

UNA GRAMÁTICA PARA OTORGARLE
AL TONO UN LUGAR DONDE
PODER RESIDIR (RETOMBÉ, DIS-TORSIÓN.
ENTRETELONES NEOBARROCOS EN
EDUARDO ESPINA)

Cella, Susana

Susana Cella eclirt@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
vol. 32, núm. 66, 2021
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 08 Mayo 2021
Aprobación: 22 Junio 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603030036/>

Resumen: Este trabajo reflexiona respecto de la definición de neobarroco en relación con el Barroco del siglo XVII y con las vanguardias históricas. Así se hace referencia a la idea de *retombée*, de Severo Sarduy, y a la distorsión, claves en esta poética. El título principal remite al poeta uruguayo Eduardo Espina: sus concepciones acerca del neobarroco («el barroco») presentes en sus ensayos y su poética. Se analizan algunos de sus poemas teniendo en cuenta la estructura gramatical, la medida del verso y la amplitud léxica puesta en juego en los textos.

Palabras clave: Poesía Latinoamericana, Neobarroco, Eduardo Espina.

Abstract: *This article reflects about the definition of “neobaroque” related to historical baroque from 17th Century and historical modernism. So, we revisit the concept retombée from Severo Sarduy and to the distortion as key-concepts in this poetry. The main title refers to the Uruguayan poet Eduardo Espina: his ideas about neobaroque (his “neobarocó”) involved in his essays and poetry. Through the analysis of some of his poems we consider grammatical structure, measure of verse and the lexical wideness.*

Keywords: Latin American Poetry, Neobaroque, Eduardo Espina.

I. EL BARROCO Y EL NEOBARROCO. DEFINICIONES

NICOLÁS ROSA

El Barroco clásico se elabora —y elabora— una tropología: genera tropos que adquieren una figura, un peso y un volumen tectónico, es decir un relieve, una arquitectura, una archi-escritura. Esa «varia arquitectura» que Calderón —en la tradición española— asimilaba al mundo inferior —sombras y espejos— para diferenciarlo de ese «celeste» del que usurpaba los reflejos. Una tropología, un saber sobre los tropos, es un saber incierto a pesar de su estricta codificación. Intentando dar cuenta de la alusión (la alusividad) se alude a sí mismo y se con/funde con su propio origen: construye un montaje barroco de tropos (como taxonomías), una *hipercodificación de emblemas* (como sistemática) y un *saber enigmático* (como sujeto). Pero es un enigma que convoca la pregunta por el código más que por el codificador. No se pregunta por el sujeto, pregunta por el enigma, que, por

momentos, se resuelve en un enigma cultural (el enigma de la cultura). Existiría —según parece— un barroco moderno: no podemos usar otro nombre frente a la proliferación de *formas* barrocas que se instauran, en distintos niveles, en la literatura actual (Rosa, 2000, pp. 1-2; cursivas mías).

SEVERO SARDUY

El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco 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... Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo (Sarduy, 1972, p. 183).

Los prefijos suelen tener algo de incómodo cuando, al querer señalar sea una novedad (los neo) o una posterioridad (post), remiten de manera directa a lo que sigue ahí, sustanciado, como aquello respecto de lo que se anuncia un cambio. Neorromanticismo, neoclasicismo, postmodernismo, postmodernidad han circulado y circulan para definir poéticas o períodos en la historia literaria que parecen no hallar el específico nombre que los defina o bien que buscan —en la permanencia de eso prefijado— hacer manifiesta una relación. En los *-posts*, quizá haya algo así como el corte con lo que antecedió, con cierto rasgo más o menos marcado, de rechazo o simplemente de sucesividad. A diferencia de las rupturas vanguardistas, con su profusión de *-ismos*, hay aquí una atención a la historia —no solo literaria— y a su inscripción en ella a diferencia de la utópica idea de corte absoluto.

Bien puede haber, en los *neo-*, al mismo tiempo, una semejanza (por la persistencia del nombre) y una diferencia (anunciada en el prefijo).

En el caso del neobarroco, la ecuación semejanza/diferencia se sostiene mediante la valoración de un no poco polémico término (el Barroco: ensalzado y menospreciado según quién y desde dónde enunciara) como si se revisitara una poética potente para trazar un sistema de comparaciones entre tiempos: el siglo XVII y el XX con sus paradigmas cognitivos, sus imaginarios, sus referentes y experiencias que, para el neobarroco, incluyen los caminos recorridos por la literatura con la no poco importante inflexión provocada por las vanguardias históricas, de las cuales también opera su propia diferenciación. El carácter singular del neobarroco no solo está en que su operativa no es similar a la de otros *neo-*, sino también en que eso de nuevo que puede anunciar no es idéntico al «nuevo» de las vanguardias. Porque no se postula, ni podría hacerlo, teniendo en cuenta que el fenómeno vanguardista tuvo su tiempo y sus condiciones de emergencia, como una vanguardia, pero tampoco como el gesto de vuelta —gesto retro tal vez— respecto de un movimiento literario. Severo Sarduy encuentra en la palabra *retombée* ('recaída') (1987, p. 20) el nombre para señalar el peculiar movimiento que realiza la poética neobarroca: *recae*, no *cae*; el *re-*, otro prefijo, señala la diferencia. El orden y la racionalidad del Barroco (al que casi paradójicamente se denomina «clásico») inevitablemente se trastocan ante los puntos de viraje en el conocimiento en un lapso de tres siglos, habida cuenta del espesor y las huellas del pasado. Si las concepciones respecto del tiempo, del sujeto, de la razón y del mundo han cambiado, lo que aporta una revuelta (Kristeva, 1998) (nuevamente un *re-* con todo lo que este término involucra),

como la del neobarroco, es la explicitación misma del lugar desde donde se lee aquella poderosa tradición, sus procederes, premisas, concreciones artísticas.

En la introducción al volumen de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n.º 76, que lleva el título *Neobarroco y otras especies*, Eduardo Espina, coordinador del número junto con Roger Santiváñez, advierte

[después de tanto derroche de facilismos y del inmoderado abuso de prefijos y denominaciones vacuas (post-moderno, post-colonial, neo-barroco, post-industrial), resulta saludable atravesar un período de casi anomia en materia de definiciones y clasificaciones y dejar a la poesía, al menos a ella, liberada únicamente a sus actos inconmensurables, a su condición de entidad inalcanzable (Espina, 2012, p. 16).

II. ESPINA: BARROCOCÓ DESPLAZAMIENTOS Y/O CONDENSACIONES

Randolph Pope señala:

... tal cual lo afirma Espina, la etiqueta de neobarroco no es una que él haya solicitado: «Yo creía que lo mío, tal como le dije luego al propio Perlongher, conversando en París, en aquel mayo espléndido de 1990, era barrococó, pues yo había llegado al Barroco en viaje hacia atrás, pasando primero por el Rococó, esa periferia artística en la cual lo mundano, liberado de todo artificio mistificante, impone una minuciosidad detallista, una mitología de los objetos establecida una vez superada la condición de mediadores que tenían (Pope, 2014, s. d.).

Por una parte, el padre de la criatura, Severo Sarduy, acuñando el término; por otra, Néstor Perlongher con su propuesta de un neobarroco propio del Plata, que por tanto se llamaría neobarroso, y de otro rioplatense, Espina, el barrococó. Ambos han modulado aquel significante sarduyano que intentaba proponer una categoría, un tipo de definición; para estos, en cambio, «declinarlo» al hablar de sus propias poéticas. He subrayado, en la declaración de Espina, sus referencias al rococó, que bien podría considerarse eso cualquier cosa menos un arte barroca, en tanto, podemos bien decir que la proliferación *per se* no define el carácter barroco de una obra. El Barroco es extremoso (derivando tal adjetivo de la categoría de *extremosidad* que le adjudico José Antonio Maravall; 1980), y lo es porque, tal como lo definió José Lezama Lima, «[h]ay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero no es un estilo degenerescente, sino plenario» (1988, p. 229). De ahí que se pueda pensar al rococó como *periferia* en tanto precisamente no posee los rasgos que Lezama adjudica al Barroco.

Ese barrococó de Espina, además de tener el matiz de su humor, presente inclusive en la seriedad de los poemas o los ensayos, remite a ese rechazo a las clasificaciones rígidas que pierden de vista la singularidad. En este caso, la de Espina, en su condición de uruguayo, cuya tradición literaria no dejó de ser objeto de sus preocupaciones, como lo testimonian ensayos tan notables como *Julio Herrera y Reissig. Prohibida la entrada a los uruguayos*, donde dice:

En tanto figura de una experiencia excepcional que sale a interrogar lo inexpresable, la escritura herreriana culmina una travesía beatífica cuyas aspiraciones por salirse del imperio de la razón rechazaron cualquier intento que pretendiera negar la incondicional capacidad transformadora del sueño y de lo fortuito. *Se trata de una ruptura explícita con la lógica cartesiana*, pues la escritura explora todos los recursos expresivos que la imaginación ofrece para trascender la finitud y abrir nuevos

pasadizos donde el pensamiento racional presiente sus límites, esto es, donde la fe en otro mundo (ubicado dentro de las palabras) empieza a sentirse importante (2010, p. 301; cursivas mías).

Esto bien podría decirse del propio Espina. Se lo incorpora al conjunto de poetas neobarrocos —no surrealista, primero porque no lo es, ningún azar objetivo o subjetivo rige su poética, y segundo porque, como dice él, «[e]n la tierra de Lautréamont el surrealismo pasó desapercibido» (1992, p. 933), inclusive para él. En cambio, lo de neobarroco surge —sin querer hacer homonimias esperadas, por su descarte, o sea, no adhiere al cartesianismo — de lo que no sería posible afiliarlo (en una visión obviamente posterior al neo-romanticismo, neo-modernismo, neo-vanguardia), en denominaciones circulantes, en especial temáticas, como una poesía intimista, subjetiva, confesional, en la que parece anteponerse la función expresiva (para usar la denominación de Roman Jakobson) a la función poética. Tampoco podría hablarse de poesía coloquial, teniendo en cuenta el nivel léxico (en la denominación de Iuri Lotman) que presenta la poesía de Espina, ni del declarativismo de una poesía llamada social (aunque toda poesía lo sea), ni de una poesía cercana a la narración, a la pura descripción, al concepto, etc. que promueven otras tantas taxonomías (Mallén, 2008).

Además del afán clasificatorio, es posible también discutir esa denominación de «poesía del lenguaje», sintagma que, pese a su poca exactitud, está, como otros, incorporado al léxico crítico. Si bien, por extensión, toda poesía es lenguaje, el cual constituye su materia prima, se ha dado ese nombre a la poesía que ostensiblemente destaca tal rasgo a partir del cual instituye un sentido no clausurado, sino una apertura de significaciones.

III. TEXTOS

Cito un poema, «Pánicos del feroz», que tiene —procedimiento que Espina ha incorporado como peculiar rasgo— un subtítulo entre paréntesis: «(*El cuerpo no son solo los acontecimientos*)».

Cuando mudo el arcángel con algo de ojo
regio bajando a la ferrosura sin fuga que
a desempolvar ponía sus filiales artificios
por los rincones alfombrados de la alcoba
vacía de cima y somnolencia sin doblarse
ante el espejo de L'Oreal hará hoy un rato
a la manera de la chiripa tapando el rubor
de las vocales sacadas de la pecera según
la cual el agua a lo lejos sería clara cuando
los sargos escapaban del diluvio universal (s. d.).

He citado hasta la primera coma que aparece en esta larguísima tirada de versos (el poema entero tiene dos páginas de extensión sin división en estrofas), de modo tal que su lectura en voz alta parece cortar el aliento, mientras que la lectura silenciosa simultáneamente nos somete al vértigo de su devenir al tiempo que nos va deteniendo en los vocablos. Este doble título, el más o menos convencional

y el que aparece entre paréntesis —tal vez subtítulo—, supondría una especie de comentario o aclaración, pero de una manera bastante singular, entre otras cosas, por el rápido cambio de registro entre uno y otro. Así, por ejemplo, en «Unión de la materia con la forma (Un cero con miedo a enmudecer)» (*El cutis patrio*), el contraste entre los dos enunciados, de cierto cariz filosófico el primero, el segundo casi lúdico, enrarece la relación entre ambos y, conjuntamente, se presentan como algo a elucidar en lo que sigue, sin que se encuentre tampoco ahí una correspondencia clara entre lo anunciado y la consecución, sino, más bien, rastros o indicios —del país, de los mitos, de la historia, de la condición del mundo o los hombres y no menos de la poesía misma— en una escritura fuertemente alusiva y de compleja elaboración.

Este intensivo trabajo con los significantes puede vincularse con las propuestas neobarrocas.

Pero además hay otra dimensión que, en vínculo con la poesía moderna, releva la espacialidad, no porque esta dimensión no haya estado anteriormente, valga pensar en la disposición de un poema en la página, en las divisiones estróficas, en formas como los acrósticos, etc., sino porque de la prevalencia de la musicalidad (*de la musique avant toute chose*, de Paul Verlaine) pasamos al *Coup de dés mallarmeano*: el poema no solo se oye, se mira, como un caligrama de Guillaume Apollinaire. Espina no hace caligramas, tampoco apela a los espacios en blanco, ni a una irregular disposición de estos en la página, ni a juegos entre mayúsculas y minúsculas ni a cambios de tipografía, sino a otro recurso no usual: los versos (de sílabas dispares) tienen exactamente la misma extensión a la manera de un texto con espacio justificado. Esta regularidad lleva a efectuar distintos tipos de ajustes entre verso y verso, marcando cortes o continuidades que, sumados a una construcción de la frase donde el orden más o menos habitual está muchas veces truncado, ofrecen una imagen resultante de una compleja relación tramada entre sonidos, significados y ordenamiento sintáctico: «Solo sol de los tesoros, menos / que el eco tanto brillo en el oro» («Un núcleo recién aclamado», *El cutis patrio*).

La compacidad se ve tanto en esta forma de escritura visual como en el encadenamiento incesante de palabras, la mezcla de registros culto, coloquial, regional, arcaísmos («fermosura», «pelambre», «lampiño», «pelos en la lengua»), aliteraciones («ansiosa de aguas aseó su sino»), hipérbaton («si respirando por la herida trajera también / sorpresas de señoría por celador seguida y...»), derivas metonímicas («pero ay, se fue, que a otro zángano azuca / donde secar el suyo mester del besuqueo / por el bezo^[1] después del babeo y en pie de / bostezos como cierzo^[2] en brezos^[3] que peso...»), los cuales, en las combinatorias, se intensifican (estas últimas citas pertenecen al poema «Pánicos del feroz»).

El cutis patrio es la escritura del territorio propio en su naturaleza y su historia, pero también en una vasta nómina de referencias culturales que el poeta carga consigo y pone en juego en algo así como una extrañada visión de la patria. Ahí también, en la superficie (el cutis) del poema, surge el entretejido de nombres de variada procedencia: *bagual*, *blandengue*, *yogurt*, *yambo*, *daimon*, *azur*, *espantapájaros*, *camembert*, *cierzo*, *hipo*, *dólmenes* o nombres propios también diversos: *Diana*, *Solís*, *Cervantes*, *Da Vinci*, *Narciso*, *Neptuno*, o el simbólico *Sur*^[4]: «Es el bosque quieto en la oquedad / cuando ora ahí el quetzal aparente. / Imagen de sí será cuando encante, / y canta el cardenal y el

acantilado («Estrofa en el agua final (A la isla nada su nadir)» (2009, p. 60). En este fragmento también se manifiesta la constante presencia de aliteraciones, repeticiones de sonidos, semejanzas fónicas, derivas y repeticiones de significantes propios de la poesía neobarroca. Pero, si bien no faltan los ecos —en el modo de armar una frase, en las imágenes, en la combinatoria de elementos culturales de muy distinto origen— de quien fuera considerado por el propio Sarduy el padre de esa poética —José Lezama Lima—, Espina no desencadena los torrentes verbales del cubano y tampoco hay en sus poemas el despliegue sensorial y sexual de Néstor Perlongher (el neobarroso), sino una especie de contención fruto de los versos acotados, como si fijara las palabras en un lugar para dar el atisbo de alguna certeza: «Son ya los sentimientos la mitad, el / sentido atrapando la patria por atrás, / será para la sed el deseo a encenizar / la verdad de lo imprevisto hasta ver» («La mirada en tres atrevidas palabras (Justo cuando el pájaro aplaude, se acaba)» (2014, 179).

IV.FIGURAS

GILLES DELEUZE

«Un pliegue atraviesa lo viviente, pero para distribuir la interioridad absoluta de la mónada como principio metafísico de vida, y la exterioridad infinita como ley física del fenómeno» (Deleuze, 2005, p.42).

Si bien decíamos antes que la poesía de Espina no se caracteriza por la narratividad, la conceptualización, lo confesional, la representación de lo exterior al sujeto, etc., podemos preguntarnos de qué modo, retomando las palabras de Nicolás Rosa respecto de los tropos y el enigma del sujeto, entre la interioridad y lo exterior, entre los extremos, va surgiendo el sentido. En *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano* (2008), Pablo Baler pone en juego dos categorías relacionadas: distorsión y nitidez; la primera —y esto nos interesa al pensar la poesía de Espina— «replantea el problema de los límites de la opacidad expresiva a la vez que cuestiona la artificialidad de toda pretensión de transparencia» (2008, p. 15). Por medio de los procedimientos enumerados, encontraríamos, en la poesía de Espina, tal distorsión, término que se intensifica por el prefijo (y volvemos aquí a la consideración de los prefijos, pero para mensurarlos en su valía) *dis-* (que no implica negación, sino precisamente algún tipo de diferencia respecto de lo que prefija: *disritmia*, *disfonía*), lo cual propone una lógica que no se resuelve en una oposición biunívoca. A la vez, siguiendo esa oposición entre torsión y nitidez, esta segunda remitiría a una constancia. Una imagen como la de la barra de torsión podría visibilizar lo que relaciona ambos términos: es la barra metálica que, según el DRAE, «al girar sus extremos en sentidos contrarios sirve como elástico de conexión». Por una parte, hallamos aquí la tensión inherente, según Lezama, al Barroco, pero además una movilidad que evacua lo aleatorio al vectorizar de modo anamórfico (y la anamorfosis es un recurso barroco por excelencia) la múltiple materia verbal puesta en contacto.

En *Valores personales* (1982), Espina expone su «orden»:

Proponiendo el reordenamiento del universo a partir de objetos evidentes —solo es uno el país sembrado en el alma—, desarrollando hacia lo alto, hacia zonas insólitas por encima de las circunstancias y los seres, la prolongación de lo real. Una

continuidad habitada, en expansión, piedra a piedra haciéndose catedral. Un mundo a contra canto y sin embargo, a favor, reorganizando con sus propias instrucciones. Una gramática para otorgarle al tono un lugar donde poder residir (2014, p. 22).

Referencias Bibliográficas

- Baler, P. (2008). *Los sentidos de la distorsión: fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano*. Buenos Aires: Corregidor.
- Deleuze, G. (2005). «¿Qué es el barroco?». *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós.
- Espina, E. (1992). «De la jungla de Lautréamont a Selva Márquez: El (casi) inexistente surrealismo uruguayo». *Revista Iberoamericana* n.º 58, pp. 933-45.
- Espina, E. (1982). *Valores personales*. Montevideo/Buenos Aires: La máquina de escribir.
- Espina, E. (2009). *El cutis patrio*. Buenos Aires: Malalva.
- Espina, E. (2010). *Julio Herrera y Reissig. Prohibida la entrada a los uruguayos*. Eduardo Espina (2014). *Quiero escribir pero me sale Espina*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Espina, E. (2012). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n.º 76, XXXVIII. (Eduardo Espina y Roger Santiváñez, coords.).
- Espina E. (2014). *Quiero escribir pero me sale Espina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Espina, E. (2017). *tSURnamis*. Buenos Aires: Mansalva.
- Kristeva, J. (1998). *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Lezama Lima, J. (1988). «La curiosidad barroca». *La Expresión Americana, en Confluencias*. La Habana: Letras Cubanas.
- Mallén, L. (2008). *Poesía del lenguaje de T. S. Eliot a Eduardo Espina*. México: Aldus.
- Maravall, J. A. (1980). *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.
- Pope, R. (2014). «Introducción». Eduardo Espina. *Quiero escribir pero me sale Espina*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Rosa, N. (2000). «Prólogo». *Héctor Piccoli*. Rosario: Ediciones La Cachimba.
- Sarduy, S. (1972). «El barroco y el neobarroco». (César Fernández Moreno, comp.). *América Latina en su literatura*. CDMX: Siglo XXI.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: F. C. E.

Notas

- * Doctora en Letras y Profesora Consulta de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Especialista en Literatura Latinoamericana. Correo electrónico: eclirt@gmail.com
- [1] *Bezo*: definición del DRAE: «1. Labio grueso. 2. Labio. 3. Carne que se levanta alrededor de la herida enconada».
- [2] *Cierzo*: definición del DRAE: «Viento septentrional más o menos inclinado a levante o a poniente, según la situación geográfica de la región en que sopla».
- [3] *Brezo*: definición del DRAE: «Arbusto de la familia de las ericáceas de uno a dos metros de altura».
- [4] Vale la pena señalar que Eduardo Espina publicó, en 2017, un valioso ensayo sobre poetas latinoamericanos que tituló *tSURnamis. Vol. I*. En el «Prólogo», señala: «Puesto que fueron escritos al norte del —también— amarronado Río Bravo, todo

aquel que haya nacido al Sur, o más debajo de este, lo es. Sureño, mientras nadie demuestre lo contrario» (p. 12).