños. Esta forma barroca consciente e intencional no debe confundirse con el barroco instintivo y espontáneo manifiesto en las cartas de relación y en las crónicas de Indias del siglo XVI, el cual intentaba reflejar una naturaleza desconocida y fue absorbido del medio en que los conquistadores empezaban a moverse, brotando de sus espíritus deslumbrados como expresión de su asombro y desconcierto, mientras que el primero acentúa la conciencia de mundo escindido vivenciada por los criollos.

Los escritores del siglo XVII tienen ya otro sentido de pertenencia a la tierra que corre paralelo al proceso de decadencia española aumentado durante dicho siglo. España pierde el dominio de los mares, prohíbe las empresas manufactureras en las colonias y prácticamente suprime las encomiendas a los descendientes de conquistadores intentando someter la nobleza criolla al poder monárquico. Por su parte, la iglesia se torna más lujosa y sedentaria, se alía con la corona y castiga por igual las herejías contra el dogma como cualquier tipo de amenaza o subversión contra el poder. La voluntad de dominio sustituye el interés de evangelizar. Si es imprescindible la relación Barroco español y Contrarreforma, no lo es tanto para el Barroco criollo, pues acá se desarrollaba una lucha religiosa distinta con otro tipo de infeles; al tiempo que en España se debatían las nuevas ideas reformistas de la Europa no española, en América se debatían las viejas-las supervivencias religiosas prehispánicas-, lo cual evidencia otra modalidad de tensión, otra dualidad de tipo espiritual que está en la base del Barroco criollo, y que sumada a la ambivalencia política y económica

crea un ambiente de inhibición e inestabilidad favorecedor de la acogida y adopción que se le da al Barroco como posibilidad de bordear los límites y de trascenderlo todo.

Además, la existencia criolla constituye una lucha existencial entre lo que se quiere ser y lo que se es, dualidad de existir como europeo a pesar de estar ubicado en América, "desvelo ontológico de conquistar un ser en la historia" dice Edmundo O'Gorman, o a "continua oscilación" se refiere Octavio Paz. En verdad, al hombre de la sociedad colonial le era imposible establecer una plena concordia entre la realidad -dependencia y absolutismo- y el deseo -libertad e independencia-, de ahí su contradictorio patriotismo: lealtad a la corona pero sentimiento de inferioridad al ser deseñado por la burocracia española. Sin embargo, la conciencia criolla de una intrahistoria, de una intracultura, al confrontarse con las imposiciones peninsulares no significa nacionalismo estricto, más bien la sicología se fuga y retuerce el mundo heredado al pretender fundirlo en violentas antítesis y radicales contrastes. Este sentimiento de ambigua pertenencia permite percibir una cierta concordancia entre sensibilidad criolla y estilo barroco, el cual pretende recoger todos los extremos posibles; quizá en esta fascinación por la extrañeza radica la fuerza de dicha afinidad. Es como si el alma criolla quedara en suspenso ante la estética impuesta adoptándola para asumirla y trascenderla.

Suana mes de la t



La discordia entre lo que era el criollo y lo que podía ser, forma parte de esta especie barroca americana. El criollo calcó modelos formales del europeo pero nunca sus conflictos ni su visión del mundo. América colonial hizo surgir su barroco por encima de los estadios de Baja Edad Media y de Renacimiento que no poseía y que en Europa y España necesariamente lo preceden. El Barroco criollo instituye una doble significación: es un momento dentro de la historia del arte latinoamericano y una confrontación y/o respuesta a las fracturas históricas de la sociedad colonial; por tanto, el Barroco criollo no puede ser sólo lo que por causa de la lengua sea idéntico al español. En las colonias se genera un espíritu colonial pero una visión de mundo, claro está, criolla. Estos sentimientos ambivalentes aunque no alcanzan a expresarse políticamente en el siglo XVII-lo harán en la independencia- adoptan un tinte íntimo, solitario y esencialmente estético. Por tanto, la existencia americana de un Barroco literario apegado al gongorismo y aparentemente de espaldas a la realidad, no desmiente el afán de búsqueda y el clamor de expresividad. No debe sorprendernos su predominio artificioso y verbalista; en el camino hacia la propia autoafirmación, el criollo se ve obligado a protegerse en "el desaforado y genial abuso de ciertas formas hispánicas de la expresión plástica y literaria y en la entrega sin reservas a la metáfora y a la anfibología en todos los órdenes de la vida." (1)

La mayoría de nuestros poetas del Barroco criollo al saberse extraños, andan con naturalidad en el mundo de la extrañeza. Barroco del siglo XVII es un concepto de época que refleja una conciencia de mundo escindido, al tender un puente entre lo español y lo americano, cabe afirmar que el barroco criollo implicó partir de un modelo para llevar luego sus técnicas y procedimientos a la máxima tensión y exageración. Ambiguo movimiento, necesario para develar otra realidad y otra posibilidad ética capaz de expresar la problemática criolla trascendiendo la hispana. Los procesos creativos de Hernando Domínguez Camargo y de Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros, permiten concebir ese carácter distinto que a partir del modelo gongorino se abre paso entre rasgos y significaciones literarias diferentes.

El poeta santafereño desde el calco impecable de la herencia gongorista emprende la aventura de la palabra y se arriesga en su elaboración hasta hacerla capaz de revelar los índices conflictivos y reprimidos de la intracultura criolla y su propio sentimiento de ambigua pertenencia a la misma. La fuga poética que realiza en "El Poema Heroico" dibuja el doble impulso de su espíritu barroco: atracción apasionada hacia la realidad concreta y huida ascética hacia lo infinito. Lo divino se sensualiza hasta volverse corpóreo, y simultáneamente, la sensualidad se resbala hacia una desmaterialización, hacia otro frenesí de índole espiritual. La atracción hacia la realidad que contempla y goza de cerca el hombre barroco que es Domínguez Camargo "le descubre lo efímero y transitorio, y le refuerza para que otro impulso ascensional hacia lo infinito le descubra la diferencia entre lo temporal y lo eterno". (2)

El lenguaje salpicado de elementos manieristas esconde un ansia recóndita, una inquietud emocional; es el arma para realizar las necesidades y anhelos de una imaginación avanzada en medio de un clima de represión. En su encubrimiento, el lenguaje de Domínguez Camargo posibilita la negación del acontecer bruto y afirma las virtuales de su conciencia personal y estética, que sin desear apartarse de lo mundano, sabía que el

fin último del hombre era Dios. Por ello, anhelo y rechazo del cielo, recuerdo y olvido de lo divino, infidelidad y veneración a Dios. Coordinada fluctuante de su forma barroca: desde el goce dionisiaco, vuelo espiritual y trascendente. En muchos momentos, Domínguez Camargo se siente tentado a obedecer a leyes distintas a las de la tierra, y luego, desde su predilección por el vuelo no puede prescindir de la ley de gravedad de aquella. He aquí un movimiento extraño y bien diferente del sueño gongorista de reemplazar la realidad por un absoluto de belleza atendiendo a valores estrictamente sensoriales.

La ambivalencia del poeta santafereño se constituye, quizá sin él proponérselo, el clamor de expresividad, en presentimiento de otras dimensiones vitales o en sentimiento de ambigua pertenencia. En consecuencia, el gongorismo español no se hace sencillamente americano postergando la originalidad de las colonias. Ante el espacio poético de Góngora revelado como objeto de contemplación, el de Domínguez Camargo es tenso, gravitante, unas veces celestial, otras, demoníaco; en ocasiones deleita golosamente la escueta apariencia de las cosas o cae en la espiritualidad y el panteísmo. En la exhuberancia del lenguaje aprendido parece que Domínguez Camargo se jugara toda la vida que necesitaba reprimir, aprehender o rechazar.

La elaboración literaria de Domínguez Camargo evidencia que los inicios de la versión criolla del Barroco representan adquisiciones de lenguaje, formas nuevas de curiosidad y de búsqueda, degustación de una vitalidad de la que seguramente se carecía en la vida cotidiana de las colonias, en fin, refinamiento, estilización y poetización de una naturaleza apenas presentida, pero intensamente intuída y forjada luego desde la palabra.

1. Edmundo O'Gorman, *La invención de América* (México, Fondo de Cultura Económica, 1984), p. 155.

2. Guillermo Díaz Plaja, *El Espíritu del Barroco* (Barcelona: Editorial Crítica, 1983), p. 50-51.

El proceso poético de Sor Juana Inés de la Cruz, no sólo profundiza la ya tensa y significativa distancia entre Góngora y Domínguez Camargo, sino que bordea otras rutas de identidad criolla, una mayor conciencia de pertenencia y variados rasgos de una visión de mundo sugestivamente diferente.

Sor Juana se encubre detrás de un andamiaje alternadamente Manierista y Barroco para manifestar la conciencia de una sociedad reprimida, censurada, y sobre todo, la escisión entre "el ser moral" que representa el sentido de la contrarreforma hispánica y su personal vivencia poético-panteísta que parece desdecirla y que representa el primer esfuerzo lúcido y coherente en la conquista de una verdadera independencia ontológica de América Latina.

A large, stylized handwritten signature in black ink, reading "Juana Inés de la Cruz". The script is highly decorative and cursive, with long, sweeping flourishes, particularly in the 'J' and 'C'.

La construcción y el significado de "Primero Sueño" constituyen algo más que el desencanto característico del siglo XVII, prefiguran la modernidad en cuanto realizan una representación fundamental, un espacio estético autónomo y pleno de polivalencias semánticas que al decir de Lezama Lima posibilitan la concepción del conocimiento como una realidad diaria y perteneciente por completo al hombre. El tan nombrado fracaso del alma en el poema es tan sólo la constatación de los límites del conocimiento humano: su estructura abierta y multipolar sugiere que el vuelo intelectual puede empezar una y otra vez de la misma manera que siempre amanece o anochece. El poema propiamente no termina, durante el sueño el alma está despierta, se proyecta en la ambición de Faetone y en ese momento el cuerpo a su vez se despierta con el día para poner fin al sueño pero no a la aventura espiritual del alma.

Sor Juana no se pliega a las creencias ortodoxas de la contrarreforma; para ella el arte y la imaginación son los valores fundamentales que rigen su vida y la poesía se genera como el ámbito de la no contradicción porque su sentido emerge de la ambigüedad misma. Su visión del mundo está secretamente animada por una conciencia sincrética donde la reminiscencia de los mitos platónicos se liga a una concepción hermética del universo, al carácter de la Nueva Ciencia, a la

ortodoxia cristiana y a la cultura egipcia. La contraposición mundo de sombras y mundo de luz que alegóricamente alude al tema del conocimiento en el mito de la caverna, subyace en el trasfondo de su concepción del universo y se teje con la tradición egipcia mediante la proyección piramidal que anima la figuralidad del poema.

Si bien el hombre no puede acceder al reino del ser y de la verdadera luz, sí puede, al menos, evocar imágenes de las cosas, recrearlas a través del arte y del lenguaje hasta conformar una realidad simbólica. Aunque no sepamos muy bien qué pensaba Sor Juana sobre las ideas del momento: infinitud del universo, pluralidad de mundos, etc., lo que cuenta es la fijación poética de un espacio sin contornos claros ni límites precisos ante el que se experimenta un intenso asombro barroco que genera rebeldía; por ello, en filigrana barroca intertextual se teje y desteje el mito de Faetone, ni él ni el alma pueden cumplir su objetivo pero ambos se arriesgan en la búsqueda y ella se afirma una y otra vez en su delirio de indagar continuamente. Habría bastado que los inquisidores del siglo XVII hubieran descubierto esta visión oculta por la estructura barroca de "Primero Sueño", para que la monja hubiera sido juzgada. Si bien es cierto que el alma humana no logra abarcar la Causa Primera, también es cierto que la esencia del hombre se define en el intento vano por comprender la totalidad del universo. Y si no le es dado comprenderlo plenamente, sí le es dado, al menos, intuirlo, inventarlo con la palabra poética.

Así pues, mientras Don Luis de Góngora pretendía expresar irrealmente la realidad mediante el más brillante y agudo metaforismo, Sor Juana busca descubrir una realidad no visible para los sentidos valiéndose de la perífrasis con el objeto de dilatar casi indefinidamente los titubeos y ansiedades del alma en su afán de conocimiento. Si en el poeta español prima la veta culterana: sutuosos cultismos, distorsiones preciosistas o recreaciones mitológicas, en la monja mexicana prima la veta conceptista: retruécanos, antítesis, juegos de palabras... El primero no pone en duda

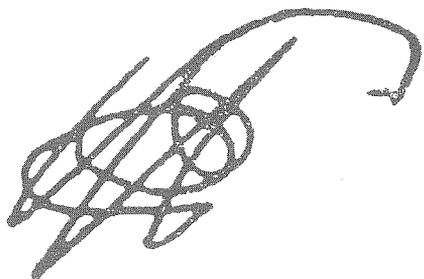


la realidad, la transfigura en imagen y colorido, la segunda, por el contrario, se aventura a poetizar una realidad que por principio está más allá de los sentidos. La elaboración gongorina del lenguaje es estetizante, cargada de refinamiento hasta traducirlo todo a fórmulas de lo elegante y lo sutil; la que hace Sor Juana es intelectualista, cargada de referencias eruditas y de vivencias culturales. A él se le reconoce más por materiales de significantes que conforman un espacio exquisitamente poético; a ella se le reconoce más por la intensidad de significados que conforman un espacio densamente conceptual.

El poeta español y la monja mexicana instituyen espacios virtuales en sus procesos creativos, pero diferentes en su mismo diseño: en Góngora predominan los elementos y formas de la naturaleza: mar, montes, río, árboles; en Sor Juana ello es reemplazado por el silencio y la soledad de los espacios celestes aludidos a través de figuras geométricas: pirámide, obelisco, torre o círculo. Claridad y nitidez en el español, penumbra, claroscuro y desconcierto en la mexicana.

Todo lo anterior nos hace percibir claramente el sesgo que toma la visión de Sor Juana, quien a partir de recursos y móviles poéticos aprendidos del culteranismo o del conceptismo, da un viraje hacia otra actitud: el espacio que dibuja "Primero Sueño", más que un objeto de contemplación, como en Góngora, es un objeto de conocimiento. La renuncia de Sor Juana a la compañía de la naturaleza se trueca en pregunta y asombro ante el cosmos infinito, lo cual se traduce a su vez en soledad conceptual.

Con Hernando Domínguez Camargo y con Sor Juana Inés de la Cruz se está más allá de la tensa



realidad colonial. En ambos casos el Barroco criollo pretende una aventura por vías de la palabra poética. Ambos poetas eluden la realidad, la transfiguran en imagen, la encubren en viaje de lenguaje. Los dos aprenden de Góngora la pasión por descubrir a través del artificio, pero sus pupilas y sus espíritus criollos crean desde lo que heredan afirmándose en lo que tienen.

No obstante, el barroquismo criollo del lenguaje queda reprimido o represado después de cancelado el siglo XVII, pues la necesidad de conformar una ideología de independencia -segunda mitad del siglo XVIII- y luego un Ethos Social -primera mitad del siglo XIX- impiden una apertura a las aventuras de la palabra poética. En Hispanoamérica, el Romanticismo más que una visión constituyó una escuela de rebeldía y declamación. La necesidad prioritaria de denunciar la situación política de repúblicas recién formadas bajo la represión caudillista, y el desgaste mismo del Romanticismo español hicieron que se perdiera muchas veces el secreto de las metamorfosis y de las sorpresas del lenguaje. De todas formas, dentro de algunos aspectos de nuestro Romanticismo, y sobre todo, de nuestro Modernismo se hizo patente la expresión de un espíritu esencialmente barroco que constituyó una visión a través del lenguaje y en cuyo metaforismo no se profería amor a la vida, sino horror al vacío (3). Basta evocar la frondosidad, la ornamentación, el colorido o el cultismo de la poesía y de la prosa modernistas: el mismo Martí, Darío, Lugones, Herrera y Reissig, Rivera, etc., para percibir la oleada de sensualidad, dinamismo y fuga, hijos del Barroco.

Hoy por hoy, puede hablarse de un Neo-Barroco en tanto forma peculiar de la Modernidad y muy particularmente de la literatura latinoamericana de nuestros tiempos. Existen semejanzas entre la doctrina estética del Barroco clásico y las poéticas de vanguardia, no tanto porque la primera haya influido sobre las segundas, sino por afi-

3. Octavio Paz, "El Caracol y la Sirena" en *Cuadrivio* (México: Joaquín Mortiz, 1972), p. 21.

nidad sensible e intelectual entre ellos. De hecho, el neo-barroco generado desde las vanguardias puede explicarse, como el Barroco clásico, en relación con la cosmología; ahora se trata de "relatividad restringida", de "relatividad generalizada", del "Big bang" o del "steady state", según los cuales nada puede garantizarnos si estamos en reposo o en movimiento, por tanto, la sensación de girar en el vacío se torna más intensa e inquietante que en la cosmología kepleriana del Barroco del siglo XVII. Por una parte, se señala la continuidad de espacios yuxtapuestos y autónomos, por otra, se excluye la idea clásica de un marco universal "en el cual se puede, teóricamente, incluir no importa qué conjunto de objetos, o no importa qué secuencia de eventos." (4). Entonces, el tiempo, el espacio y la materia indisolublemente ligados sólo se definen por su reciprocidad, particularmente el primero parece no ser un marco vacío y preexistente donde la materia se expande, sino que se genera en la expansión, imagen en "la que el pasado y futuro se invierten como la izquierda y la derecha en el espejo." (5).

De la misma manera que el cosmos es producción permanente de materia, el universo textual lo es de significantes; materia y significación proliferan por todas partes sin emisor privilegiado, sin principio ni fin: Universo Neo-barroco y escritura Neo-barroca de la superabundancia, de la globalidad, de la relatividad y de la búsqueda

incesante. El sujeto se vierte en su propia escritura y en los espacios múltiples de los otros textos confrontados. En la práctica literaria latinoamericana, especialmente de la novela de los últimos treinta años el neo-barroco significa artificialización creadora, goce de enmascarar y desenmascarar la realidad, percepción de una carencia y por ello búsqueda de objeto perdido que se transforma en objeto de lenguaje, juego paródico que es fiesta de la palabra, nostalgia del paraíso y carnaval de formas que se subliman y/o degradan en movimiento alternado. Así pues, el barroquismo enquistado en la criollidad tiene nueva vigencia al manifestarse con una cara moderna y actual, por demás coincidente con ese "espacio gnóstico" de que hablara Lezama Lima como resultado de la asimilación de raíces de todas las culturas: indígenas, negras o europeas y convertido finalmente en erotismo complaciente o en exhuberancia imaginativa.

América Latina sigue siendo mundo nuevo en cuanto desarrolla una actitud de receptividad sincrética que busca superponer a sus viejas raíces, los mitos y tradiciones del viejo mundo para aproximarlos y utilizarlos en la creación de nuevas formas proyectadas a la expresión universal de nuestra cultura. Constituimos un continente étnica y culturalmente lleno de contrastes, tensiones y vehemencias de gran intensidad en los estratos más significativos de nuestro ser y actuar, dinamismo barroco "per se" que hizo decir a Carpentier que "América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizaje, fue barroca desde siempre". "...toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo." (6). En efecto tan variada ha sido la mezcla de las heterogéneas posibilidades del blanco, del negro o del indio, tan zigzagueante ha sido nuestro proceso histórico y tan multiforme el contexto geográfico del continente, que América Latina constituye el triple portento:

4. Severo Sardouy, Barroco (Buenos Aires: Sudamericana, 1974), p. 87

5. *Ibid.*, p. 94.

6. Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso", en La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo (México: Siglo XXI Editores, 1981), p. 123 y 126.

telúrico, humano e histórico que conforma la base sobre la que surge "lo real-maravilloso" carpenteriano, y el barroco parece ser la forma de expresión más adecuada para una realidad sincrética donde lo maravilloso siempre fue cotidiano. Sardouy prefiere hablar de barroco furioso e impugnador que sólo puede surgir "en las márgenes críticas o 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: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, transplante y fin de un lenguaje, de un saber." (7)

En la perspectiva alzamiana "el primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales, es nuestro señor Barroco" (8), cuyas adquisiciones de lenguaje se constituyen en un agudo metaforismo que no es sólo captación de una realidad proteica, sino verdadera metanoia, la cual implica transformación total y cambio de sustancia. Es este neo-barroco de la imagen "que rompe la cronología, trae el tiempo de la simultaneidad, crea un hilozoismo mágico, pues ve en cada piedra un hombre posible o ya transcurrido, forma guerreros con las piedras y después de la victoria los guerreros vuelven a convertirse en piedras." (9). En este sentido, gran parte del lenguaje de la nueva novela se presenta como un

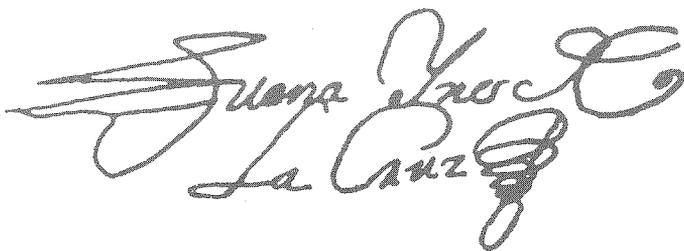
hinchamiento de la forma que trata de asimilar golosamente la realidad a nivel fenomenológico. Otros novelistas como Cortázar, Fuentes, Reynaldo Arenas o Cabrera Infante reconocen las posibilidades del neo-barroco, ya en la veta del deslumbramiento sensorial carpenteriano, ya en la incesante búsqueda lezamiana de una estructura poética incomprensible pero racional capaz de hacer surgir lo irreal en el mundo de lo real o ya en el collage de textos que se miran a sí mismos en espejos paródicos para simular su propia representación.

El Barroco al resurgir en la vida artística y literaria de América Latina, como estética y como visión de mundo, encuentra una realidad de dimensiones mucho mayores y de contextura más compleja donde se topa con una red de confluencias ideológicas y literarias que sustenta esa otra especie barroca de que hablamos. Precisamente, dentro de la novedad más excitante de nuestra última narrativa se encuentra la profusión de contextos insólitos donde el narrador se expresa en la destrucción de formas narrativas tradicionales, en la recusación de la sintaxis o de los argumentos y en la construcción de dinamismos espacio-temporales, aproximándose a la construcción antilógica y prerracionalista. El neo-barroco ejerce una función crítica llenando un vacío, cubriendo muchas veces la inexistencia de un lenguaje con el diálogo establecido a través de la intertextualidad, con la acumulación o proliferación de significantes, con la interacción de complejas estructuras lingüísticas en un ansia por llenar un espacio con objetos de lenguaje que transitan entre lo real y lo posible, lo obvio y lo incomprensible, lo vivido y lo imaginado, lo mítico y lo histórico, Así pues, asombro y maravilla, ingenio y agudeza, tal parece ser el rubro característico de la novela neo-barroca. Por una parte, metalenguajes y criptolenguajes, mezcla de diversas lenguas y feísmo, parodia y carnaval;

7. Severo Sardouy, "Barroco" en Simulaciones.

8. José Lezama Lima, "La curiosidad barroca" en La expresión americana (Santiago: Editorial Universitaria, 1969), p. 46-47.

9. José Lezama Lima, "Imagen de América Latina" en América Latina en su literatura (México: Siglo XXI, 1972), I Edición, p. 463.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Severo Sardouy' with a stylized flourish at the end.

por otra, efusiones líricas, delirios emocionales, ritornellos narrativos o conmociones sentimentales. Recusación constante de una forma narrativa y búsqueda de otra que simultáneamente se relativiza o se destruye al ensimismarse en su propio texto para constituir casi siempre una meta novela-"Rayuela", "Paradiso", "Tres Tristes Tigres", juego y artificio narrativo que no por casualidad tiene su mejor precedente en "El Quijote".

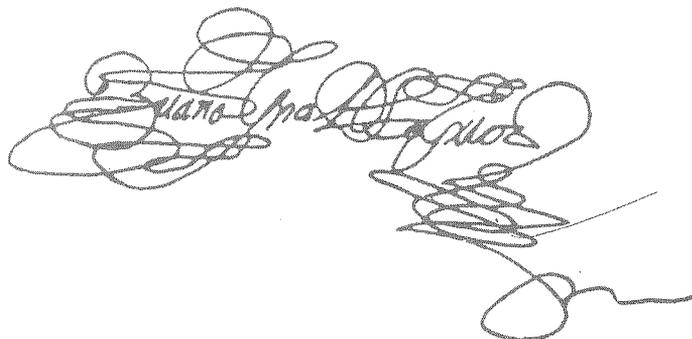
La voluntad totalizadora del barroco centrada en la búsqueda de la unidad del mundo posibilita que el movimiento de contrarios encuentre en la ambigüedad su principal factor de extrañamiento. La permutación e interrelación entre la identidad y la alteridad, entre lo uno y lo otro, ocasiona en el Barroco del siglo XVII y en el Neo-barroco el acercamiento de los extremos y de los elementos colocados en oposición. Especialmente el Neobarroco escapa a cualquier tipo de rigidez conceptual delante de los datos que lo real ofrece a su trabajo de transfiguración y recreación: búsqueda de un mundo desmesurado en el esfuerzo por alcanzar la unidad en medio de la diversidad. Barroco clásico y Neobarroco latinoamericano tienden a la metamorfosis por poseer

un agudo sentido de las variaciones que secretamente animan la realidad, este último, más que nunca, reconoce la ilusión de lo real. Se explica entonces que el juego de formas Neo-barrocas se ubique entre la perennidad y la transitoriedad de la escritura; las obras generan sensación de intemporalidad, sugieren la progresiva dilatación del espacio o tienden a una indeterminación de efectos. Todo ello induce a que el lector se disloque continuamente, cambie de perspectiva para gustar o abordar el texto desde aspectos siempre nuevos y sorprendentes, como si éste, al igual que la vida, estuviera en permanente mutación.

En fin, la novela Neo-barroca se constituye en una red de significaciones que no intenta reproducir la realidad, sino proponer distintas posibilidades de la misma hasta instaurar una "espiral barroca" de múltiples sentidos dentro de un sistema semántico que confiere flexibilidad a cada núcleo expresivo-ambigüedad- y renuncia al nivel denotativo y al enunciado lineal. De ahí la corrupción escritural sugerida por el proceso de enunciación narrativa de "El Otoño del Patriarca", cuyo sintagma desfigura la circularidad hasta hacer trizas la figura del dictador, de ahí el diseño críptico de "Rayuela", que desde su propia urdimbre se niega a sí misma para constituir un dinamismo semántico de carácter centrífugo, de ahí la refracción que de su enunciado realiza "Paradiso" en uno de sus capítulos para proyectarse al infinito, y de ahí también la simultaneidad y condensación de voces, textos, personajes, secuencias que convocadas por la escritura desfilan y se metamorfosean en ciertas novelas como "Concierto Barroco" o "Terra Nostra".

Desde una perspectiva semiológica, la novela neobarroca manifiesta que no sólo el significante constituye la forma, sino que el significado mismo puede convertirse en significante y viceversa; tal desdoblamiento del signo sobre sí mismo abre diversos caminos para el novelista, quien empie-

(1692)



za a darse cuenta de que aquel es mucho más maleable de lo que se pensaba. Sardouy destaca que los textos del neobarroco establecen un alejamiento y un distanciamiento cada vez más radicales entre los términos del signo, en oposición a la "estrecha adherencia" entre ellos tan característica de los momentos clasicistas. Así, la novela en cuanto lenguaje recuperado puede captar de otra manera la realidad latinoamericana que antes referíamos, penetrarle los recodos más escondidos o los espacios más inesperados a través de una elaboración tal que la palabra deviene en espejo, en asombro de sí misma. El sistema de signos en que se convierte constituye un vocabulario propio, unos determinados modos de combinación y un modo particular de significar en la jerarquización de su sintaxis.

La artificialización extrema del discurso narrativo constituye un orden concreto de organizar su mensaje. Proceso operado según Sardouy a través de tres mecanismos básicos: la sustitución, la proliferación o la condensación, que equivalen al enmascaramiento, al involucramiento progresivo de una escritura por otra: ni línea, ni superficie, sino espacio sino infinitud, ámbito del metalenguaje que gravita y vuela para escamotear y revertir la realidad hasta lograr las refracciones más sorprendentes.

Lo paródico como gesto neo-barroco se logra a través de intrincados procesos de intertextualidad y de intratextualidad, lo cual nos remite a la lectura en filigrana, en la que, subyacente al texto se esconde otro texto, que aquel revela, descubre o deja descifrar. El sustrato de la parodia se jalona desde la sátira menipea y el carnaval -Bachtine- "La carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas estructuras lingüísticas..." (10). Neo-barroco en tanto ambigüedad, tautología, reduplicación, cruce de diversos planos lingüísticos que homejan y burlan, coronan y destronan.

Enmascaramiento y filigrana escritural constituyen el espacio neo-barroco de la superabundancia y el desperdicio. Juego, reflejo y revolución. Juego en cuanto pérdida, desperdicio y placer, actividad lúdica que parodia lo útil, espejo que implica querer captar en el reflejo la vastedad del lenguaje, pero a la estructura neo-barroca algo le niega su imagen: "neo-barroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia." (11).

La carencia se relaciona con una figura característica de la cosmología barroca: la elipse, que en la dimensión geométrica se corresponde con la elipsis de la retórica. "Etimológicamente *ελλειψις* significa falta y se aplica a la elipsis porque en ella algo se ha suprimido, y también a la elipse ya que algo le falta para ser un círculo completo". (12).

El lenguaje neo-barroco reelaborado siempre por ese doble trabajo elidente adquiere la calidad de una superficie espejeante en que los significantes parecen reflejarse a sí mismos. El sujeto no está donde se le espera, es decir, en un yo que enuncia su discurso, sino donde no se le sabe buscar, bajo el significante que él mismo creyó haber expulsado. La amplitud de perspectivas que posee el narrador neobarroco desde la factura de su escritura es por principio revolucionaria. El derroche del lenguaje únicamente en función del placer es un atentado contra el buen sentido que sostiene toda ideología de consumo. La escritura neo-barroca subvierte el orden normal de la misma manera que la elipse deforma el trazo del círculo.

La forma neo-barroca desde su carácter metaliterario no elude la realidad, por el contrario, encarna una profunda visión de la misma, pues la subversión desde dentro del lenguaje está en relación directa con la ruptura y la transgresión. Por ello, para Carlos Fuentes la novela contem-

10. Sardouy, "Barroco y Neobarroco". Op. Cit., p. 175.

11. Ibid., p. 183

12. Sardouy, Barroco, Op. Cit., p. 80-81.

poránea “reinvienda la necesidad de ser ante todo escritura, conexión del lenguaje con todos los niveles y orientaciones, no de la realidad, sino de lo real” (13) y por ello también para Severo Sardouy el Neo-barroco es “reflejo pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo”. (14).

Después de haber tendido un puente entre el Barroco criollo del siglo XVII y el Neo-barroco latinoamericano, se constata que ambas formas se realizan en un universo móvil y descentrado; sin embargo, el primero era todavía portador de una consonancia y dirigía su búsqueda hacia algo definido; el segundo, en cambio, al participar de un universo más móvil aún, lo hace de una manera completamente inarmónica porque no posee un logos directriz que fundamente su búsqueda.

El encubrimiento realizado por el Barroco criollo a través de procedimientos culteranos o conceptistas: elipsis, perífrasis o hipérbaton algo señalaba todavía, estaba dirigido, aunque mediato, a un referente concreto. La extrema artificialización del Neo-barroco, en cambio, se constituye en un festín que pervierte la escritura, la vuelve ociosa e inútil y la eliminación del referente hace que las palabras mismas vuelvan a ser las cosas. La carencia o el hueco negro de la ausencia se sustituye con superabundancia de lenguaje, la cual luego nos abisma con la realidad de su presencia •

13. Carlos Fuentes. La nueva novela hispanoamericana (México: Joaquín Mortiz, 1969), p. 56.

14. Sardouy, “Barroco y Neobarroco”, Op. Cit., p. 183.

