

¿Quién se ha de poner contigo a fuerza, tiempo ligero?

LOPE DE VEGA

B A R R O C O D E L A
L E V E D A D

por

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

El hecho de que una ya casi fuer-te o, cuando me-nos, cada vez más caudalosa corriente teórico-crítica tienda a ver en distintos fe-nómenos de la cultura de nuestro tiempo la expresión de un espíritu «neobarroco» constituye en sí mismo un fenómeno de *organización del consenso* propia de una cierta industria cultural de nuestra época y de sus comportamientos intelectuales¹. En efecto: se trata de un fenómeno que, en virtud de su proceso de expansión a través de los *mass-media*, ha puesto en circulación un término, «neobarroco», que corre el peligro de convertirse, como tantos otros hoy día, en una palabra huera. No puedo entrar aquí en un examen pormenorizado de la historia de un concepto que viene gozando de una creciente aceptación crítica. Mi propósito es ahora más modesto, y referido tan sólo a la expresión literaria; un terreno en el que, ciertamente, la noción de «neobarroco» posee —al menos en español— una significativa y no pequeña historia particular.

En el ámbito de la literatura hispánica, ha sido Severo Sarduy, a comienzos de los años 70 (y sin duda a partir de las reflexiones sobre el Barroco realizadas por él mismo en la década anterior), el primero en llamar la atención acerca de ciertos valores presentes en la novelística hispanoamericana sobre los cuales opera lo que el mismo escritor cubano denomina un *basculément* neobarroco². Con el tiempo, tales valores (definitorios de la obra narrativa del propio Sarduy) han llegado a ser minuciosamente analizados por Gustavo Guerrero en su excelente *La estrategia neobarroca*, libro en el que podrá hallarse un completo recuento de la suerte que el concepto ha corrido en español, así como la

de términos afines o cola-terales con los cuales aquél entra a veces en colisión.³ El concepto de «neobarroco» ha ido ganando cada día una progresiva acepta-ción en muy diversos terri-torios de la crítica cultural, ya sea en formulaciones es-trictas, ya en variantes o en derivaciones más o menos certeras (así, pongo por ca-so, en la crítica de arte, des-de la que Renato Barilli ha hablado de un «barroco frío» para referirse a cierta plástica post-minimalista).⁴ En este contexto, el libro de Omar Calabrese, *La era neobarroca*⁵, ha venido a confirmar —y a relanzar desde una pers-pectiva más amplia— una tendencia crítica que se pronuncia con claridad en cuanto a la interpretación de no pocos sig-nos de la cultura contemporánea, vista —en palabras de Calabrese— como una «pérdida de la integridad, de la glo-balidad, de la sistematización ordenada, a cambio de la ines-tabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad»⁶.

Me propongo, en las reflexiones que siguen, intentar una posible caracterización de un fenómeno no siempre bien de-finido en sus manifestaciones literarias y, en cualquier caso, abandonado con frecuencia en el simple enunciado general o remitido sin más a los principios del Barroco histórico, que se dan casi siempre por supuestos. Se trata —debo aclararlo desde ahora— de una exégesis del rasgo que, a mi ver, más netamente separa la actual práctica de una creación literaria «neobarroca» de las expresiones de la cultura seiscentista. Esto último parece especialmente importante desde el mo-mento en que, contrariamente a como en ocasiones se ha que-rido ver en relación con otros ámbitos creativos, la literatura neobarroca retoma y reelabora el Barroco histórico como parte de un revalorización implícita de ese periodo cultural. El carácter «neo-barroco» representa en este caso, así pues —hago uso ahora del pertinente distingo realizado por Cala-brese⁷—, tanto una «forma interna» de determinadas obras contemporáneas que hacen evocar el Barroco cuanto la re-

1. Vid. Omar Calabrese, «Le comunicazioni di massa fra informazione e organizzazione del consenso», en N. Tranfaglia (ed.), *La storia*, Torino, 1988.

2. Severo Sarduy, «El Barroco y el neobarroco», en C. Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, México, 1972; el ensayo, revisado, fue recogido más tarde en el libro del autor *Barroco*, Buenos Aires, 1974, págs. 99-104; y, más tarde, en otro libro suyo, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, 1987, págs. 209-212. Véase también, de Severo Sarduy, «Le basculement néo-baroque», *Magazine Littéraire* (Paris), 151-152 (1979).

3. Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca*, Barcelona, 1987.

4. Vid. R. F. Reboiras, «Renato Barilli presenta en el Palacio de Cristal la otra escultura italiana. 'Estamos en la época del barroco frío, de la geometría controlada'», *El Independiente* (Madrid), 22 de marzo de 1990.

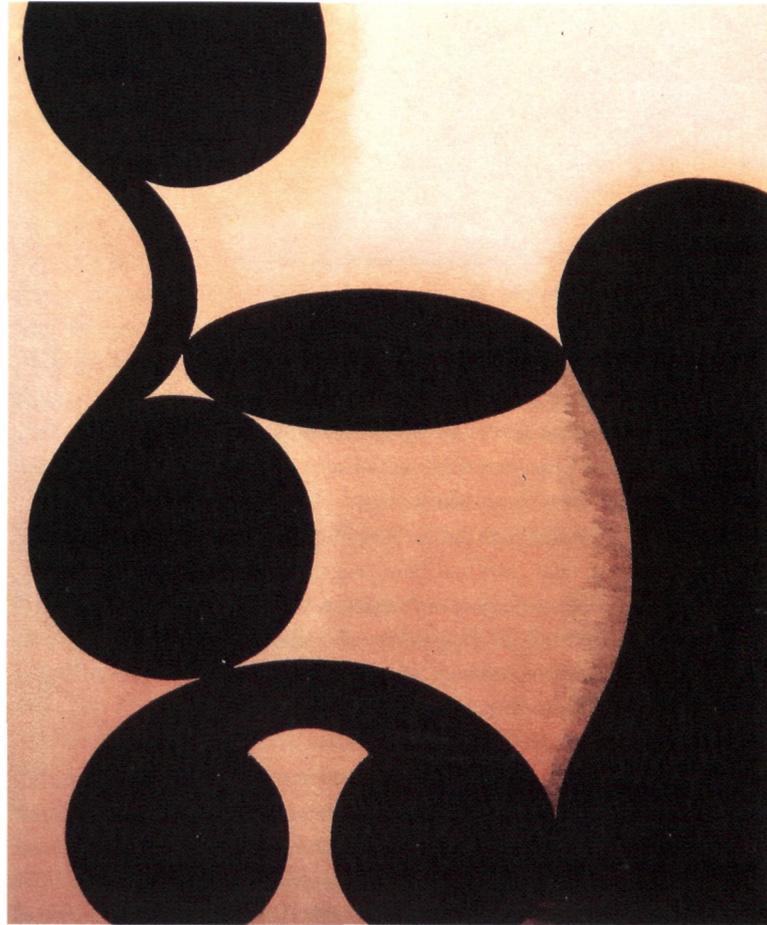
5. Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Bari, 1987; versión española: *La era neobarroca*, Madrid, 1989 (traducción de Anna Giordano).

6. *La era neobarroca*, pág. 12. (Corrijo levemente la traducción de Giordano.)

7. *Ibid.*, pág. 33. Calabrese se interesa por la «forma interna» de determinadas obras contemporáneas (y de procesos culturales), no por la «revalorización» del Barroco en un sector de la literatura y del arte actuales.

valorización de determinadas manifestaciones de éste como época histórica.

Las analogías entre una cierta práctica literaria contemporánea y las expresiones más definitorias de la literatura seiscentista son en verdad numerosas. Más allá (o más acá) de sustratos ideológicos que comunican el *desengaño* barroco con el actual pensamiento post-utópico (en el que se ha querido ver, en efecto, una suerte de *desengaño* ideológico), no puede negarse que determinadas actitudes ético-estéticas características de la cultura barroca tienen en la cultura de nuestro tiempo una renovada versión. El movimiento, visto alguna vez como el principio fundamental de la cosmovisión barroca⁸, es hoy el principio rector de un arte de lo inestable, de lo incesantemente sometido a revisión, incluidas las formas de «recuperación» del pasado cultural. La «mutabilidad», atributo del movimiento, del *perpetuum mobile* que trae consigo la imparable marcha del tiempo, ha sido asociada a la «inestabilidad», a la continua transformación de categorías y valores culturales que actúa sobre nuestro presente; desde éste podrá repetirse, en efecto, el aserto de Baltasar Gracián en *El discreto*: «No hay estado, sino continua mutabilidad en todo»⁹. No menos decisivo es un preciso rasgo conceptual común al Barroco histórico y a una determinada expresión literaria contemporánea: una literatura en «segundo grado», una meta-literatura, que revierte en sí misma una y otra vez su objeto y vuelve transparentes sus propios mecanismos constructivos en una suerte de irrefrenable furor autorreferencial. Si en el barroco, como lo ha notado Maravall, «se pinta el pintar, se relata el relatar, se representa la representación de una comedia»¹⁰ (actitud cuyos paradigmas son, en la pintura, el Velázquez de *Las meninas*, y, en literatura, el Cervantes del *Quijote* y *El retablo de las maravillas*), una buena parte de la literatura contemporánea —desde Julio Cortázar hasta Italo Calvino, desde Joan Brossa hasta Haroldo de Campos, desde Samuel Beckett hasta el *Performance Group*— practica nuevas formas de metaficción, metapoésía, metateatro. El mismo Velázquez —hoy objeto de un consumo multitudinario— ejemplifica en la plástica la barroca «técnica de lo inacabado», distintiva a su vez del fragmentarismo radical, casi programático, de un amplio conjunto de obras literarias de la actualidad. «Extravagancia», novedad, suspensión, indeterminación, extremosidad, son elementos que no



GARY STEPHAN.
PLANET (FRAGMENTO)

agotan, ciertamente, el cúmulo de analogías. Se trata, en efecto, de caracteres —incluido el que podríamos llamar, de manera sintética, la *apoteosis del significante*, el énfasis puesto en la materialidad y en la sugestión del signo verbal, bajo la especie de la profusión y la proliferación— que permiten hablar de un *neobarroco* no sólo en un sentido morfológico sino también, como intentaré hacer ver en seguida, en un sentido no menos estricto de «cita» directa y de manifiesta revalorización de su modelo histórico.

Distintos teóricos y críticos han hablado, a propósito de la poética del Barroco, de una tensión, de una constante polaridad como reflejo de una «visión integralmente dramática de la vida», un «enlace dramático de la sensualidad y la virtud», esto es, lo que Casaldueiro llama la «dualidad» o la polaridad de la Comedia y el Templo.¹¹ Tal tensión alcanza, en efecto, en Cervantes y en Góngora, en Calderón y en Quevedo, caracteres dramáticos y oscuros, pues se trata de la búsqueda de una alianza, de una imposible conciliación o reunificación de ambos polos. He ahí el grave *tormento* del espíritu barroco. A ello se refirió en alguna ocasión Roland Barthes, en el contexto de una lectura «barroca» de Tácito,

8. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1980 (2ª ed.), pág. 363; cfr. Alejandro Cioranescu, *El Barroco o el descubrimiento del drama*, La Laguna, 1957, págs. 97-104 («La representación del movimiento»), así como Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Paris, 1973.

9. *El discreto*, XVII.

10. Maravall, *op. cit.*, pág. 409.

11. Joaquín Casaldueiro, «Algunas características de la literatura española del Renacimiento y del Barroco», en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al prof. Federico Sánchez Escribano*, Madrid, 1969, pág. 92; *vid.*, también, A. Cioranescu, *op. cit.*, especialmente págs. 327-366.

como una finalidad (imposible) del arte en el «mundo del morir» angustiosamente habitado por el hombre del Barroco, esto es, ante la muerte a la que nadie escapa y contra la que, sin embargo, es necesario luchar: «Porque quizá sea eso el barroco: como el tormento de una finalidad en la profusión»¹². El dramatismo o la tensión de tal designio desemboca en la concepción de una *gravedad* finalista del arte, de una búsqueda trascendencia del objeto artístico frente a las astucias de la muerte, del tiempo y de la «infinita vanidad de todo».

En relación con esa *gravedad* finalista del objeto artístico definitorio de la cultura del siglo XVII, y dentro del marco de las numerosas analogías breve y sintéticamente enumeradas hace un momento, cabría establecer una diferencia entre las actuales expresiones literarias «neobarrocas» y las más características manifestaciones del Barroco histórico. Si la «repetición» nunca depara la completa identidad de los elementos o rasgos reiterados (si todo, en fin, está sometido —para decirlo nuevamente con Gracián— a la absoluta «mutabilidad»), la «diferencia» opera aquí con el sentido de una confirmación de la «pérdida de la integridad» que ha sido vista, precisamente, como elemento distintivo del actual gusto neobarroco. Para la determinación y la caracterización de este rasgo diferencial me serviré de un concepto que, introducido por una conocida novela de Milan Kundera, ha sido retomado como una de sus *Seis propuestas para el próximo milenio* por el novelista y ensayista Italo Calvino¹³. Se trata del primero de los valores, cualidades o «especificidades» de la literatura que le fueron «particularmente caros» al autor de *Las ciudades invisibles* y que son situados por él en la perspectiva de «el milenio que está por terminar». Ese valor no es otro, como podrá recordarse, que el de la *levedad*, un concepto que en la imaginación de Calvino colinda con el de *rapidez*, y con el que tiene, en efecto, mucho en común, pero con el cual no debe ser nunca confundido.

No sólo el fenómeno de la «aceleración» histórica que hoy experimentan los procesos culturales, hecho determinante en la producción de los objetos artísticos (y que también está en la base de la «recepción» de éstos), sino también el ritmo o los ritmos del vivir contemporáneo ante una información multiplicada hasta lo inabarcable, fenómeno determinante a su vez de un ritmo peculiar de fruición estética,

ARTE DE INGENIO, TRATADO DE LA AGUDEZA.

En que se explican todos los
modos, y diferencias de
Conceptos.

P O R

Lorenço Gracian.

DEDICADA

Al Principe Nuestro Señor.

Con Privilegio en Madrid, Por Iuan
Sanchez, Año 1642.

Acosta de Robert e Lorenzo, Merca
der de Libros.

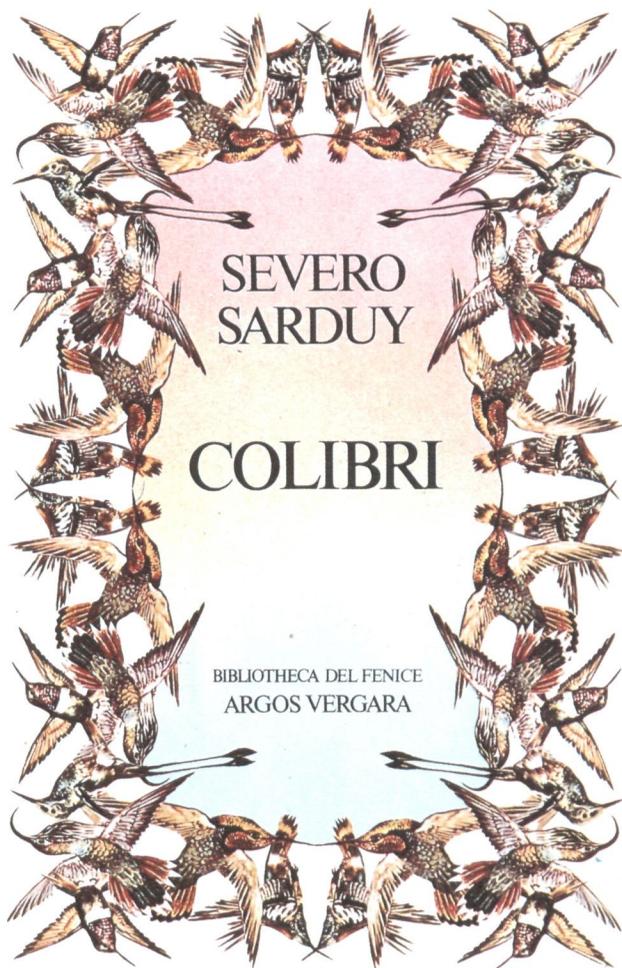
son datos que deben ser tenidos en cuenta en relación con un arte verbal que, en la renovación de una poética de la desmesura, de la «superabundancia» y el «desperdicio»¹⁴, ha perdido, si no espesor semántico, sí al menos buena parte del carácter trascendental y atormentadamente finalista definitorio de las producciones del Barroco histórico.

Es cierto que la «suspensión» barroca, la «suspensión del ánimo», relacionada por su parte con el «asombro» ante la desmesura y lo extremoso, y también con el fragmentarismo de máximas y sentencias, ofrece más de un punto de contacto con el valor de la *levedad* según la concepción de Italo Calvino, quien en algún momento, en efecto, asocia las cualidades de *levedad* y *suspensión*. No menos cierto es, por otra parte, que un buen sector de la poética barroca está constituido por un puro juego de formas, por una «agudeza y arte de ingenio» que parece ironizar una y otra vez acerca del drama fundador de su propia cosmovisión, pulverizando así en un gesto autoparódico, mediante eventuales «fugas», no sólo esa esencia dramática sino también el constante tormento del designio trascendentalista; sería ingenuo, en verdad, considerar menos «barroco» el soneto gongorino titulado «De una

12. Roland Barthes, «Tácito y el barroco fúnebre», en sus *Ensayos críticos*, Barcelona, 1967, pág. 132 (traducción de C. Pujol).

13. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, 1989 (traducción de A. Bernárdez).

14. Severo Sarduy, *Ensayos generales...*, cit., pág. 209.



dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler» —verdadero *tour de force* de un «arte de ingenio» llevado hasta insospechados límites de virtuosismo formal¹⁵— que el drama del naufragio, el exilio y la dolorosa errancia del «peregrino de amor» en las *Soledades* del poeta cordobés. Habría ya, así pues, también una determinada *levedad* en numerosas expresiones del Barroco histórico, ligada a la suspensión y a la autoironía. Se trata, sin embargo, de dos rasgos que, aun siendo constitutivos de la visión barroca, no modifican en esencia la «integridad» dramática, la aludida *gravedad* finalista; son rasgos que pueden, en cierto modo, ser vistos incluso como «excepciones morfológicas» que confirman —desde los respiraderos y las fugas eventualmente liberadoras del tormento— la esencialidad dramática.

Los ejemplos citados por Calvino a propósito de la categoría de la *levedad* no son, por lo demás, específicamente barrocos. Los textos de Lucrecio, Ovidio o Boccaccio constituyen para Calvino cristalizaciones históricas de un concepto que, en efecto, puede ser hallado en muy distintos momentos de la historia de la literatura y del pensamiento. Bastaría remitirse ahora —añado, por mi parte— a la defini-

ción platónica de la poesía como *esa cosa ligera, alada y sagrada*; es uno de los más ilustres ejemplos de esa idea. (Se trata de una definición que, por cierto, Borges creía «falible», pues pensaba que Platón, al hablar de *esa cosa ligera, alada y sagrada*, estaba hablando, en realidad, de la música: «salvo que la poesía —argumenta Borges— es una forma de música»¹⁶).

El neobarroco sería, según la propuesta que intento formular aquí, un *barroco de la levedad*, un barroco que, como ya he apuntado, ha perdido la *gravedad* finalista, «atormetada», característica del Barroco histórico, pero que se relaciona con éste en un doble sentido: en sus propuestas formales, de una parte, y en el frecuente homenaje a su modelo, de otro. Si no hay —no puede haber— *repetición* de la poética seiscentista, hay, en cambio, *renovación*. Severo Sarduy ha hablado, a propósito del neobarroco, de un énfasis en las ideas de juego, pérdida, desperdicio y placer, y concluye: «Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión»¹⁷. En efecto: pérdida de la *gravedad*, esto es: levedad, aligeramiento. Barroco leve. (La expresión —un oxímoron— es fiel a esa figura de figuras que el oxímoron fue en la estilística barroca.)

Citaré, a continuación, tres ejemplos literarios contemporáneos que constituyen, a mi ver, acabadas expresiones de la levedad neobarroca. El primero se debe a Severo Sarduy, quien, en esa alegoría sobre el Poder y sus vanas mutaciones que es su novela *Colibrí*¹⁸, describe de este modo la lucha que mantienen cuerpo a cuerpo dos personajes casi al comienzo de la narración:

Para obtener la irisación protectora de los peces abisales, que deslumbran al enemigo gracias al espejo del cuerpo en las profundidades —y, entre nosotros, también para seducir con un barniz tornasolado, de nácar y metal en polvo, a los melindrosos desmejorados de la cocina—, se había embadurnado el caudaloso cuerpo con un aceite espeso, de vetas azulosas, como una resina vidriada, con dos olores repelentes y opuestos: ungüento alcanforado y extracto de Dior.

Con la primera llave, el Gran Translúcido trató de inmovilizar al zun-zún.

Los catasalsas exaltados tradujeron, en el palabreo paroxístico de los narradores deportivos, sin respiración ni cesuras,

15. Véase el admirable comentario de este soneto realizado por José Manuel Blecuá («Un soneto de Góngora», en A.A.V.V., *El comentario de textos*, Madrid, 1973, 3ª ed., págs. 52-61), para quien, significativamente, esta clase de «divertimientos» poéticos del Barroco «puede encerrar más de una curiosidad muy actual» (pág. 52).

16. Jorge Luis Borges, *Siete noches*, México, 1980, pág. 107.

17. Severo Sarduy, *Ensayos generales...*, cit., págs. 210 y 212.

18. Severo Sarduy, *Colibrí*, Barcelona, 1984. Véase mi comentario a la novela, «Volverás a tu tierra», *Syntaxis*, 6 (1984), págs. 73-74.

el nudo neutralizante y su desenlace: «ardiente muestra hacen los robustos luchadores de sus músculos, se abrazan, de recíprocos nudos impedidos procuran derribarse, caen derribados; una llave tuerce el brazo derecho del Tentenelaire, éste la deshace con un salto, corre hasta el muro, se lanza, los pies juntos, contra el vientre rotundo de su rival; vuelven a caer, uno en el otro enroscado»¹⁹.

La segunda parte del fragmento transcrito reproduce y parodia, bajo la especie del homenaje, el siguiente pasaje de las *Soledades* de Góngora:

Llegó la desposada apenas, cuando
feroz ardiente muestra
hicieron dos robustos luchadores
de sus músculos, menos defendidos
del blanco lino que del vello obscuro.
Abrazáronse, pues, los dos, y luego
—humo anhelando el que no suda fuego—
de recíprocos nudos impedidos
cual duros olmos de implicantes vides,
yedra el uno es tenaz del otro muro.
Mañosos, al fin, hijos de la tierra,
cuando fuertes no Alcides,
procuran derribarse, y, derribados,
cual pinos se levantan arraigados
en los profundos senos de la sierra²⁰.

No hay en el texto de Sarduy solamente una cita-homenaje, sino también lo que Calvino llamaría una «substracción de peso», pues la cita ocurre en un contexto narrativo en el que el humor relativiza y aligera las figuras y los contenidos, convirtiéndolos en una pura representación, en la exasperación de lo que el mismo autor definió como «juego, pérdida, desperdicio y placer».

El segundo ejemplo es del poeta y ensayista brasileño Haroldo de Campos, en cuyo último libro de poesía, *La educación de los cinco sentidos*, figura el siguiente poema:

KLIMT: TENTATIVA DE PINTURA
(CON MODELO AUSENTE)

1.
orovioleta: un monstruo una
figura de oro cin
celada desde las uñas (crin
y metal) a la raíz del pelo pedi



GUSTAV KLIMT. *EL MITO DE DANAÉ* (1907-1908)

curada en rojo un trazo bis
(no de bistre) una raya de li
las los párpados doblados
como mariposas (como mari
posas) sí pedicurada en rojo
y las uñas puntiagudas sólo li
las del mismo color del pij
ama una figura un monstruo
sí (quimono): klimt.

2.
y bajo todo esto como bajo
una panoplia (armada) un pabellón
de pedrería (un baldaquín) dra
peantes paños (un azul turquino)
(caravelas a lo largo) banderas de un
(imposible) impromptu ultra
(gran biombo abierto gonfalon panoplia)
violeta

el cuerpo (la ci
catriz li
la)
el blanco albino se diría
el cuerpo un cuer
po de me
nina²¹

19. *Colibrí*, pág. 21.

20. *Soledades*, I, versos 963-977; sigo la edición de Dámaso Alonso, Madrid, 1956, pág. 76.

21. Haroldo de Campos, *A educação dos cinco sentidos*, São Paulo, 1985; versión española: *La educación de los cinco sentidos*, Barcelona, 1990. (Traducción, prólogo y notas complementarias de A. Sánchez Robayna.)

En otra ocasión me he referido a la «conglutinación» verbal, a la «concreción diamantina de lo profuso», de filiación claramente barroca, presente en poemas de Haroldo de Campos como el que acabo de transcribir. Se diría que estamos aquí ante una variación del barroco «predicar a los ojos», un procedimiento según el cual, como afirma Giuseppina Ledda, «La palabra pinta, crea, suscita imágenes: la imagen (esculpida, pintada) ayuda, determina la palabra»²². Una pintura de Gustav Klimt, en este caso, es reconstruida no sólo con palabras, sino con rasgos suprasedimentales y gráficos que evocan la apretada trama plástica. Mediante un juego de abruptos cortes e interrupciones de las palabras, y un intrincado estilo de reiteraciones y paréntesis, el poeta, en efecto, «reconstruye» la pintura en un objeto verbal que espejea a su modelo. No resultaría extraño que fuera tal vez, precisamente, Haroldo de Campos el primer escritor latinoamericano que usara el término de *neobarroco* para referirse, en su tan valioso como pionero ensayo de 1955 «A obra de arte aberta», a las «necesidades culturmorfológicas de la expresión artística contemporánea», un ensayo que, como se ve, se adelantó en casi treinta años a la actual teorización del fenómeno neobarroco²³.

El tercer ejemplo, en fin, corresponde al joven poeta y novelista español Justo Navarro. Su primera novela, *El doble del doble*, título que parece ya en sí mismo una suerte de micropoética neobarroca, se inicia prácticamente con una escena en la que el aún innominado protagonista abandona la casa familiar:

Oyó el aldabonazo: los cortinones y los dobles postigos que reglas estrictas conservaban permanentemente cerrados le habían impedido percibir el chisporroteo de la grava aplastada por los neumáticos del taxi. Aguzó los sentidos: muy pronto los botines rutilantes del mayordomo resonarían en las escaleras. Como un príncipe que, apresurado, con un pie en el pescante del coche que lo conducirá al exilio, hiciera un alto para sellar un último y definitivo documento, tomó del musicólogo la edición Aubry del viejo Codex Bamberg. En seguida, el volumen sobre el facistol, lo fascinaron los signos del siglo XIII. ¿Un fantasma le tarareaba a la oreja uno de aquellos estribillos, tan repugnantes y rancios? Buscó sin dilación el motete que su padre prefería. Prendió un fósforo —la llama se abrió como un parasol naranja—, derritió lacre: cuatro pesadas gotas como cuatro reventados ojos púrpura se derramaron sobre la página musi-

cal. El libro fue cerrado. Una palma extendida de jurador oprimió la pasta de taflete verde con el fin de favorecer la adherencia indisoluble de hoja con hoja²⁴.

El doble del doble fue «acusada» en su momento de ser la «novela de un poeta» y de atender demasiado al plano puramente verbal en detrimento de la «acción» novelesca. Tal acusación sólo podía, en rigor, provenir de una visión excesivamente contenidista de la novela, una visión según la cual todo gasto, todo «derroche» verbal está reñido con el *eidós* del relato, cuyo eje no sería otro que el «saber contar», la organización y la seducción de la trama narrativa. Tal idea o tal prejuicio, en fin, acerca del lenguaje novelesco obligaría a condenar no sólo un buen número de relatos seiscientistas sino también al sector acaso más arriesgado y radical de la novela contemporánea, desde James Joyce a Carlo Emilio Gadda.

El doble del doble es, en efecto, un relato cuyos rasgos de lenguaje y de estilo no nos obligan a calificarlo necesariamente como «neobarroco», pero puede, en más de un sentido, ser asociado a la pasión metafórica e imagística definitoria de la imaginación barroca. En el fragmento citado, las frases y las imágenes enlazadas por el «como...» («como un príncipe...», «como un parasol naranja», «como cuatro reventados ojos púrpura»), nos hablan claramente del «gasto» de sentido, de la información suplementaria como juego y placer, del exceso, en fin, de datos o de objetos que atentan contra la estricta función referencial. *El doble del doble* es, en efecto, por su continua metafORIZACIÓN, por su escaramiento hacia la imagen pura, por sus «regalos» de información «fanopeica», un relato que se inclina una y otra vez hacia la función poética. Y, en este sentido, es una novela que enlaza con determinadas propuestas neobarrocas, definidas por los juegos de la imaginación verbal como poética abiertamente opuesta a la referencialidad y la funcionalidad estricta del relato realista.

Con los ejemplos que acabo de citar no he buscado sino ilustrar brevemente, con tres textos que creo significativos, aquella categoría del Barroco mutante, metamórfico, que en la novela y la poesía de hoy se muestra bajo el signo de la levedad, de la vivacidad, de la pulverización del drama cosmovisionario, pero del que retiene y renueva lo que José Lezama Lima llamó alguna vez «el principio formal»²⁵. Un

22. Vid. Giuseppe Ledda, «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, VIII (1989), pág. 130. Cfr. el bello ensayo de Aurora Egido «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura» (1989), ahora en su libro *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, 1990, págs. 164-197.

23. El ensayo «A obra de arte aberta» ha sido recogido en el libro de A. de Campos, D. Pignatari, H. de Campos *Teoría de poesía concreta*, São Paulo, 1965 (3ª ed., São Paulo, 1987; la cita, en pág. 39). En la obra crítico-ensayística de Haroldo de Campos podrá hallarse, además, un importante conjunto de estudios y referencias diversas al Barroco y al neobarroco. Por su especial significación, citaré en primer lugar un ensayo de 1970, el titulado «Superação e ruptura da idéia de uma linguagem exclusiva para cada gênero literário», publicado en el volumen de C. Fernández Moreno citado más arriba (nota 2), y en cuyo apartado 3.4 ya habla Haroldo de Campos de «neobarroco» a propósito de *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa; de *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, y de *De donde son los cantantes* (1967), de Sarduy; el ensayo ha sido recogido en el libro del autor *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*, São Paulo, 1977, págs. 9-50. Véase también, del mismo autor, «Uma arquitetura do Barroco» (1971), ahora en su libro *A operação do texto*, São Paulo, 1976, págs. 139-150, y *O Sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, Salvador, 1989.

24. Justo Navarro, *El doble del doble*, Barcelona, 1988, págs. 8-9.

25. Véase José Lezama Lima, «El retrato ovalado», en su *Poesía Completa*, La Habana, 1985, págs. 117-119.

neobarroco que, como afirma Sarduy, se manifiesta «en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje (...), sino su desperdicio en función del placer»²⁶.

Pérdida, placer, pulverización. Pérdida de gravedad, aligeramiento: levedad. En su conocido libro sobre la fotografía, Roland Barthes aludió a la pareja de opuestos *pesadez* / *levedad* y se manifestó, como más tarde Calvino, en favor de esta última.²⁷ La levedad no es inconcreción, sino más

bien lo contrario: es un alzarse sobre la materia para llegar, desde la suspensión, a otra comprensión de la materia. El neobarroco contempla la materia del mundo desde la materia sin peso de la palabra, desde la ingrátida concreción de la forma. Consagración de una voluntad de forma, consagración de *la forma*. El neobarroco es un Barroco en vuelo.

[1990]

26. Sarduy, *Ensayos generales...* cit., pág. 210.

27. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, 1982, pág. 109. (Traducción de J. Sala-Sanahuja.)