

## “Cosas que se están hablando”: versiones sobre el neobarroco

**Ana Porrúa**  
**Universidad Nacional de Mar del Plata -CONICET**

### Los 80

En 1987, Daniel García Helder publica una nota en el *Diario de poesía*, “El neobarroco en la Argentina”, cuyo comienzo reza: “Hace ya varios años que en la Argentina se viene hablando del neobarroco, cubano-gongorismo o, en palabra de Perlongher, neobarroco”.<sup>1</sup> El uso del impersonal puede sonar irónico, pero ya había sido instalado un año antes por Néstor Perlongher en una entrevista: “Esta cuestión del ‘neobarroco’, del ‘nuevo verso’, son cosas que *se están hablando*”.<sup>2</sup> ¿Quién venía hablando, quién estaba construyendo esa continuidad que el gerundio marca como proceso del neobarroco? En principio, habló Nicolás Rosa en el prólogo a *Si no a enhestar el oro oído* de Héctor Píccoli (Rosario, 1983) que afirma una presencia del barroco y sin embargo usa el verbo en condicional: “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 litera-

---

<sup>1</sup> Daniel García Helder, “El neobarroco en la Argentina”, en *Diario de poesía*, Nro. 4, Buenos Aires, otoño 1987; 24.

<sup>2</sup> Pablo Dreizik, “Neobarroco y realismo alucinante” (entrevista a Néstor Perlongher), en Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Sección “Entrevistas”, Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2004; 290. Edición a cargo de Adrián Cangí y Reynaldo Jiménez. La entrevista salió publicada en el diario *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 3 de agosto de 1986.

tura actual”<sup>3</sup>. Las previsiones se multiplican porque también se propone la idea de parecer (y no de saber) y la denominación por descarte, aún cuando Nicolás Rosa dirá “ya una larga tradición de la crítica ha hablado de ello” (y uno rápidamente puede pensar allí en el famosísimo ensayo de Severo Sarduy de 1972, “El barroco y el neobarroco”).<sup>4</sup> Las prevenciones, en este caso, tienen que ver con hablar de formas barrocas en Argentina, ya que en Cuba el neobarroco tenía una identidad precisa.

¿Quiénes más están hablando? En 1980 aparece el artículo de Aulicino, “Balance y perspectivas” (*Xul*, Nro. 1) en donde la idea de neobarroco ya estaba presente. En 1984, tal como lo dijo Martín Prieto, el único número de *revista de (poesía)* dirigido por Carlos Martini Real dedica un ensayo al barroco.<sup>5</sup> De 1983 es *El texto silencioso* de Tamara Kamenszain y de 1986 su artículo “La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher”.<sup>6</sup> Habría que contar también la respuesta de Santiago Perednik al artículo de García Helder, en la sección “Derecho a réplica” del *Diario de poesía*,<sup>7</sup> dado que, aunque allí dice que el neobarroco no existe, años después invertirá su proposición de manera escandalosa: “Tercera proposición: Los poetas que empezaron

---

<sup>3</sup> Nicolás Rosa, “Arte Facta”, en *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1992; 11.

<sup>4</sup> Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (coordinación e introducción), *América latina en su literatura*, México: Siglo XXI editores/UNESCO, 1986 [1972]; 167-184. El libro de Sarduy *Ensayos generales sobre el barroco*, se publica recién en 1987 (México: FCE), pero los capítulos de ese libro ya habían sido editados por separado años antes: *Escrito sobre un cuerpo* (Bs. As.: Sudamericana, 1969), *Barroco* (Bs.As.: Sudamericana, 1974) y *La simulación* (Caracas: Monte Avila, 1982). a

<sup>5</sup> Martín Prieto rearma el momento de emergencia del neobarroco en “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, en Julio Premat y Sergio Delgado (editores). “Movimiento y nominación poéticos. Notas sobre la poesía argentina contemporánea”, París, *Cahiers de LI.RI.CO, Littératures contemporaines du Rio de la Plata*, n° 3, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2007.

<sup>6</sup> Kamenszain, Tamara, “La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher”, en AAVV, *Literatura y crítica. Primer encuentro UNL*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, 1987. Ver también, Kamenszain, Tamara, *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México, Universidad Autónoma de México, 1983.

<sup>7</sup> Jorge Santiago Perednik, “La réplica”, *Diario de Poesía*, Nro. 8, otoño 1988; 24-26.

a publicar unos años después de 1976, son casi todos (neo) barrocos. Por ejemplo, quienes en los años '70 continuaron las propuestas sesentistas, después de 1976 empezaron a proclamar su (neo) barroquismo. A los neorrománticos típicos las características que, por ejemplo, Severo Sarduy atribuye al neobarroco, les cuadran mejor que a muchos supuestos barrocos. Los poetas visuales y fonéticos son (neo) barrocos a su manera, los poetas metafísicos los son a la suya, y los poetas que escribieron a la ciudad o mirando el tango o el rock por aquella época supieron hacerlo (neo) barrocamente.”<sup>8</sup>

Pero además, para ese momento ya están publicados *Austria-Hungría* (1980) y *Alambres* (1987) de Perlongher, *Escrito con un nictógrafo* (1972), *Momento de simetría* (1973), *Oro* (1975), *La partera canta* (1982) y *Mi Padre* (1985) de Carrera, *De este lado del Mediterráneo* (1973), *Los no* (1977) y *La casa grande* (1986) de Tamara Kamenszain. El neobarroco tiene a una presencia fuerte en el campo literario.

Sin embargo, a mediados de la década del 80 el neobarroco se trata, para Perlongher, de “cosas que se dicen”. No es, o no parece ser, lo que está estabilizado por la crítica, legitimado (como en Cuba) sino un rumor, algo que se reconstruye a partir de intervenciones aisladas o comentarios distraídos. El estatuto sería, entonces, el de la versión asociada a los discursos públicos pero con una circulación restringida, tal como lo explica Nicolás Rosa.<sup>9</sup> La versión pone en escena algo que en un punto es impublicable y en este sentido se emparenta con el rumor, el chisme o la calumnia. Siempre hay un “*por lo menos dos de la versión*”, dado que es “una entidad insegura” desde el punto de vista de su sustancia. En esta multiplicidad debería leerse la boutade de Sarduy cuando dice “Carrera es a Sarduy, lo que Sarduy es a Lezama, lo que Lezama es a Góngora, lo que Góngora es a Dios...”. La apelación risueña a las formulaciones de la lógica, arma una cadena de contactos que son cada vez un desplazamiento (todos serían una versión de Dios, claro, o de Góngora).

Pero Perlongher arma en la entrevista de 1986, su propio modo de

<sup>8</sup> Jorge Santiago Perednik, “Algunas proposiciones sobre el ‘neobarroco’, la crítica y el síntoma”, en *Xul. Signo viejo y nuevo*, Nro. 11, septiembre de 1995, [http://www.bc.edu/research/xul/xul\\_11/](http://www.bc.edu/research/xul/xul_11/)

<sup>9</sup> Nicolás Rosa, “Glosomaquia”, en *Artefacto*, ed. cit.; 59-72.

la versión, porque de hecho estaría hablando de una versión del barroco clásico ya legitimada y proponiendo lo que será su versión del neobarroco: “La cuestión es más o menos así: hay algunos estilos con los que uno tiene más simpatía, que podrían ser cierto ‘embarrocamiento’. Yo hablaría de ‘neobarroso’ para la cosa rioplatense, porque constantemente está trabajando con una ilusión de profundidad que chapotea en el borde de un río.”<sup>10</sup> En estas primeras entrevistas, Perlongher avanza en la construcción de una especie de linaje para el neobarroco en la Argentina que incluiría lo que Libertilla llama “nuevas escrituras”, ese campo “que podemos –si tenemos ganas– llamar neobarroco o neobarroso”, dirá el autor de *Alambres*.<sup>11</sup> Y habla de “hacer un paquete con todo eso y hacerlo circular”. Aquí aparece otra de las cuestiones de la versión, que ya está presente en el ensayo de Sarduy: el neobarroco es omnívoro. Las vanguardias o mejor dicho, un recorte de las vanguardias entrarán en juego en la definición de neobarroco; en este caso las escrituras de quienes formaron parte de la revista *Literal* y sobre todo, Osvaldo Lamborghini, y “un Gironde”, el que “semantiza la sexualidad”; el resto de la vanguardia quedará afuera y sobre todo Borges, ya que se propone el neobarroco como una escritura postborgeana.<sup>12</sup> Las dos grandes territorios a invadir, dirá Perlongher son la cerrazón que produjo la escritura de Jorge Luis Borges en el país y, sobre todo, “el orden de las escrituras realistas, sociales, digamos de los estilos de las escrituras más organizadas, que son formaciones discursivas”.<sup>13</sup> En esta época, segunda mitad de la década del 80 ya se habla del neobarroco en relación a ciertas filosofías: “estas escrituras neobarrocas (...) son más ‘68, más Guattari, más rizomáticas. Y esa proliferación de diversidades no apunta a congelar cualquier posibilidad de cambio o mutación. Al contrario,

<sup>10</sup> Pablo Dreizik (entrevista), “Neobarroco y realismo alucinante”, ed. cit.; 291-292.

<sup>11</sup> Ibid; 293. El libro de Héctor Libertilla al que se refiere es *Nueva escritura latinoamericana*, Caracas, Monte Ávila editores, 1977. Ver sobre todo el capítulo “La ‘nueva’ escritura”; 7-28.

<sup>12</sup> Néstor Perlongher, en “El neobarroco rioplatense” (entrevista de Eduardo Milán), *Papeles insumisos*, ed. cit.; 285. La entrevista fue publicada por primera vez en el número 134 del diario *Jaque*, Montevideo, 3 de agosto de 1986.

<sup>13</sup> “Neobarroso y realismo alucinante”, ed. cit.; 294.

apunta a multiplicar las mutaciones”,<sup>14</sup> dice Perlongher para diferenciarlas de los objetos culturales posmodernos. Deleuze y sus ideas de proliferación, descentramientos e inscripciones moleculares, comienzan a sonar como la red sobre la que se teje una urdimbre argumental fuerte.

Si cuando Perlongher dice que puede llamarse –si se quiere– neobarroco a lo que en realidad fueron escrituras de vanguardia de los años 20 ó 70 en la Argentina, apuesta a correrse de la idea de escuela e incluso de tendencia, pero hace un gesto –en la línea de Sarduy– de expansión; éste será mucho más fuerte cuando se adhiere a “las tentativas de romper esa especie de comunicabilidad pura del lenguaje, como transparencia, como instrumento”.<sup>15</sup> Las fronteras comienzan a expandirse aun cuando la figura sea la de la desterritorialización; toda la literatura que no se piense como mera comunicación puede ser neobarroca, pero sabemos que esto es imposible.

### **(Un ejemplo)**

La única vez que Perlongher sale a contestar explícitamente una intervención sobre la “nueva poesía” es cuando se publica “Poesía argentina: algo huele mal”, de Jonio González en 1981.<sup>16</sup> Lo extraño es que el artículo de González no habla del neobarroco sino de un “Surrealismo Mítico” y del neoromanticismo que se agrupa alrededor de la revista *Ultimo Reino*, destacando su gesto anacrónico (retomar a los poetas del 40) pero también cierta “preocupación neurótica por la forma”<sup>17</sup> que pareciera suponer, además, “que la poesía ya no es vida”, ni testimonio y que está “vacía de comunicación”. Estas ideas, sumadas a la frase que cierra el artículo son las que disparan la respuesta de Perlongher: “Sobre qué suelo alzarán los hijos de nuestros hijos la aldea de la literatura del mañana”. –se pregunta Jonio González– “*Cuando el escribir reemplaza al decir, cuando la caligrafía suplanta a*

---

<sup>14</sup> “El neobarroco rioplatense”, ed. cit.; 287.

<sup>15</sup> Ibid; 281.

<sup>16</sup> Jonio González, “Poesía argentina: algo huele mal”, en *La Danza del ratón*, Buenos Aires, Nro. 1, abril 1981. Reproducido en Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, ed. cit.; 268-270.

<sup>17</sup> Ibid; 268.

*la palabra, algo huele mal en la poesía*".<sup>18</sup> La idea de herencia, de filiación, la idea de legibilidad de la poesía, de acercamiento a la realidad es lo que hace que Perlongher los identifique como rusos, como los habitantes de "una Varsovia no por oronda menos desguarnecida",<sup>19</sup> que buscan una poesía servil/sierva de fetiches que le son ajenos, porque se "ata la producción de la poética a las cadenas de la producción-ética."<sup>20</sup>

Perlongher, en 1981, decide contestar bélicamente poniendo el único límite que siempre funcionó en sus reflexiones, el del "realismo" de la poesía de los 70 (bien representada, dirá, en Gelman). La respuesta a Jonio González es una verdadera intervención en este sentido y permite ver una cuestión propia del neobarroco, la imposibilidad de separar producción poética y producción crítica: "A la pringosidad de ese lamé baboso entrégome: aun bajo la amenaza de que este embarrocamiento (toma y daca) me excluya de la sugerida antología de exceptuados (;del servicio militar?), escribo de la misma manera que escribo: 'la rosa es una rosa es una rosa es una rosa': y no hay en esta obcecación ni militancia, ni heroísmo."<sup>21</sup>

Las figuraciones son las de la poesía neobarroca y esta es la lengua que habla el neobarroco, porque la cadena que arma Perlongher a partir del título del artículo de González, el pasaje del "algo huele mal" al significante *hediondo*, que proliferará en secuencias espiraladas: *pringoso*, *baboso*, no hace más que repetir las operaciones de derivación y desplazamiento de sus poemas. Esta es una lengua que contesta reproduciéndose a sí misma, y diseminándose. Esa es la lengua que permite que el *barroco* se transforme en *barroso*; la lengua que sólo responde a sí misma como lo sugiere la frase citada de Gertrude Stein "Una rosa es una rosa...."

---

<sup>18</sup> Ibid; 270

<sup>19</sup> Néstor Perlongher, "Acerca de lo hediondo", *Sitio*, Buenos Aires, Nro. 1, nov. 1981. El texto está reproducido en *Papeles insumisos*, ed. cit.; 266-268.

<sup>20</sup> Néstor Perlongher, "Acerca de lo hediondo"; 267.

<sup>21</sup> Ibid; 267.

## Los 90

*“El neobarroco tiene relación con todo y su propuesta es omnívoda”* Eduardo Espina

La década del 90 es la de expansión del neobarroco/ neobarroso o, visto desde aquí, de construcción de un corpus latinoamericano más o menos estable. Perlongher recopila y prologa una antología bilingüe en San Pablo (Brasil), bajo el sello editorial Iluminuras, *Caribe trasplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*. Allí aparecen poemas suyos, de Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera y Tamara Kamenszain; de José Lezama Lima, Severo Sarduy y José Kozér; de Roberto Echavarrén y Eduardo Milán. Lo que une a estos poetas, a los que Perlongher rodea con una serie de ausentes –Coral Bracho, Mirko Lauer, Diego Maquieira, Eduardo Espina y Marosa di Giorgio, entre otros– es un “estado de sensibilidad, estado de espíritu colectivo que marca el clima, ‘caracteriza’ una época o un foco”.<sup>22</sup> La antología, que no circuló en la Argentina, está dedicada a Haroldo de Campos y en su prólogo, se lee nuevamente el dispositivo deleuziano: el barroco como “una especie de inflación de los significantes”,<sup>23</sup> que forman un tejido rizomático y proliferante; el barroco o neobarroco que adquiere identidad “en cierta operación de plegado de la materia y de la forma”.<sup>24</sup> La definición del corpus que no forma una escuela ni una tendencia, avanza a pie firme sobre las ideas de Guattari y Deleuze que son las dadoras de una concepción móvil del sentido, como un “desplazamiento incesante”.<sup>25</sup>

En 1996 se publica *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, preparada por Roberto Echavarrén, José Kozér y Jacobo Sefamí. El corpus crece bajo la idea de serie “exclusiva, pero no excluyente”, que reclama ser sustituida por otra.<sup>26</sup> Echavarrén habla de la nueva poesía (que rápidamente pasará a denominarse poesía neobarroca)

---

<sup>22</sup> Néstor Perlongher, “Neobarroco y neobarroso”, en *Caribe trasplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*, San Pablo, Iluminuras, 1991; 19-20.

<sup>23</sup> Ibid; 22.

<sup>24</sup> Ibid; 20.

<sup>25</sup> Ibid; 29.

<sup>26</sup> Roberto Echavarrén, “Prólogo” en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México, FCE, 1996; 11. Este prólogo es el mismo que el de la antología de Echavarrén,

como opuesta a las vanguardias clásicas y al coloquialismo (la referencia es Ernesto Cardenal); de las primeras recupera la “tendencia a la experimentación”<sup>27</sup> y descarta su didactismo e incluso su lenguaje análogo; del segundo nada queda, porque los coloquialistas creen que “hay una ‘vía media’ de la comunicación poética”, dice Echavarren.<sup>28</sup> En realidad, la idea más desarrollada en el prólogo es la de sintaxis, la del trabajo con la sintaxis y se cita a Mallarmé como un “artífice de frases”. Más adelante, al cumplirse diez años de la publicación de *Medusario*, Felipe Cussen le hace una entrevista a Echavarren para el sitio *Sol negro* y éste dice: “Pero en general creo que predomina esto que te digo, Gerardo Deniz, David Huerta, está este elemento de hipersintaxis, está, quizás, el concepto barroco. Y en definitiva está lo que dice Lezama, que lo más estimulante es la dificultad, o sea, no arredrarse ante la dificultad en poesía, y creo que en ese sentido la muestra sí es coherente.”<sup>29</sup> La dificultad poética es entonces la pauta desde la que se constituye la serie que completará un ciclo iniciado por su *Trasplatinos*. Desde esta idea (pero sobre todo desde aquello a lo que se oponen) se arma el corpus absolutamente heterogéneo de *Medusario*: Héctor Viel Temperley, Haroldo de Campos, Raúl Zurita, Gerardo Deniz, Arturo Carrera, Juan Carlos Becerra y Coral Bracho, entre muchos otros. El gesto expansivo es aún más omnívoro y la muestra se leerá, más allá de las previsiones de Echavarren en “Razón de esta obra”, como un corte extensivo de la poesía latinoamericana. Así, cuando Cussen entrevista a los integrantes del tomo, aparecen algunas respuestas notables; Milán dice que “es la mejor antología de poesía latinoamericana del siglo XX”, y Wilson Bueno la caracteriza como “una de las más brillantes iniciativas en el sentido de reunir las múltiples voces de la mejor poesía latinoamericana del siglo XX. Desconozco cualquier otra antología en el siglo pasado o en este que agrupe en una sola voz y de una sola vez tantas hablas, tantas dicciones.”<sup>30</sup> Con el tiempo pareciera que *Medu-*

---

*Trasplatinos*, México, El Tucán de Virginia, 1990, que incluía poemas de Marosa di Gioglio, Osvaldo Lamborghini, y Perlongher.

<sup>27</sup> Ibid; 13.

<sup>28</sup> Ibid; 14.

<sup>29</sup> Ver <http://sol-negro.blogspot.com/2006/12/diez-aos-de-medusas-entrevistaroberto.html>

<sup>30</sup> Ver “Diez años de Medusas. Últimas voces submarinas”, entrevistas de Felipe Cussen, en [www.lanzallamas.com/blog/](http://www.lanzallamas.com/blog/), Santiago de Chile, octubre noviembre de 2006.

sario perdió su carácter de espacio propio de la serie neobarroca para convertirse en un corpus que muestra la poesía latinoamericana.

De este modo, es posible suponer que el movimiento interno del neobarroco, sus apelaciones al melodrama o el kistch, al discurso científico o a la historia (para transformar estos materiales), sus usos del barroco clásico, de la vanguardia que importan también grandes cambios, se traslada hacia el exterior, hacia lo que no se pensó ni se piensa dentro del neobarroco. Entonces, estamos ante un gesto de constitución del campo poético, aunque se simule cierto desdén hacia estas configuraciones.

Los 90 serán la década de armado fuerte de la idea de neobarroco en Argentina, de construcción, tal vez definitiva, del dispositivo crítico y de ingreso de sus textos al circuito académico. A los ensayos de Tamara Kamenszain, sobre todo “La lógica neobarrosa”, incluido en el volumen *La edad de la poesía* (1996), habría que agregar, entre muchos otros, “Ondas en el Fiord” (1991) de Néstor Perlongher, en el que caracteriza a Osvaldo Lamborghini como neobarroco,<sup>31</sup> y un libro fundamental, *Lúmpenes peregrinaciones* que bajo la coordinación de Adrián Cangí y Paula Siganevich, reúne ensayos sobre la obra de Perlongher.<sup>32</sup>

### Principios de un nuevo siglo

En el año 2004 aparece en San Pablo (Brasil), *Jardim de Cama-leões*, otra antología del neobarroco latinoamericano, bajo la curaduría de Claudio Daniel y también en el sello editorial Iluminuras.<sup>33</sup> El

<sup>31</sup> El artículo fue publicado en *Cuadernos de la comuna*, Nro. 33, Puerto General San Martín, Santa Fe, 1991. En el 95 fue reproducido por el *Diario de poesía* y luego fue incluido en *Prosa plebeya*.

<sup>32</sup> Adrián Cangí y Paula Siganevich, *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, Colección Tesis/ Ensayo, 1996.

<sup>33</sup> La muestra incluye un Prefacio, “Barroco, neobarroco, transbarroco” de Haroldo de Campos; una Introdução: “A escritura como tatuagem”, de Claudio Daniel; y dos ensayos: “O neobarroco: um convergente na poesia latino-americana” de José Kozér y el Posfácio a cargo de Roberto Echavarren. El corpus está constituido por Carlos Rodríguez Ortiz (Rep. Dominicana); Coral Bracho (México); Eduardo Espina (Uruguay); Eduardo Milán (Uruguay); Haroldo de Campos (Brasil); Horácio Costa (Brasil); José Kozér (Cuba); José Lezama Lima (Cuba); Josely Vianna Baptista (Brasil); León Félix Batista (Rep. Dominicana); Mario Eduardo Arteca (Argentina); Néstor Perlongher

libro retoma casi sin excepciones el corpus armado por Perlongher y Echavarren/ Kozer/ Sefamí y agrega varios nombres –Josely Vianna Baptista, Horácio Costa, Roberto Picciotto, Mario Arteca y Víctor Sosa–. En algún sentido funcionaría como la versión en portugués de *Medusario*, al dar cuenta de una relación entre poesía brasileña y el resto de las poéticas ya más consolidada, continuando de este modo con el sueño o el objetivo de Néstor Perlongher: “yo quiero enganchar a Brasil en el medio de todo esto. Ellos tuvieron mucho que ver con esta explosión”.<sup>34</sup>

Pero el cuerpo de la *muestra* (palabra que Claudio Daniel vuelve a elegir, como lo hizo Echavarren) no es idéntico; una de las ausencias llamativas es Arturo Carrera, así como lo es la inclusión, nuevamente, de Raúl Zurita, que reconoce no sentirse cómodo en este conjunto a pesar de su labilidad: “me siento un poco extraño ahí. No es una poesía a la que yo me haya vinculado, y tampoco creo que sea una poesía que se haya dado con fuerza dentro de la poesía chilena”.<sup>35</sup> La ausencia de Carrera parece interesante si se piensa en el movimiento que hizo su poética desde *Arturo y yo* (1984), aquél del que Perlongher –que sigue eligiendo *Mi Padre* o *La partera canta*– finge no darse cuenta en 1986 ante la insistente pregunta de Milán sobre el cambio de rumbo.<sup>36</sup> Los padres, las escrituras tutelares, pasan de una a otra antología, Lezama Lima y Severo Sarduy, por supuesto y entre los brasileños (y esta fue una operación ya pensada por Perlongher en el prólogo de *Caribe Transplatino*) Haroldo de Campos, el de “Galaxias”, un largísimo texto que los neobarrocos inscribirán dentro de su propia traza y *Catatau*

---

(Argentina); Osvaldo Lamborghini (Argentina); Paulo Leminski (Brasil); Raúl Zurita (Chile); Reina María Rodríguez (Cuba); Reynaldo Jiménez (Perú); Roberto Echavarren (Uruguay); Roberto Picciotto (Argentina); Rodolfo Hinojosa (Perú); Severo Sarduy (Cuba); Tamara Kamenszain (Argentina); Víctor Sosa (Uruguay); Wilson Bueno (Brasil).

<sup>34</sup> “El neobarroco rioplatense” (entrevista de Eduardo Milán), ed. cit.; 285.

<sup>35</sup> “Diez años de Medusas. Últimas voces submarinas”, ed. cit.

<sup>36</sup> “El neobarroco rioplatense”, op. cit.; 280-281: Allí Perlongher dice que Arturo Carrera es el poeta “más estrictamente neobarroco” y ante la pregunta de Milán o la afirmación, más bien, de que “sobre todo a partir de *Arturo y yo* su escritura cambia” y su relación deja de ser “estructural con Sarduy” para acercarse más a Lamborghini, Perlongher sigue hablando de *Mi Padre*.

de Paulo Leminski. La muestra de Claudio Daniel abre con un prefacio del primero de ellos, justamente, que rastrea la versión transhistórica del barroco, de lo barroquizante en Brasil. El prólogo de Claudio Daniel, “La escritura como tatuaje”, presenta el neobarroco a partir de esta figura ya instalada por Sarduy y como “campo de experimentación poética” que toma de las vanguardias históricas “vastos océanos de lenguaje puro, polifonía de vocablos” pero se distingue de ellas porque “no busca la verdad”. De todos modos, hay una apuesta interesante en esta muestra y es la inclusión en el neobarroco de escritores más jóvenes. Desde este punto de vista, la trama neobarroca seguiría creciendo en Latinoamérica, más allá, tal vez, de las poéticas o mejor dicho de los grupos identificados como tales en cada país.

Pero lo más llamativo de la antología de Claudio Daniel —que de algún modo entra en contradicción con el corpus armado— es el ensayo de José Kozér, “El neobarroco: una convergencia en la poesía latinoamericana”. Si hasta el momento, los textos críticos sobre el neobarroco podían ser pensados como manifiestos, o como apostillas alrededor de una escritura sin pretensiones de orden —el prólogo de Perlongher a su antología bilingüe, el “Epílogo” de Tamara Kamenzain a *Medusario*, el texto de Echavarren que se incluye aquí por tercera vez, el prefacio de Haroldo de Campos y el prólogo conciso de Claudio Daniel a *Camaleões*— el ensayo de Kozér estabiliza una materia que siempre se quiso inestable, heterogénea. El cubano parte de la marcación de dos líneas básicas en la literatura latinoamericana actual, una que él llama “fina” y que estaría representada lisa y llanamente por lo que denomina “coloquialismo”. Sus antecedentes son básicamente norteamericanos (Robert Lowell, cierto Eliot y Elizabeth Bishop) y su momento de auge es la primera mitad del siglo XX. En esta línea, que entendería la poesía como lenguaje comunicable, entran Cardinal, Nicanor Parra, Neruda, Gabriela Mistral, Salvador Novo y hasta Octavio Paz y posee, tal como vemos, una amplitud excesiva. La línea “espesa” es ciertamente la del neobarroco que ha leído la poesía internacional, el barroco del siglo de oro español, el latinoamericano —Sor Juana Inés de la Cruz, Francisco Medrano—, los poetas metafísicos ingleses e incluso —y esta es una rareza de la biblioteca propuesta por Kozér— norteamericanos como Charles Olson o Luis Zukofsky. Esta sería “una poesía para ser asociada con la esfera de James Joyce, Marcel

Proust, German Broch y Gertrude Stein. En medio de ambas líneas (siempre hay una zona intermedia, pareciera) Kozer sitúa a Oliverio Girondo, César Vallejo, Carlos Germán Belli, Adolfo Westphalen y Francisco Madariaga.

El neobarroco, sello que se acepta “por razones didácticas” pero cuya “limitación” se rechaza, pasa de ser un aire de época (tal como lo entendían Perlongher y Echavarren) a ser un “aire familiar” “una homogeneidad congruente en la disparidad”, e incluso sus integrantes son caracterizados como familia, la figura más estabilizadora de todas las formaciones sociales, la que nunca quisieron usar Perlongher, Echavarren o Tamara Kameszain, que habla de cierta paternidad de Osvaldo Lamborghini pero en otros términos.

Desde sus primeras formaciones hasta ahora, la trama neobarroca sigue dando de qué hablar; los corpus se renuevan y su espacio es ya el de toda Latinoamérica. Este gesto es posible desde la labilidad de los límites, planteada por todos los que han escrito sobre el tema. Si se parte del texto de Kozer, sin embargo, lo que se obtiene es una visión dualista de la escritura, es decir, un pensamiento binario, del que tanto se ha intentado escapar. Y también, partiendo del ensayo de Kozer, es que podría pensarse que el binarismo estuvo siempre presente, ya que el neobarroco se pensó –así lo hicieron Perlongher y Echavarren– como lo que se opone al “realismo”.