

1

El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea

Elíptico, ca. 1. Perteneciente a la elipse.

2. De figura de elipse o parecido a ella.

3. Perteneciente a la elipsis.

Elipse. Curva cerrada con dos focos.

Elipsis. Omisión, carencia, supresión.

Descentramientos

Bien se entienda como el entramado simbólico de un universo desprovisto de centro único y claro, o como el índice de una carencia insoslayable pero cuyo objeto ausente es difícilmente determinable, lo barroco es elíptico. Y ante un mundo que ya no conoce el sosiego porque se ve privado de muchas de las certezas que un día lo sustentaron, y que ha visto otras ser sacudidas y entrar en conflicto con razones alternativas que emergen desde los márgenes, hay poetas que se asoman con una mirada elíptica tanto a su propia experiencia vital como a lo que les rodea. Esta forma de contemplar y formular la existencia y sus circunstancias, basada en una perspectiva de por sí inestable e incluso paradójica, característica de una percepción del mundo que privilegia la metáfora y el oxímoron como medios que sirven para superar los centralismos excluyentes establecidos por el conocimiento racionalista, es fundamentalmente barroca. Se configuró como tal en torno al siglo XVII, tiempo de radicales desafíos e incertidumbres, pero su alcance y pertinencia no se limitan al mismo. Antes bien, el Barroco ofrece estrategias de acercamiento y representación simbólica a la realidad que resurgen en una época como la

nuestra, presentándonos descentramientos en órdenes que van desde el social hasta el epistemológico.

La elipse se convierte en la figura fundamental de un Barroco que nos revela la cara oculta de la Modernidad y señala la fractura de sus fundamentos. Se trata de esa figura con la que Borromini da forma a las cúpulas de sus más extraordinarias creaciones arquitectónicas, como la romana iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane, pero, aún más decisivamente, la de Kepler, la cual rompe con la armónica concepción renacentista de una Tierra que describe círculos perfectos en torno al Sol. El matemático, astrónomo y óptico alemán entiende que nuestro planeta, dando vueltas sobre sí mismo como un poseso, diseña realmente «una figura aberrante sin centro» (Pelegrín, 31). Se establece así el horror inaugural del Seiscientos, el de la ruina de las centralidades, al que acompañará esa otra radical consternación epistémica que es también elíptica (del griego *έλλειψις*, ausencia): la del *horror vacui*, que conocerá antitéticas representaciones extremadas en la nada y la abundancia. A partir de entonces, lo elíptico queda estrechamente asociado a lo barroco, y puede ahora apreciarse como una respuesta a ese «símbolo central de la metafísica clásica», el de «la monosfera omnicompreensiva», caracterizada por Peter Sloterdijk como el símbolo «del uno en forma esférica y de su proyección en construcciones centrales panópticas» (53). Las dualidades que la mentalidad racionalista percibe como discordancias problemáticas que han de ser anuladas son celebradas y reivindicadas por una estrategia barroca capaz de asumir y explotar la riqueza de lo que es en principio antitético. El Barroco, recuperado para la estética y el pensamiento de la Posmodernidad tras siglos de generalizado desprecio, resurge con fuerza como un antecedente valioso que inspira buena parte del trabajo de cuestionamiento de la Modernidad llevado a cabo en los últimos años, después de haber tenido un papel relevante en algunas de las corrientes subterráneas (como la promovida por Walter Benjamin) que se habían anticipado a esas críticas ahora comunes, si no prevalentes, a las decrepitas estructuras racionalistas.

Pero ni siquiera el Barroco primigenio, el del siglo XVII, puede convertirse ya en el solo centro de estudio alguno que quiera considerar el fenómeno en sus diversas manifestaciones: parece condenado a presentarse en (elíptica) escena acompañado siempre, en mayor o menor medida, por su progenie posmoderna: el Neobarroco primero y princi-

palmente, mas también el Neobarroso y el Ultrabarroco, cuyos lazos con el Barroco histórico pueden gozar de diferentes grados de justificación, pero de cuya irrupción en el mundo de las ideas no es posible hacer caso omiso. Desde la aparición de los provocadores y lúcidos ensayos en torno a la cuestión de la pervivencia del Barroco que escribieran Eugenio D'Ors, José Lezama Lima o Severo Sarduy —por citar sólo algunos de los más prominentes y tempranos en el ámbito hispánico—, el tema ha venido generando una bibliografía ya considerable, especialmente en aquellas regiones relativamente excéntricas en las que sus primeras formulaciones habían dejado una impronta más notable¹. Creo pues que no es fortuito que el debate se haya concentrado especialmente en España, Italia y Latinoamérica: es allí donde ha existido una conciencia estética barroca de más fuerte raigambre, lo cual ha favorecido la expresión artística de las tensiones de la cultura de crisis que caracteriza esa región temporal incierta que se afirma relucientemente como Modernidad tardía o Posmodernidad. La simbolización de dichas tensiones se ha llevado a cabo en varios frentes mediante el reciclaje y la conjugación de elementos propios de aquellas soberbias prácticas de representación que el conflictivo siglo XVII nos dejó como legado².

La poesía contemporánea no ha sido ajena a esta palpitante presencia de lo barroco en los fundamentos de la cultura posmoderna. En

¹ Consúltese al respecto el valioso volumen colectivo *Reason and Its Others: Italy, Spain, and the New World*, realizado bajo la dirección de David R. Castillo y Massimo Lollini.

² Lo cual no quita importancia a los pioneros trabajos de estudiosos centroeuropeos como Burckhardt y Wölfflin. En realidad, la obra que más decisivamente contribuyó a un cambio radical en la consideración crítica y la comprensión del Barroco fue *Renaissance und Barock* (Renacimiento y Barroco, 1888), de Heinrich Wölfflin, un alumno de Burckhardt que defendía la idea de estilo como materialización del espíritu de una época. Para Wölfflin, el Barroco era un estilo cuya paternidad adjudicaba a Miguel Ángel y que no suponía una degeneración del Renacimiento, sino un estilo autónomo de éste y con igual validez. El crítico suizo situaba su origen específicamente en la Roma de la Contrarreforma y consideraba que su característica principal era su *pictorialidad*, cualidad opuesta a la *linealidad* renacentista. Más tarde, en *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Principios de Historia del Arte, 1915), Wölfflin propuso cinco pares dicotómicos que han sido ampliamente utilizados después para distinguir entre las artes barroca y clásica: además del ya citado *pictorialidad* / *linealidad*, apunta los de *profundidad* / *plano*, *forma abierta* / *forma cerrada*, *unidad* / *multiplicidad* y *opacidad* / *claridad*.

este estudio pretendo aproximarme a algunos fenómenos que caracterizan parte de este género en España y que tienen en común su conexión con el Barroco, un concepto que durante los últimos siglos ha desatado pasiones a favor y en contra y, sobre todo, que ha sido un extraordinario generador de ideas y formas artísticas tanto en la nación ibérica como en otras con las que la misma está relacionada mediante estrechos lazos culturales. La fantástica envergadura de la producción lírica en nuestro país hace imposible intentar siquiera ser del todo abarcadores; de ahí que piense que llevando a cabo una serie de cortes tangenciales me acercaré más a mi objetivo de superar algunas de las limitaciones de la ya considerable cantidad de valiosos estudios que, desde una orientación generacional o individual, se han interesado por la lírica española de las cuatro últimas décadas (o, al menos, de hacer algo que pueda resultar distinto y sugerente).

En un campo tan abierto y necesariamente polifónico como la poesía producida a lo largo de más de treinta años en un país tan prolífico editorialmente sería fácil encontrar voces que no hallasen acomodo en mucho de lo que aquí se expone. Está claro que un proyecto como el que ofrezco sólo abre una cata de muchas posibles; no aspiro a agotar tan rica mina, sino a explotar una de sus vetas. Sea como fuere, este libro también servirá de marco interpretativo parcial para acercarse a la obra de algunos de los numerosísimos poetas que no he abordado, tanto a la de los que escriben en castellano como en las otras lenguas de España, que no examino por decisión formal (en el caso del catalán) o por ignorancia (en el caso de las tradiciones gallega y vasca). Los autores que aparecen en las siguientes páginas han sido seleccionados por su representatividad y, no en menor grado, porque en su obra se problematizan algunas de las direcciones más interesantes de los debates que han caracterizado la vida intelectual reciente, en conjunción con un rigor estético a mi entender indudable. Trato la poesía, pues, como un discurso intelectual más, aunque sea uno con una doble vertiente, en tanto que capta y desarrolla discursivamente tensiones propias de nuestro tiempo expresándolas con un alto grado de exigencia artística.

A pesar de que desde el momento de su concepción quise dar a este estudio un alcance transgeneracional, los propios textos me han conducido una y otra vez a la presencia del Barroco en la obra de los autores que se han venido agrupando, entre otros marbetes, bajo los de *novísimos*, *poetas de los setenta* y *generación del 68*. De la presencia de

esta fuerza centrípeta se pueden sacar, al menos, dos conclusiones. Por un lado, vemos que, efectivamente, parece existir cierta consonancia estética y, sobre todo, epistémica entre poetas que se ven sometidos a vaivenes históricos comunes y que comparten una formación semejante. Aun así, ha resultado inevitable tocar los espacios liminares de la promoción predominante en estas páginas: el lector se encontrará con alusiones a autores que antecedieron a los sesentayochistas, así como a otros que aparecieron más tarde en la escena literaria. Por otro lado, no es menos cierto que todo ensayo de interpretación impone al observador cierta lente a través de la cual contempla el objeto de estudio (y la mía bien puede haber sido la de unos barrocos quevedos); de ahí que al asomarme a la reciente producción poética española haya llevado a cabo un consciente ejercicio de cribado que ha dejado una gran porción de la misma fuera del estudio. Destaca el caso de Guillermo Carnero por ser el único autor cuya obra emerge en todos los capítulos de este estudio en virtud de la extraordinaria solidez que lo hace a un tiempo egregio y representativo de los problemas aquí abordados.

Con todo, debe quedar claro que éste no es un esfuerzo por diseñar el andamiaje de otro *-ismo* o escuela poética, un empeño pedagógicamente loable pero que vendría a reafirmar la arraigada costumbre de la crítica nacional (y de allende los mares, aunque en menor grado) de fijar grupos compartimentados desde los cuales sería posible explicar con gruesos trazos voces poéticas más heterogéneas de lo que tales clasificaciones permiten entrever. Lo que he hecho ha sido rastrear la fuerte y poliforme presencia del Barroco en el corpus textual, una presencia que, como no podía ser de otra manera, se solapa con otras muchas. Asimismo, pretendo llevar a cabo esta lectura *desde* el Barroco, porque, como veremos más adelante, más allá de ser un *estilo* o *estructura histórica*, también constituye una red de conceptos que nos permite llegar a cierto entendimiento de fenómenos culturales específicos, como demostrara, de forma diferente, Omar Calabrese en su ya clásico estudio *La edad neobarroca*.

Resurgencia del Barroco y productividad actual del concepto

¿Es posible plantear una lectura *barroca* de un corpus de poesía contemporánea? Como se ha señalado en más de una ocasión (véanse

Jarauta y Buci-Glucksmann, Moser y Goyer, Spadaccini y Martín-Estudillo), no estamos ante una vuelta al Barroco, sino que somos testigos —y en buena parte responsables— de su regreso, paradójicamente rejuvenecido con el paso de los siglos. Ya a mediados de los ochenta, Guy Scarpetta proponía reapropiarse del Barroco a través del presente: por ejemplo, contemplando la obra de Rubens con el filtro del Picasso tardío o del De Kooning de la década de los sesenta, o leyendo a Góngora no como a un precursor, sino como a nuestro estricto contemporáneo (361). En definitiva, se trataría de *subvertir* la historia o abogar por una que fuera «invertida», una *preposterous history* (como sugiere Mieke Bal en *Quoting Caravaggio*): un proceso creativo supuestamente contrario al orden natural y, consiguientemente, no lineal ni progresivo, aceptando así las ricas posibilidades que presenta lo que es en principio anacrónico; el pasado determina el presente, pero también éste influye sobre aquél.

Esta interesada recuperación transhistórica del Barroco ha llevado a ciertos intentos de reivindicación para los estudios literarios de otra categoría asentada en la historiografía artística, el Manierismo. Éste no ha tenido la misma fortuna que aquél, y ciertamente no se ha visto sujeto en grado comparable a reciclajes y rescates como los que han tenido en el Barroco su objeto de deseo. Existen algunos estudios de interés al respecto, como el de Emilio Carilla (*Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*) o el más reciente de Giancarlo Maiorino («Postmodernism and the Used-Upness of Titles: A Neo-Baroque Dilemma»). La razón principal por la que entiendo que el Barroco, más que el Manierismo, puede ayudarnos a iluminar la producción artística contemporánea es de rango epistémico: mientras que el Manierismo es todavía un momento esencialmente de duda en el que la balanza podría inclinarse hacia la reafirmación de las estructuras precedentes, en el Barroco encontramos que el espacio simbólico se sume en la negatividad que va de la incertidumbre radical provocada por el derrumbamiento de las certezas que sostenían al mundo hasta la aceptación más o menos sosegada de tal desorden. En la misma línea, es digna de mención la distinción que hace Buci-Glucksmann, en la que parte de sus respectivos modelos visuales:

A la différence du maniérisme pré-baroque du seizième siècle, encore influencé par l'Idée comme «Disegno interno», le baroque se développera

au dix-septième et dans la première moitié du dix-huitième dans un monde où le voir et le jeu des apparences relèvent d'une science perspectiviste et optique de la nature qui maîtrise le réel, le soumet à sa mathésis, le rend douteux dans son existence sensible, et le construit dans ses possibles visuels. Une telle production infinie d'images et d'apparences, où concourent bizarrement le mouvement de la Contre-Réforme et la science moderne, distingue *l'œil baroque* attentif au pluriel, au discontinu, de *l'Œil du Quattrocento* où l'optique et la perspective étaient encore inséparables de l'interprétation morale et religieuse (*Foile du voir*, 35).

El Barroco actúa, entonces, como la figura fantasmal y polimorfa, presente pero omitida —elíptica— de una memoria estética errática en el tiempo, la cual se ha intentado silenciar cuando lo preceptivo y «clásico» ha dominado el panorama artístico, momentos en los que lo barroco parecería amenazar las bases de la cultura racionalista, convirtiéndose en el reverso sombrío de la Modernidad. El desafío es, pues, doble: por un lado, supone lidiar con un concepto intrínsecamente plurívoco; por otro, se trata de reconectar ambos Barrocos (el de la modernidad temprana y el de la posmodernidad) sin limitarse a una mera identificación de trazos formales o alusiones transhistóricas existentes en obras del presente que hagan referencia directa a la producción simbólica del siglo XVII. Es para ello imprescindible historizarlos, es decir, dar cuenta de la especificidad histórica de sus dos apariciones mayores —en los intersticios de los siglos XVI-XVII y XX-XXI— para así comprender que no estamos ante una esencia, como querrían el Eugenio D'Ors del «eón» barroco («constante histórica» que se alterna universalmente con lo clásico, oponiéndose a éste desde el surgimiento de las artes)³ o el Alejo Carpentier de «Lo barroco y lo real maravilloso» (quien vería en el concepto la constante definitoria de las manifestaciones culturales latinoamericanas), sino ante un fenómeno determinado originalmente durante el Seiscientos y que ha resurgido en ciertos contextos de crisis epistémica y de simpatía ante la producción

³ El propio D'Ors nos facilita la etimología del término que rescata para dar nombre a tales constantes: «Un *eón* para los alejandrinos significaba una categoría que, a pesar de su carácter metafísico —es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría—, tenía un desarrollo en el tiempo, tenía una manera de historia» (116). Según D'Ors, el eón barroco conectaría empeños artísticos tan dispares como la música de Mozart y la escultura de Bernini (148).

simbólica de tal época. Una resurgencia que, como indica Moser, necesariamente implica transformación (26).

Una de las dificultades a la hora de trabajar con la noción de Barroco como herramienta de análisis cultural de la contemporaneidad estriba en el establecimiento de ciertos límites para su campo semántico, ya que la extraordinaria productividad que su naturaleza polimórfica facilita ha propiciado acercamientos al mismo que lo difuminan sobremanera. Un ejemplo de esta manera de entender el Barroco es el trabajo de Pedro Aullón de Haro, quien organizó una sugerente exposición en torno al concepto apoyada teóricamente por un enjundioso volumen en el que se hallan ensayos que lo conectan con realidades en principio tan alejadas de la semilla del Seiscientos como el arte chino o el *jazz*. Semejante heterogeneidad en las producciones abarcadas en el estudio se justifica de la siguiente manera:

Amplia y justamente, la categorización de *barroco* posee una tal fuerza y especificidad de expresión, incluso en general de configuración de la cultura y hasta de concepción de la naturaleza, que excede grandemente mediante la comparación e interpretación analógica tanto la segmentación circunscrita de un cierto período del pensamiento y el arte (por más que éste, a no dudarlo, defina su centro en la medida en que revela la más propicia y extensa adecuación de su régimen de impulsos en un momento histórico determinado) como la entidad sustancial de su contenido estético en tanto que «estilo de época» (Aullón de Haro, 22).

Este entusiasmo por un universo simbólico que durante siglos mereció poco más que el desprecio generalizado de los críticos (recuérdese el dicerio de Benedetto Croce: *quel che è veramente arte non è mai barocco, e quel che è barocco, non è arte*) debe ser visto como el resultado de una larga y, a veces, hasta penosa vindicación que se dio durante todo el siglo XX, con distintos focos de intensidad. A este respecto, vale la pena destacar el papel de varios literatos latinoamericanos, con los cubanos José Lezama Lima y Severo Sarduy a la cabeza, que supieron hacer del Barroco tanto un concepto fundacional de la cultura híbrida de la región (ese «nuestro señor barroco», «un arte de la contraconquista» [Lezama Lima, 47]) como una fuente de inspiración para sus respectivas obras de ficción. También en América, y más específicamente en el espacio fronterizo entre los Estados Unidos y México, se

ha trabajado en torno a un nuevo concepto derivado del Barroco: el *Ultrabarroco*, entendido como «un híbrido consciente (e intencionalmente juguetón) que [...] sugiere una cultura visual contemporánea, posmoderna y exuberante, con relaciones inextricables a un periodo histórico, un estilo y una narrativa. Dialoga con la obra del escritor cubano Alejo Carpentier sobre un “Barroco del nuevo mundo”» (Armstrong, 3). Al igual que sucede con el concepto de Carpentier del que Armstrong y sus colaboradores dicen partir, el gran problema que supone una concepción del Ultrabarroco tal y como ellos lo entienden es su muy difusa historización y la caída en esencialismos difícilmente defendibles⁴.

A pesar de que fuera en América donde la conciencia del valor y la vigencia del Barroco tuvieran una presencia más activa y donde el término «Neobarroco» surgiera con más ímpetu, no hay que olvidar que este proceso de revalorización conoció en España uno de sus mayores empujes con la conmemoración, en 1927, del tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora. El celeberrimo grupo de poetas que festejó la fecha al margen del generalizado desdén académico culminó

⁴ Como se ve, el acercamiento al Barroco de Alejo Carpentier es más problemático que el de sus compatriotas Lezama y Sarduy. Su visión esencialista del Barroco, que lo asocia a la ontología americana incluso retroactivamente (antes de la llegada de los conquistadores europeos) hizo que Sarduy calificara sarcásticamente al autor de *Los pasos perdidos* de «neogótico». El siguiente extracto sintetiza bien la visión que Carpentier tenía del asunto:

Nuestro mundo es barroco por la arquitectura —eso no hay que demostrarlo— por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos [...] Y si nuestro deber es el revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar las cosas nuestras. Y esas cosas se presentan como cosas nuevas a nuestros ojos. La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca, es decir, el qué y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca (123-24).

Con todo, esta concepción ha tenido influencia en ciertos círculos: los organizadores de la exposición *Ultrabarroque: Aspects of Post Latin American Art* usaron los argumentos de Carpentier en su teorización de la muestra (véase Armstrong y, para una crítica más elaborada, Spadaccini y Martín-Estudillo, «The Baroque and the Cultures of Crises»). Sea dicho de paso que el catálogo de la exposición no reconoce el papel del historiador Manuel Tourssaint y del pintor mexicano Dr Atl en la invención del término «Ultrabarroco» (que Wollen sí registra [11]).

con su propia obra la etapa más valiosa de creación literaria conocida en España desde el siglo XVII. Estos años dorados deben su esplendor en parte a la recuperación de la obra del defenestrado poeta cordobés, quien habría de subir de nuevo a los altares (algo que ya hiciera durante el Seiscientos en las colonias españolas de ultramar, donde se portaba su efigie en procesión), aunque fueran esta vez los del canon de las letras hispanas, y casi al mismo tiempo que sus propios apolo-gistas⁵. La influencia gongorina sobre alguno de estos poetas fue tal que se ha llegado a hablar de *neogongorismo*. Ejemplares en este sentido son los casos de Rafael Alberti (con su *Cal y canto*, de 1929), Gerardo Diego (*Fábula de Equis y Zeda*; 1926-1929, pero publicado por primera vez en 1932) y Miguel Hernández (autor de *Perito en lunas*, 1932). Las dos últimas obras son los casos más manifiestos de homenaje a Góngora. La imitación hernandiana es tan exquisita que resulta difícil, incluso para el lector avisado, distinguir entre los pastiches que el oriolano compuso a la manera de don Luis y los originales del genial cordobés. El poema de Diego, por su parte, es una lúdica recreación del rico lenguaje poético e intrincado estilo de las *Soledades*, como puede apreciarse en los siguientes extractos:

Era el mes que aplicaba sus teorías
 cada vez que un amor nacía en torno
 cediendo dócil peso y calorías (395)
 [...]

Piedad de asfalto atardecer de lona
 sollozo sin pistola abandonado
 En mi ciudad trasciende una persona
 a imán entre violetas olvidado
 Todo el paisaje está si lo sacudes
 dulcemente podrido de laúdes

⁵ La recuperación del poeta cordobés no es, sin embargo, obra exclusiva de estos a la sazón jóvenes poetas. Predecesores cercanos como Rubén Darío o Azorín ya habían reivindicado la poesía de don Luis, hasta tal punto que el autor de *La voluntad* llegó a afirmar que «la generación del 98 rehabilita a Góngora» (la cita en García de la Concha, «Revolución» 246).

Es el juicio final de los lebreles
deliberado al ras de la garganta
Por el plano elegante en desniveles
la bicicleta inmóvil gira y canta
Oh cielo es para ti su rueda y rueda
Equis canta la una la otra zeda (401).

Los ecos del poema de Góngora se perciben fácilmente desde el primer verso, que alude a la obertura de las *Soledades* («Era del año la estación florida...»). Mas el homenaje de Gerardo Diego va, por supuesto, mucho más allá de las meras resonancias. Como Dámaso Alonso demostrara con brillantez, en gran parte de su obra Góngora usó una hábil combinación de cultismos y lenguaje cotidiano (*Poesía española* 271-2). La *Fábula de Equis y Zeda* de Diego presenta, por su parte, una hasta entonces inusual mezcolanza de sustantivos extraídos de la más aristocrática tradición de la poesía española («laúdes», «lebreles») y otras palabras en principio carentes de reputación poética pero ampliamente utilizadas en la lengua ordinaria, como «teorías», «calorías», «pistola» y «bicicleta». Un tipo de léxico que sólo sería incorporado al repertorio usual del lenguaje lírico tras las provocadoras renovaciones que trajeran el movimiento futurista y su descendencia creativa. Abundancia de hipérbatos e imágenes «de prodigiosa asociación» (como diría Alonso refiriéndose a las del *Polifemo* [*Poesía española* 269]), tales como «atardecer de lona», son otros de los principales medios empleados por Diego para lograr el distintivo acento gongorino de su pieza⁶.

La recuperación de Góngora no respondía a un mero capricho de algunos de los autores que se suelen agrupar bajo el marbete de «Generación del 27». Como supo ver Octavio Paz en *Los hijos del limo*, fue la percepción de la ausencia de un movimiento romántico fuerte en la tradición hispánica lo que hizo que la Vanguardia española volviera la vista aún más atrás, hasta el Barroco, para hallar en él un discurso

⁶ El propio Gerardo Diego sería uno de los impulsores del término *neobarroquismo* como herramienta crítica, aunque usándolo para denotar algo muy distinto a lo propuesto desde estas páginas (véase, al respecto, el artículo de Fuentes Vázquez). Para un estudio detallado de la recepción de Góngora entre los poetas del 27, véase el todavía imprescindible libro de Dehennin.

rompedor y reivindicarlo como su principal antecesor espiritual y creativo. Si la modernidad de la voz poética alemana nació con Goethe y Novalis y la de la lírica francesa lo hizo con Rimbaud, Mallarmé y Baudelaire, los creadores de una manera nueva de entender y practicar la poesía en español encontraron (y, hasta cierto punto, inventaron) sus propias raíces en la poesía barroca más arriesgada, cuyo máximo representante era y es, indiscutiblemente, Góngora. Así pues, aunque es bien sabido que uno de los signos de identidad más definitorios de la Vanguardia europea fue su rechazo de gran parte del canon cultural occidental, es preciso notar que el «oscuro» Góngora y el arte barroco en general tenían a la sazón un lugar muy problemático en tal tradición. La revitalización de este legado en parte marginal fue otra manifestación del antiacademicismo y espíritu innovador de los jóvenes creadores que despreciaban la que consideraban corrupta cultura de sus mayores. Uno de los aspectos esenciales de la obra de Góngora que más atrajo a dichos escritores fue lo que José Ortega y Gasset llamó «deshumanización» cuando se refería, precisamente, a la característica fundamental del arte de la «gente nueva». El filósofo madrileño, que había escrito un encomiástico artículo sobre el Barroco en 1915 («La voluntad del Barroco», en el que detectaba tempranamente una «nueva sensibilidad barroquista»), publicó diez años más tarde su conocido ensayo sobre la nueva estética *La deshumanización del arte*, en el que atribuye a Mallarmé el papel de «liberador» de la lírica moderna del patetismo humano. En torno a esa misma fecha, críticos foráneos como Milner y Petriconi notaron conexiones formales entre el poeta francés y Góngora, apreciaciones que el tiempo ha demostrado poco afortunadas⁷. Pero, como hemos visto, los poetas que promovieron el homenaje de 1927 al gran cordobés fueron los que mejor captaron las consonancias entre el escritor barroco y el arte moderno, hallando así un modelo anterior a Mallarmé y, lo que es más importante, en su propia tradición lingüística.

Esta nueva forma de comprender el proyecto poético de Góngora procuró el camino para una recepción menos obvia —aunque quizás

⁷ Curiosamente, Gilles Deleuze también relacionó a Mallarmé explícitamente con el Barroco en su libro *El pliegue. Leibniz y el Barroco*: «El pliegue es sin duda la noción más importante de Mallarmé, no sólo la noción, sino también la operación, el acto operatorio que lo convierte en un gran poeta barroco» (45).

de consecuencias más profundas— en la poesía de los autores de la llamada «generación de 1968» o «de los setenta», también conocidos como «novísimos», los cuales fueron responsables de una radical renovación del lenguaje poético español durante el período de transición y estabilización de la democracia (que, al menos en el terreno cultural, se adelanta unos años a la muerte del dictador). Tras una época de predominio de una poesía abiertamente comprometida, cuyos proponentes veían como un instrumento de cambio político y que estaba elaborada partiendo de un lenguaje muy accesible basado en referentes inmediatos para la mayoría del público lector, jóvenes poetas como Pere Gimferrer y Guillermo Carnero defendieron y practicaron con intensidad y grandes logros estéticos una lírica más autónoma, en la cual el signo sería, en primer lugar, un fin en sí mismo, y no sólo el medio para hacer referencia a una realidad extralingüística. En estrecha relación con ello, cabe comprobar que el *culteranismo* gongorino y el *culturalismo* novísimo se solapan en buen grado: ambos ponen al lector la condición tácita de poseer ciertos conocimientos previos, mayormente lingüísticos y de alta cultura, para que pueda llegar a entender y disfrutar del poema. El placer llega una vez que las dificultades de comprensión han sido superadas o aceptadas como parte del empeño.

Tal postura ante las relaciones entre productor, mensaje y receptor es indisociable de los proyectos de la Vanguardia. Pero las vanguardias de posguerra se caracterizaron en un primer momento por su rechazo hacia la historia (como ya hicieran sus antecesoras), el cual se concretó en una fuerte reticencia a retomar los materiales del pasado. Umberto Eco (*Postscript*) ha señalado que, hacia los años sesenta del siglo pasado, un momento en el que estos movimientos antipasatistas habían llegado a un callejón sin salida (el silencio en música, el lienzo monocromo, la página en blanco...), la única solución viable para las artes parecía hallarse en la reconciliación con el pasado, con un regreso a la tradición. Un regreso que, por supuesto, no podía ser ingenuo, sino interesado, altamente selectivo, y alejado de toda forma de veneración.

Los poetas españoles que empiezan a publicar por aquel entonces eran conscientes de tal circunstancia. Uno de los efectos que tuvo la entrada en escena de los *novísimos*, según el poeta y estudioso Jaime Siles, fue el de «*la asunción de tradiciones varias*, reunidas en una sola, que acaso era la misma: la de la tradición como ruptura, la de la ruptura como tradición» («La tradición» 9). Siles, quien ha estudiado la

poesía barroca de una manera sistemática, no andaba descaminado: aunque la relevancia de la estética anticlásica del XVII no fuera reivindicada de forma tan abierta por los poetas del 68 como lo hicieran los «neogongoristas» de los años veinte, su huella ha quedado patente tanto en la práctica poética como en diversas manifestaciones de índole teórico-crítica. Ello se aprecia, por ejemplo, en las siguientes declaraciones de Pere Gimferrer a Víctor García de la Concha, en las que el autor catalán rememora algunas de sus lecturas juveniles:

[García de la Concha:] En tu poesía castellana se advierte una gran carga barroca, tanto en su fondo como en la técnica.

[Gimferrer:] Bueno, en aquel momento la literatura del Barroco era mi literatura preferida. Leí mucho a Góngora [...] y al Conde de Villamediana. Hubo otro libro que tuvo gran influencia en mí, los dos volúmenes, publicados por Alberti en la Argentina, de *Églogas y fábulas castellanas*, donde estaban muestras de Carrillo de Sotomayor, Juan de Jáuregui, etc. Claro que, sobre todo, me importaba Góngora. [...] (28).

Las afinidades electivas de Gimferrer nos recuerdan que las redes de influencias y las relaciones intraliterarias son, desde luego, significativas, y deben por ello ser tenidas en cuenta; pero aunque su mención certifique efectivamente la conexión novísima con la lírica del Seiscentos, están lejos de facilitarnos una comprensión global de esa vuelta del Barroco apuntada antes⁸. Existe una dimensión contextual

⁸ Al menos un crítico más se ha ocupado de las conexiones textuales existentes entre las producciones poéticas barroca y neobarroca. Se trata de Roberto Echevarren, observador de la lírica latinoamericana, para quien éstas

no comparten necesariamente los mismos procedimientos, aunque ciertos rasgos pueden ser considerados, por sus efectos, equivalentes. Lo que comparten es una tendencia al concepto singular, no general, la 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 (149).

Desafortunadamente, su pionero estudio es tan breve que resulta inevitable que se echen en falta una problematización de los conceptos principales sobre los cuales fundamentalmente sus calificaciones, sobre todo en lo que respecta a lo «neobarroco», además de una contextualización socio-histórica y epistémica menos ambigua del corpus estudiado.

en la cual las concomitancias entre nuestro tiempo y la modernidad temprana como períodos de crisis adquieren especial relevancia; abordándola nos acercaremos más a una explicación satisfactoria del fenómeno y su literatura.

Barroco y Neobarroco, (con)textos de crisis

Partiendo de la convicción de que los contextos coadyuvan a la determinación de los significados pero son, asimismo, *textos* que no surgen espontáneamente, sino que son el producto de una serie de fuerzas con intereses en mayor o menor grado definidos y explícitos, se hace necesario abordar abiertamente contra qué tipo de horizonte se va a perfilar la poética aquí estudiada. Se trata de uno marcado por una crisis de gran alcance que tiene su origen en el radical cuestionamiento de los fundamentos epistémicos que sustentan las estructuras sociales.

La percepción de las crisis sociales en sus diferentes manifestaciones (económica, epistémica, moral...) puede contradecir ciertos indicadores que se tienen por objetivos; incluso los mismos datos pueden tener una lectura simultáneamente negativa y positiva: es el caso, por poner un ejemplo, del envejecimiento de la población occidental, producto benéfico de numerosos desarrollos científico-técnicos que han contribuido a la longevidad de la ciudadanía pero que, al mismo tiempo, amenaza con destruir la funcionalidad de los aparatos asistenciales que pretenden garantizar el bienestar comunitario. No es tampoco extraño encontrar voces contemporáneas que produzcan discursos discordantes en cuanto a la condición crítica o no de la esfera social, y cuáles pueden ser sus causas y antecedentes. Un filósofo como Hans-Georg Gadamer se pronunciaba en los siguientes términos al alba de los años sesenta: «The concept of *Bildung* most clearly indicates the profound intellectual challenge that still causes us to experience the century of Goethe as contemporary, whereas the baroque era appears historically remote» (9). Podría afirmarse que el motivo de esa explícita disociación con el Barroco se debe a que el gran discípulo de Martin Heidegger operaba intelectualmente sobre la base de una continuación de la tradición humanista-ilustrada más que sobre las violencias destructivas ejercidas por su propio maestro contra tal herencia: de ahí la distancia que sen-

tía Gadamer del entramado simbólico del Seiscientos. Un aspecto fundamental y común a los contextos del Barroco y el Neobarroco es su condición de momentos de ruptura en diversos órdenes, pero sobre todo en la manera de entender —y, por ende, de representar— el mundo. De manera análoga a los apuros epistemológicos que sacudieron las mentes del Seiscientos en forma de intensos debates institucionales, religiosos y hasta cosmológicos, la razón contemporánea se ha visto fuertemente cuestionada y, al menos desde ciertas perspectivas, se afirma débil, modesta, alejada del poderío incontestable con que se la quiso definir en la Modernidad. Durante la segunda mitad del siglo XX algunas de las aportaciones más relevantes (o, al menos, más sonadas) del pensamiento occidental han sido aquéllas que han hecho añicos algunos de los propios principios del mismo. En la estela del ya mencionado Heidegger, cabría recordar cómo Thomas Kuhn y Michel Foucault historizaron la idea de verdad, la relevancia de la obra de Jacques Derrida y su reconstrucción de las bases de la metafísica —demostrando que ésta se sustenta sobre pares dicotómicos fuertemente desequilibrados—, o la denuncia formulada por Richard Rorty de que el intento de fundar la razón en supuestos sólidos supone una mera ilusión (Delacampagne, 261). No menos importante es la línea seguida por la crítica francfortiana de la «razón instrumental» y de la preeminencia en ésta de los aspectos dominadores sobre los emancipadores. Se trataría, como apunta Javier Muguerza, no de «renunciar a la razón, sino sólo a escribirla con mayúscula, a diferencia de los viejos ilustrados desde su instalación en un optimismo histórico que hoy desgraciadamente no podemos compartir» (37). Como se verá en este estudio, el imaginario neobarroco se haya instalado en un tenebroso pesimismo proveniente en buena medida de esta prevención ante las promesas del iluminismo.

Aunque estos argumentos también tuvieron su eco en España, allí la atención estaba puesta principalmente en el proceso de desmoronamiento del régimen franquista y la construcción —no exenta de problemas— de lo que ha acabado siendo una «democracia del espectáculo» (Subirats). En el último tercio del pasado siglo no faltaron voces que supieran percibir y destacar algunas de las analogías posibles entre la compleja situación social del país y los conflictos que lo habían sacudido en el Seiscientos. Es bien conocido el argumento de José Antonio Maravall referente a la cultura del Barroco como respuesta a

una sociedad en crisis. Como vemos, los momentos hacia los que gravita este estudio son tiempos convulsos tanto en Europa como en España (mayo del 68, transición a la democracia), y el mismo Maravall reconocía por aquel entonces (concretamente, en 1972) «cierta semejanza que existe entre nuestra situación presente y la de aquella centuria repleta de conflictos» (*Teatro*, 93). Otro notable estudioso español del Barroco, Fernando R. de la Flor, señalaba tres décadas después de la publicación de esas reflexiones de Maravall la existencia de similares puntos de contacto entre los momentos inaugurales y de clausura de la Modernidad:

La decadencia, el desengaño y todos los sinónimos que se quiera colocar detrás, y que tan relacionados están con la historia del arte, la literatura y las ideas peninsulares, se apodera [*sic*] de la escena de representación —del espacio simbólico de la (contra)reforma—, adelantando en trescientos años las mismas dudas y la misma energía autodestructiva que hoy se extiende también sobre la producción simbólica de nuestro propio tiempo, que vive así su *revival barroco*, su *neobarroco* (*Península*, 14).

La crisis epistémica a la que vengo haciendo referencia se ha definido de varias maneras, identificándose en numerosas ocasiones con la «posmodernidad», concepto que también ha generado una abundante bibliografía cuya revisión no ha lugar aquí si no es en relación al Barroco y, muy especialmente, al Neobarroco. Me limitaré a llamar la atención brevemente sobre dos acercamientos a la posible conexión entre lo posmoderno y lo (neo)barroco. El primero de ellos, de Cristina Degli-Esposti, atribuye a ese «retorno al Barroco» llevado a cabo por parte de algunos posmodernistas o artistas que han sido percibidos como tales por la crítica (como el cineasta Federico Fellini) unas cualidades positivas frente a los ingredientes menos apreciados de la producción cultural posmoderna: «In the miasma of the worst kind of «postmodernist» paraphernalia, there is still something positive to be said about the human mind and its power to remember, to create, to make, to be dynamic, to make things move, in other words, to be “neo-baroque”» (160). Otro sería el de Peter Wollen, quien considera que el Barroco supuso (junto a lo sublime y lo nietzscheano) una de las fuentes de legitimación del posmodernismo como movimiento intelectual, el cual, al justificarse a través de aquel, contribuyó al

mismo tiempo a su reivindicación y revitalización (13). Lo paradójico es que una de las grandes afirmaciones del posmodernismo es la que sostiene que las narrativas maestras en las que se apoyaba la cultura occidental han desaparecido (Lyotard); ¿se convertiría así el (Neo)Barroco en la narrativa estetizada de este vacío de certezas?

Las luces de la certeza se apagan dejando paso a las sombras de la incertidumbre, pero éstas no determinan una ceguera del entendimiento, sino que engendran contrastes capaces de subrayar presencias antes ignoradas o dejadas de lado. Como sugiere Francisco Jarauta, «en la medida que el hombre contemporáneo abdica de ciertas ilusiones epistemológicas y recorre la línea de sombra del escepticismo se ve obligado a derivar una parte importante de su experiencia hacia esta nueva forma de representación tan próxima de las formas barrocas» (70). Una forma de representación que servirá para confrontar estéticamente los desafíos que presenta el nuevo paisaje epistémico, pero también que supone, al mismo tiempo, una forma de pensamiento deudora de determinada manera de entender el Barroco, una que no lo reduce a una pulsión únicamente conservadora.

[El Barroco] était irrationnel et «réactionnaire» quand la raison était subversive. Mais la raison, institutionnalisée et déguisée en Despotisme éclairé, en Positivism, en Technocratie ou Science de l'État, devient à son tour totalitaire et réactionnaire. Elle appelle alors le renversement de perspective, baroque, et c'est alors l'irrationnel, l'insensé, la dissidence, qui deviennent subversifs (Cit. en Moser, 33).

Esta concepción de Benito Pelegrín se basa inicialmente en una visión del Barroco que tiende a identificarlo en un principio con fuerzas reaccionarias, principalmente las de la Contrarreforma. Pero sin excluir este importante aspecto, y como se apunta hacia el final de la cita, hay que considerar también los estudios que hacen referencia a un «Barroco liberador», una dimensión especialmente patente para los que se han acercado a ciertas manifestaciones del Barroco de Indias, y que sirvió como caldo de cultivo para reconsiderar aspectos del entramado simbólico y epistémico barroco que contestan los discursos dominantes.

La posibilidad de una «razón barroca» está asociada a la vindicación de motivos tradicionalmente ajenos a las corrientes centrales de la

racionalidad (o que la transgreden), tal y como ésta queda constituida en la Ilustración, algo que percibiría tempranamente Walter Benjamin. La prehistoria de lo moderno que es el Barroco alberga en su seno formulaciones de una *razón plural* en la que caben lo femenino, lo carnal, lo hiperbólico, lo autorreferencial, lo incoherente, lo teatral, lo abyecto, lo impuro y lo imperfecto (en tanto que «no acabado, en proceso de ser»)... en definitiva, toda una serie de nociones que han ocupado durante siglos los espacios sombríos de la Modernidad. Probablemente, la filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann ha sido quien, partiendo de la obra de Benjamin —particularmente de su *Ursprung des deutschen Trauerspiels*—, ha sabido sistematizar de una forma más clara los complejos entramados de lo que para ella es una «estética barroca de la «precariedad» ontológica» (*La folie du voir*, 119) ante la cual las fuerzas predominantes en el discurso moderno racionalista han tratado de mirar hacia otro lado. Así pues, más que suponer una negación de la Razón (o una «humillación» de la misma, como quisiera D'Ors [175]), la mirada barroca la transforma, descartándose el centro único como garante de sentido para dar cabida a elementos excéntricos: no vivimos en un espacio epistémico esférico, sino en uno elíptico, y el Barroco se ha convertido en una fuerza crítica notable a través del cual es posible acercarse al mismo.

Ello supone una llamativa inversión de la temprana función ideológica principal del Barroco; y digo «principal» porque, según hemos visto, ni siquiera en lo tocante al siglo XVII podemos considerarlo como un fenómeno homogéneamente conservador, ni aun en el caso de sujetos particulares que operaban en esas coordenadas (véanse, al respecto, los estudios de Mariscal, Ordóñez, y Spadaccini y Martín-Estudillo). Incluso desde su momento inaugural puede considerarse que el Barroco ha poseído el potencial de superar las jerarquías impuestas por los códigos dominantes de una cultura basada en la centralidad de ciertos conceptos que sofocan a sus pares dicotómicos; lo consigue mediante procedimientos de hibridación que pueden apreciarse en sus estrategias retóricas —con el oxímoron y la metáfora extremada— tanto como en otros ámbitos de su producción simbólica, en la que el exceso coexiste con el vacío, la muerte con el gozo, y la realidad toda da la bienvenida simultáneamente a una cosa y su contrario: ya sostenía el muy barroco Blaise Pascal en sus *Pensamientos* que «ni la contradiction n'est marque de fausseté, ni l'incontradiction n'est

marque de vérité» (ni la contradicción es indicio de falsedad, ni la falta de contradicción indicio de verdad). Esto nos lleva a pensar, con Theodor Adorno (*Minima moralia*, 132), que la auténtica libertad se construiría a partir del momento en el que lograríamos abjurar de las dualidades conceptuales a las que tanto apego tenemos. El Barroco nos ofrece así una vertiente creativa que puede llegar a ser radicalmente liberadora desde un punto de vista intelectual, lo cual ha facilitado que este concepto haya alcanzado un prestigio que lo sitúa con firmeza más allá de efímeras pasiones estéticas como la que a finales de los pasados años ochenta veían neobarroquismo en productos simbólicos tan dispares como los zapatos de la diseñadora Sybilla o el nervio depredador cinematográfico Rambo.

El reconocimiento del que hoy goza el Barroco en la cultura y, especialmente, la poesía española tras siglos de prestigio fluctuante ha resultado menos notorio pero de más calado que el que se pudiera haber intuido en las celebraciones del aniversario gongorino de 1927. La recuperación de la obra de Góngora y el impulso creativo que generó tuvieron una importancia decisiva para la entrada definitiva de la lírica hispánica en la Modernidad, pero su influjo fue poco más que epidérmico. La Vanguardia fue un movimiento abrumadoramente antipasatista que, en algunas de sus manifestaciones, vio en el porvenir la clave para un mundo mejor. La producción simbólica posmoderna, por el contrario, considera que el futuro no alberga ya utopía alguna, ni está abierto a novedades sustanciales en el ámbito estético. En un momento en el que es común considerar que la innovación en este campo se ha vuelto imposible (ya que se acepta que cualquier cosa puede ser considerada arte), la única alternativa parece ser la de mirar atrás. El retorno a temas y formas del Barroco, o mejor, el regreso del propio Barroco, con su arsenal de estrategias retóricas y epistémicas alternativas, es la manifestación cultural de un mundo en crisis a través del cual la poesía española contemporánea conjuga el discurso de la Posmodernidad.

O, quizás, es la Posmodernidad la que conjuga el discurso del Barroco.