



Hipertexto 9
Invierno 2009
pp. 3-35

**El neobarroco sin lágrimas:
Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes et al.**
Arturo Dávila
Laney College
University of California, Berkeley

[Hipertexto](#)

En el prólogo a *La Era Neobarroca*, Omar Calabrese afirmaba que para finales del siglo XX soplabla una especie de “brisa antimetódica” en el campo del pensamiento humanista, y que se pregonaba la “muerte de la racionalidad” (*Neo-Baroque*: xiii).¹ Contrario a esta tendencia, señalaba, era necesario encontrar “nuevas formas de racionalidad” más adecuadas al presente, que unificaran las necesidades estéticas con las sociales. El neobarroco se planteaba, así, como una “estética social” (xiv),² a la vez que un intento de describir la *forma* en que se daban los fenómenos culturales.

De manera similar, Severo Sarduy, al relacionar los movimientos estéticos con las cosmovisiones científicas, acaso había vislumbrado una “nueva forma de racionalidad”. Si Kepler y su concepto de la elipsis “descentraron” el pensamiento renacentista clásico, y generaron la cosmovisión barroca, en nuestros días la teoría del *big bang* del abate Lemaître --corroborada por la ley de Edwin P. Hubble sobre la incesante expansión del universo--, marca otra visión, “una nueva inestabilidad”, que es cifra y pauta de iniciación del neobarroco, una *mise en abîme*, asimétrica y fragmentaria, descentrada y en constante proliferación (*Ensayos generales*: 9-49). Pero, ¿cuál es, en verdad, la relación entre barroco y neobarroco? ¿Qué une a estas dos cosmovisiones apartadas por cuatro siglos de distancia? ¿Cuáles son sus *simpatías y diferencias*? Calabrese explora, en otra reflexión sobre el neobarroco, la idea de “episteme” de Foucault, como posible respuesta al paralelismo entre los dos movimientos: “hay épocas en las que el cambio de mentalidad es tan radical que se puede hablar de una

¹ Hemos usado, en este ensayo, la versión inglesa del libro: *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, con un prefacio de Umberto Eco (1992).

² “Si tengo que resumir el libro en una sola frase, diría que representa un intento de identificar una <<estética social>>” (xiv. Traducción nuestra).

ruptura en relación al pasado, de una especie de zanja que separa un modo de pensar de su pasado y que puede llegarlo a hacer desaparecer.” (“Neobarroco”: 90). En la actualidad, al parecer, nos encontramos en una de esas “zanjas” o fracturas epistemológicas, similar a la época del barroco seiscentista. Sarduy, menos tajante, no habla de la “desaparición” de un modo de pensar, sino de un “espejeo”, de un eco histórico que se *refleja* y vuelve a surgir de otra manera. Y para explicar estas confluencias, formula la teoría de la *retombée*, que definió de la siguiente manera:

Llamé *retombée*, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad anacrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo sino coexistir; la <<consecuencia>> incluso, puede preceder a la <<causa>>, ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también, una similitud o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra tomada también en el sentido teatral del término—del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia (“Nueva inestabilidad”: 75, n. 1).³

Lo interesante de la propuesta de Sarduy es que no se trata de la extinción de formas de pensar, sino de un regreso (o un adelanto), una combinación diacrónica y sin causalidad, una especie de sorteo de ideologías y estéticas que pueden “barajarse, como en un juego de naipes”. Januta y Buci-Glucksmann, en el prólogo al encuentro *El Barroco y su Doble*, simplificaron esta idea, al advertir que, en el caso de las dos cosmovisiones señaladas, el neobarroco no se trata de una vuelta *al* barroco, sino una vuelta *del* barroco (11), idea que es similar pero a la vez diferente, y que tal vez sintetiza las posturas de Calíbrese y de Sarduy.

Tomando en cuenta esta *discussion in progress* que implica la definición del neobarroco como “estética social” y “retombée” en espiral, me gustaría recorrer algunos de los senderos y las luchas entre sus epígonos y detractores, a la vez que establecer una especie de diálogo entre la crítica literaria y los estudios culturales. Primero, quisiera visitar el tema de Góngora, uno de los ejemplos más sintomáticos del barroco literario seiscentista quien, de algún modo, también tuvo un carácter marginal, ya que se situaba, según veremos, en la periferia de la Academia, del territorio imperial, en las orillas *autorizadas* de “la ciudad letrada”. Asimismo, en su espejeo o “similitud en lo discontinuo” con Mallarmé, encontramos a otro escritor que, siglos después y en otro país, cimbra los estatutos del idioma y, por ende, desde la literatura hegemónica crea una marginalidad que escapa al control de la misma literatura hegemónica, al menos por algún tiempo. Y tal vez esa *trascendencia* lingüística y estética, permita su recuperación. Me interesa acercarme a estos dos autores, y encontrar su “causalidad anacrónica” en la crítica literaria de Alfonso Reyes, quien se ocupó extensamente de ambos poetas, y a la vez combinar a los tres—y a muchos otros—en la baraja del neobarroco.

En la segunda parte del ensayo, intentamos problematizar la “lectura estética” de Reyes y el grupo de ateneístas al que perteneció a principios del siglo XX en el México

³ No podemos dejar de señalar que el primero en nombrar el “neo-barroco” fue Haroldo de Campos, en el ensayo “A Obra de Arte Abierta” aparecido en el *Diário de São Paulo*, 3-7-1955, y después recogido en libro (31). Con respecto al pensamiento de Sarduy, ya se encuentra, en germen, en las formulaciones de Lezama Lima sobre el “sujeto metafórico” y “las eras imaginarias” (cf. *La expresión americana* (1993) y *Confluencias* (1988)).

prerrevolucionario; analizar cómo, su *escape* hacia los saberes grecolatinos y eurocéntricos, como proyecto de divulgación y educación en México y Latinoamérica, lo llevaron a una posición *secundaria* con respecto a sus colegas metropolitanos europeos, y a terminar produciendo libros acaso ejemplares estéticamente, pero inconclusos y hasta frustrados. Al final del trabajo, quisiera contribuir con esas “nuevas formas de racionalidad” —¿o de irracionalidad?— que sugiere Calíbrese, esbozando algunas reflexiones o digresiones sobre el estado actual del neobarroco, y la influencia que recibe de los *mas-media* y de otros fenómenos culturales para articular su necesaria *politización*, para delimitar algunos de sus rumbos.

A

El barroco siempre fue un movimiento artístico incómodo. Incluso quienes ven el origen de su nombre en la palabra portuguesa barroco o “perla irregular” (*barrueco* en castellano), insisten en esa esencia informe, no circular, ambigua. La derivan también de la forma silogística *baroco* basada en la contradicción de una conclusión.⁴ Como movimiento estético literario cayó en desprestigio durante siglos. A partir de la muerte de Calderón de la Barca en España (1681) y Sor Juana Inés de la Cruz en México (1695), el barroco, que dominó gran parte del Siglo de Oro español, perdió su hegemonía literaria. En España se impusieron Luzanes y Moratines, “reformadores del gusto” --como los denomina irónicamente Alfonso Reyes (XXV: 413)⁵-- lectores de Boileau, quienes condenaron “la degeneración literaria” y “la retórica artificial” del gran siglo áureo (Dehennin: 14). El poder creativo, entonces, se desplazó hacia Francia. Marcelino Menéndez y Pelayo, “brocha gorda que siempre desconoció el barroco”, al decir de Lezama Lima, todavía escribía, en las postrimerías del siglo XIX, que cada época tenía sus “excrecencias”, para significar excesos y sobreabundancia que devaluaban los estándares de lo clásico.⁶ Lo cierto es que el barroco, en su significación abierta, fue un movimiento *peligroso*, situado en los márgenes de la normatividad fija e inamovible, “clásica”. Góngora, “el más grande poeta maldito de las letras españolas”, como lo denomina Elsa Dehennin (3), y debatido artífice del movimiento en España, fue criticado despiadadamente por sus mismos contemporáneos, y su obra terminó calificada como “oscura”, es decir, incomprensible.⁷ Así, el humanista Francisco de Cascales, aunque lo llamaba “el primer hombre y el más eminente de España en la poesía” (en Reyes I: 63), tildó de *ateísmo poético* su afectación y artificialidad, “que como humor se ha de evaporar y resolver poco a poco en nada” (67). Y al buscar la intención de sus versos, declaraba que era como “pintar

⁴ Esta reducción silogística es compleja e indirecta. Se logra mediante una contradicción; es decir, el contrincante en un argumento admite la verdad de las premisas, pero niega la verdad de la conclusión, o sea que sostiene una posición contradictoria a la conclusión. Por ejemplo: *Todo A es B. Algún C no es B. Por lo tanto, algún C no es A.*

⁵ Indicamos el tomo de las *Obras Completas* de Reyes y la página donde se halla la cita.

⁶ En las disputa de las nomenclaturas, Arnold Hauser cita al enciclopédico erudito español para desprestigiar al barroco en favor del manierismo. (I: 397 y 398, n. 9)

⁷ Cervantes, sin embargo, lo elogia en *Viaje del Parnaso* (1614), y le otorga las llaves de la lengua. Lezama Lima comenta: “*Aquel que tiene de escribir la llave*, dice Cervantes en su *Parnaso* alabancioso, reconociendo la adecuación de una autoridad a los preludios indescifrados del cordobés, reventados de sentido.” (*Confluencias*: 338)

noches, que, aunque pintura valiente, es desagradable” (70); o sea, *poesía inútil*. Menéndez Pidal encomiaba los ataques de Quevedo –por lo demás también barroco— y sus sátiras “al culterano umbrático y a su turbia *inundación de jerigonzas*” (en Lázaro: 11).

Y no es sino hasta el siglo XX, cuando la poesía gongorina adquiere, de nuevo, centralidad en el discurso crítico y es reivindicada por la Generación del 27, que se autodenominó así, específicamente, para celebrar el 300 aniversario de la muerte del poeta cordobés.⁸ Recordemos a Gerardo Diego quien, en 1924, estimulado por sus dos amigos y maestros, Alfonso Reyes y Enrique Díez Canedo, escribió el elogioso ensayo, “Un escorzo de Góngora”, y vindicó para la generación de jóvenes ultraístas y creacionistas, la *luz* de algunas líneas del oscuro y negado poeta andaluz.⁹ Gerardo Diego, al igual que Salcedo Coronel en siglos anteriores, admiró los cuatro versos que refieren la vida monjil de San Francisco de Borja, y que describen la conversión espiritual que lo llevó “del palacio a un redil”:

El ayuno a su espíritu era un ala,
la oración otra, siempre fiscal recto
de su conciencia, bien que garza el santo,
las plumas peina orillas de su llanto.

Para Salcedo Coronel, cita Diego, los versos obedecían a una alegoría moral ejemplar: “Con alusión a la garza, que suele habitar cerca del mar y de las lagunas, describe D. Luis las continuas lágrimas deste Santo. Peinar las plumas, dice metafóricamente por pulir y limpiar los defectos de la vida, como suelen las aves pulir con el pico las plumas. Cilicio, ayuno, oración y lágrima son el remedio con que se curan las heridas del alma” (104-5). Para el joven creacionista, la audaz imagen *alejada*, que comparaba el llanto de un santo con una garza que limpia, “peina” sus plumas, cumplía con los requisitos de la más estricta vanguardia del momento.¹⁰ Y este tipo de imágenes extendidas sedujo a toda una generación que, así, se separaba de sus maestros: Ortega y Gasset, los Machado, y del mismo Juan Ramón Jiménez, entre muchos otros que no llegaron a apreciar cabalmente a Góngora. Unamuno sostenía que tras leerlo cinco minutos se “sentía mareado”, y de la obra de sus jóvenes epígonos afirmaba que se trataba de “ñoñeces insubstanciales” que no resistirían el paso del tiempo, y las definía como “gongorinadas de hoy...Son flor de un día.” (cf. Dehennin: 31-32)

Ahora bien, ¿cómo se inscribió Alfonso Reyes en esta polémica literaria, durante sus 10 años de exilio en España, de 1914 a 1924? Foulsche Delbosc, con quien colaboraba en aquellos días, lo llamó “el primer gongorista de las nuevas generaciones.” (Dehennin: 24) Una anécdota del ensayo referido de Diego muestra,

⁸ Antonio Carreira ha escrito sobre el carácter visionario de la poesía gongorina “. . .podría decirse de Góngora, como se ha dicho de Mahler, que con medios del pasado anticipa el porvenir.” (79)

⁹ “Conste nada más que nuestra generación ama a Góngora, pero reclama el derecho a <<su Góngora>> que no es exactamente el que nos habían legado.” (109)

¹⁰ Curiosamente, Pedro de Valencia, hacia 1630, pedía a Góngora que evitara “vocablos peregrinos italianos, y otros del todo latinos, que los antiguos llamaban glosas, lenguas, y ahora llamamos así a las interpretaciones de los tales y de todo lo oscuro. Estos conviene moderar y usar pocas veces; y, *no muchas tampoco, unos de que usa con particular significación, y parece que afición, como <<peinar>>, <purpúreo>>. . .*” (*Obras completas* 1943: 971. Énfasis nuestro).

asimismo, su afiliación con los jóvenes vanguardistas, vindicadores de Góngora, al abogar por la validez de aislar versos y gozarlos en su pureza musical: “Ya lo muestra así Gerardo Diego cuando, con travesura ingeniosa, destaca del contexto la frase: ‘La playa azul de la persona mía’ (*Polif.*, *LIII*, v. 4), y de propósito la lee disparatadamente, deleitándose en el encanto que posee en sí misma” (XXV, 293). “Leer disparatadamente”, consigna Reyes, e instalarse en el deleite de las palabras; seguir el consejo de Verlaine y la estética simbolista que pregonaba el principio “de la música ante todo”. Y esa “playa azul de la persona mía” resonaba en los oídos de los nuevos poetas. García Lorca, en conferencia sobre el poeta cordobés, en 1926, también asumió una postura de elogio al ensalzar “la imagen poética” como la fuente de toda verdadera poesía y al ejemplificar algunos de los logros de Góngora, cuyo mayor acierto, insiste el poeta granadino, fue “su método de *cazar* las imágenes” (72) dentro de los bosques de la inspiración, como ese “bostezo melancólico de la tierra”,¹¹ para indicar la cueva donde habita el gigante Polifemo; o en las *Soledades* cuando “huyendo de las montañas y de sus visiones lumínicas, se sienta a las orillas del mar, donde el viento

le corre, el lecho azul de aguas marinas,
turquesadas cortinas” (72).

imágenes felices en que las palabras se expanden para formar una *imagen arborescente* que duplica y triplica su significación.¹²

Como culminación en la lucha por instaurar la primacía poética de don Luis, el 23 de mayo de 1927, 300 aniversario de su muerte, los noveles poetas establecieron un “tribunal supremo”, constituido por Dámaso Alonso, Rafael Alberti y Gerardo Diego quienes, en ceremonia expiatoria, prendieron una hoguera en la que, simbólicamente y *físicamente*, ardieron libros de Lope de Vega y de Quevedo, de Luján y Moratín, de Hermsilla, Campoamor, Galdós, y de Menéndez Pelayo, el mayor crítico español de la época, a la vez que ciertas obras de Valle Inclán, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala y muchos otros fueron “rociadas con desinfectante”. Con gestos de humor y polémica, Góngora fue rehabilitado. Y, prolongando la venganza, esa misma tarde, los poetas se dirigieron hacia el edificio de la Real Academia Española y decoraron sus muros con “una armoniosa guirnalda de efímeros surtidores amarillos” (Dehennin: 86).¹³ Sin embargo, a pesar de este irreverente evento líquido de *mear* los muros de la academia, al día siguiente, los poetas asistieron a la iglesia de las Salesas a una misa solemne celebrada en honor del poeta andaluz. Con actos subversivos y carnalescos de corte

¹¹ Escribe Lezama Lima “. . . recordemos que para los griegos bostezo significaba como una evaporación del caos.” (*Confluencias*: 328. Cf. también 335)

¹² García Lorca reitera esa imagen de “cazar las imágenes” para definir su propia inspiración poética: “El poeta que va a hacer un poema (lo sé por experiencia propia) tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo.” (77) La imagen citada es parte del discurso del “político serrano,/ de canas grave,” al “extranjero errante”, protagonista del poema, sobre la codicia y los viajes transatlánticos a las Indias Occidentales.

¹³ La primera parte del libro de Dehennin relata con detalle disputas y festejos para celebrar a Góngora.

vanguardista, aquella generación de poetas españoles --y latinoamericanos-- del siglo XX, se incendió con la lengua del barroco y las agudezas de Góngora.¹⁴

* * *

en la lengua del agua ruda escuela. . .
Luis de Góngora

Vale la pena mencionar la carta del 30 de junio de 1613 de Pedro de Valencia, cronista de Su Majestad, orientalista y helenista contemporáneo de Góngora, quien participó en la gran disputa en la época que obligó al poeta andaluz a abandonar sus *Soledades*, las cuales, “barrocamente” quedaron inconclusas. En dicha carta, Valencia le pide que escriba:

[. . .] alta y grandiosamente, con sencillez y claridad, con breves periodos y los vocablos en sus lugares, y no se vaya, con pretensión de grandeza y altura, a buscar y imitar lo extraño, oscuro, ajeno. . .; y no me diga que *la camuesa pierde el color amarillo en tomando el acero del cuchillo*, ni por *absolverle escrúpulos al vaso*, ni que *el arroyo revoca los mismos autos de sus cristales*, ni que *las islas son paréntesis frondosas al período de su corriente*; por más y más que estos dichos y sus semejantes sean los recibidos con mayor aplauso . . ., y siendo tan lindo y tan alto este poema de las *Soledades*, no sufro que se afee en nada ni se abata con estas gracias y burlas [. . .] (en Góngora: 972-3).

Así, las imágenes creativas que más le aplaudían sus seguidores –extrañas, oscuras, ajenas–, las más atrevidas, son las que, según Pedro de Valencia, atentan contra su significación, las que más “afean” y “abatan” el orden –¿desorden?– comprensivo del poema. Y detengámonos ante la última imagen recriminada por Valencia que se refiere a un río que se desvía: *en brazos dividido caudalosos / de islas, que paréntesis frondosas / al período son de su corriente*. ¿Hasta qué punto, estas islas lingüísticas no *interrumpen* el supuesto devenir incontestable e incontestado del lenguaje? ¿No es el barroco en sí “un paréntesis, una isla frondosa”, una estética multiforme y plural, que detiene el claro curso de la corriente lingüística imperial, que se concibe a sí misma como estable, ordenada y sin aristas; en una palabra, como “clásica”? ¿No amenaza esta sucesión de “gracias y burlas” la severa autoridad de una gramática normativa? ¿No es esta doble significación, esta “ambigüedad de las voces”, disemia o “anfibia”, según la llama Salcedo Coronel en su comentario a las *Soledades* de 1636, de donde procede la tan temida “oscuridad” de Góngora, su carácter *umbrático*?

La lengua imperial, en su posición hegemónica, se concibe como fortaleza pétrea, reducto fijo y sólida roca inamovible. Desde el poder, se cifra como símbolo fundacional, reacio a cualquier transformación. No permite ninguna porosidad y, sin embargo, se ve deslavada constantemente, inundada por ese paréntesis acuoso e irreducible de lo barroco, por su fluidez. Se puede jugar con la misma palabra barroca, que lleva los sonidos “barro” y “roca”, y pensar en esa tensión entre solidez y lo líquido

¹⁴ Reyes, al igual que Huidobro y Guillermo de Torre, se adhirieron al homenaje. Borges, sin embargo, siempre malquiso de Góngora y encontraba en su obra una “oscuridad opaca” (Dehennin: 84).

que se precipita implacablemente en el transcurso de la corriente lingüística, entre las fuerzas del poder normativo y los cuestionamientos barrocos, y lodosos, que lo erosionan. No es en balde, que las recriminaciones de “afeamiento” y “abatimiento” del idioma vengan directamente del cronista de Su Majestad, “la lengua” *personificada*, que no permite su *carnavalización* a través de “gracias y burlas”. La roca, al fin, cede, *su dureza no dura*, se desgasta y se transforma. Por la sutil (e implacable) acción del agua del tiempo y la evolución --¿erosión?-- del lenguaje mismo, se vuelve barro maleable y cambiante: frondoso caudal barroso.¹⁵ Y el río del barroco, con sus paréntesis ácueos, irrumpe e interrumpe --¿*enloda?*-- la dureza del idioma y desborda sus murallas normativas. Philippe Berger considera que el agua en sus múltiples variaciones constituye “la espina dorsal del discurso” de las *Soledades*. Góngora, escribe, nos sumerge en “el universo líquido del poema” y nos transporta a través de su corriente (11-14). Seguimos a su protagonista náufrago a través de un “golfo de sombras”, o en las arenas de una “Libia de ondas”, o admirando a aquellas montañas que bailan a lo largo del un “perezoso arroyo al paso lento”, o junto a una marina de “alas batiendo líquidas”; toda una gama de espacios sinestésicos, donde el agua, aun sedienta, prevalece. De manera lateral, Quevedo dejó plasmada esta persistente lucha a través de las edades entre el agua barroca y la roca clásica en el bien conocido poema:

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,
y en Roma misma a Roma no la hallas;
cadáver son las que ostentó murallas,
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino;
y limadas del tiempo, las medallas
más se muestran destrozo a las batallas
de las edades que blasón latino.

Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya, sepultura,
la llora con funesto son doliente.

¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,
*huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.*¹⁶

Triunfa el agua, que si bien también riega en su momento sus muros, ahora llora a la ciudad ‘letrada’, ya sepultura, limada por el tiempo y la batalla de las edades. Extendiendo la significación del poema, podríamos considerar que la roca que levanta las pétreas murallas del edificio académico e imperial, la construcción ideológica del poder inamovible, que intenta negar ese “vivir de apetito o impulsión de metamorfosis” (Lezama Lima, “Sierpe”: 37), termina en ruinas, convertida en cadáver, vestigio de su propia erosión. Ciudad amurallada, lengua *fija*, roca de cementerio: tumba. Y de isla en isla, inundando al lenguaje con esos paréntesis frondosos de imágenes fluidas, líquidas

¹⁵ Sobre el tema de lo “barroso”, véase el ensayo-prólogo de Néstor Perlongher sobre poesía latinoamericana “neobarroca” (19-30).

¹⁶ Énfasis nuestro.

y moduladas, el sistema poético de la palabra barroca intenta huir fugitivo, imposible de reducción, evadiendo la normatividad de la razón pura y, por lo tanto, permanece. Roma es España, y es la academia, y es *cualquier* intento ideológico imperial o colonial que procura legitimarse y perdurar por imposición, deteniendo la fluidez, las formas abiertas y plurales, *acuosas*, de la lengua y de las islas frondosas de pensamiento que el barroco infunde y difunde en los goznes de las palabras, en su raíz sinuosa, como juego y fuente de creación en movimiento perpetuo, como el agua.

* * *

Si barroco fue sinónimo de abigarrado, amorfo, chabacano –*abricot*—oscuro, incomprensible, e incluso de mal gusto, en el siglo XX la pugna por su reinterpretación continuó. Ya mencionamos la Generación del 27. Eugenio D’Ors, por su parte, narra en el libro *Lo Barroco*, las peripecias de los especialistas europeos en las tierras de Borgoña, en la llamada “década” de la Abadía de Pointigny (1920-1930), para resolver diferencias y establecer la calidad de “categoría” de este estilo que recuperó su primacía y su esencia atemporal e intrínseca al género humano. Al definirlo en contraposición al clasicismo, D’Ors explica: “el estilo clásico, todo él economía y razón, estilo de ‘*las formas que pesan*’, y el Barroco, todo música y pasión, en que “*las formas que vuelan* danzan su danza” (82). Danza volátil y ligera de las formas que se proyectan a través de la imaginación y del tiempo. El barroco, así, se establecía en su calidad diacrónica y se constituía en *eon* artístico, capaz de encontrarse en cualquier época y geografía humana. Barrocas serían las anónimas pinturas rupestres de las cuevas de Altamira como también las escenas de tauromaquia de Picasso. Barrocas las catedrales góticas del medioevo, y la Sagrada Familia de Gaudí en Barcelona. ¿Y habría mejor espacio barroco para la eucaristía que una iglesia sin techo donde, al levantar la hostia y el cáliz, el sacerdote y los feligreses se encontraran con el azul del cielo?¹⁷ Barroco así, se volvió, de una manera optimista, sinónimo de Naturaleza.¹⁸ Y D’Ors recordaba, asimismo, el cambio de cosmovisión que pierde su centro único y se bifurca: “[cuando] Keplero [sic] denuncia la estrechez de la concepción de los antiguos, según la cual los astros se mueven en órbitas circulares y propone otro esquema, donde el modulo es una curva más compleja –la elipse con sus dos centros--, ¿no estiliza el saber astronómico en guisa, no ahora clásica sino barroca?” (12)

¿Otro esquema? Sí, y la elipse coincide en su doble centro con la doble elipsis metafórica de Góngora: su “alusión” a la vez que “elusión” de seres y objetos, como en aquella lúcida imagen:

Cuál dellos las pendientes sumas graves
de negras baja, de crestadas aves,
cuyo lascivo esposo vigilante

¹⁷ Hay que meditar si la palabra *gaudy* en inglés: llamativo, charro, chillón, recargado, adjetivo negativo en cualquier caso, no deriva del estilo del arquitecto catalán.

¹⁸ Gustavo Guerrero critica esta concepción dorsiana del barroco como “eon” y “naturaleza”, adoptada también por Carpentier, al hablar del barroco como esencial a la naturaleza americana. No entraremos en esta discusión, que nos llevaría a otro ensayo sobre el barroco americano, pero notemos esta pugna entre quienes defienden al barroco como naturaleza y constante atemporal y los que definen al barroco como “estilo histórico” de una época específica del siglo XVII (Guerrero: 11-26).

doméstico del Sol nuncio canoro
y —de coral barbado— no de oro
ciñe, sino de púrpura, turbante.

en la cual, mediante un “hábil escamoteo” —como lo llama Dámaso Alonso—, el poeta ha eludido “el nombre grosero y el horrendo pormenor” (en Sarduy 1987: 188-9); o sea, los términos *gallo* y *gallinas*, con una referencia sorpresiva y relampagueante, que compara la cresta del gallo con un turbante, transformándolo así en un inquieto sultán, celoso de las consortes de su harem. (cf. Issorel: 109). Y esta imagen del gallo convertido en “doméstico del Sol nuncio canoro” combina en sus 11 sílabas hipébaton, latinismo, neologismo, alusión, elusión: todo el germen barroco. Esta tremenda metamorfosis de elementos *aldeanos* en luminosos personajes *cortesanos* produce, como pretendía Lezama Lima, “un henchimiento, una dilatación de la imagen hasta la línea del horizonte” (“Sierpe...”: 18).¹⁹

Es decir, de alguna manera el lenguaje se mueve en los dos centros de la elipsis kepleriana, el de la realidad percibida por los sentidos y el de su transformación poética, que lanza esa simple cotidianeidad a dimensiones más etéreas. Y si hemos hablado de las propiedades líquidas o ácuas del lenguaje barroco de Góngora, también podemos hablar de su condición de luz. Lezama Lima lo explica mejor: “Él ha creado en la poesía lo que podríamos llamar el tiempo de los objetos o los seres en la luz [. . .] la duración y resistencia de la luz mientras rodea y define un cuerpo.” (27) Fluidez de la luz, resplandor e incandescencia, luminosidad de los objetos. Elsa Dehennin señala que en definitiva no se trata de oscuridad, como insistieron tantas veces los defensores gongorinos de la generación del 27, sino que los versos del cordobés están cargados de “un exceso de luz espiritual” (11). Y tal vez García Lorca lo definió con más pasión y contundencia: “[. . .] y ahora vamos con la oscuridad de Góngora. ¿Qué es eso de oscuridad? Yo creo que peca de luminoso.” (79) Y con énfasis comenta: “Es suntuoso, exquisito, pero no es oscuro en sí mismo. Los oscuros somos nosotros, que no tenemos capacidad para penetrar su inteligencia” (84), el resplandor de su luz.

* * *

Y es acaso en el principio de la *Soledad Segunda* donde Góngora une esta idea de luz y agua, en esa lengua que nos alcanza siglos más tarde, cuando describe un arroyo que desemboca en el mar, y al que compara con una mariposa que muere al estrellarse en un fanal de luz:

Éntrase el mar por un arroyo breve
que a recibillo con sediento paso
de su roca natal se precipita,
y mucha sal no sólo en poco vaso,
mas su rüina bebe

¹⁹ Evoluciones de la estética: Juan de Jáuregui, uno de sus críticos contemporáneos más severos, rechaza esta imagen como una de las “repugnancias y contradicciones” de “estas amargas Soledades”: “Miren, ¿cuándo el gallo tuvo la cresta dorada, o si es de ordinario en los turbantes ser de oro?” (en Martínez Arancón: 172).

y su fin, cristalina mariposa
--no alada, sino undosa—
en el farol de Tetis solicita.

imagen tan audaz, señala Antonio Carreira, que escandalizó a Faria y Sousa: “El llamar mariposa al arroyo no es cosa que la pueda sufrir ningún juicio maduro” (en Carreira: 90, n. 20). Aquí convergen la idea de lo líquido y lo luminoso en un alejamiento tal, que resquebrajó los intentos de reducción lingüística de sus contemporáneos. Góngora da un brusco salto creador, busca un retruécano visual, un arduo concepto que, según Carreira, es “un acto de violencia imaginativa” (99) que no pudieron soportar los críticos de la época, pero que complace al lector moderno. Y para Carreira esta imagen gongorina contiene, además un “detalle sorprendente”, una novedad absoluta, ya que, “en este concepto aparecen las habituales restricciones: la mariposa es, además de cristalina, “no alada (= con ‘alas’) sino undosa.” El término inexistente **olada* (= ‘con olas’), origina una paronomasia hipotextual: *no alada sino *olada*, es decir, *undosa*. El concepto, como el mar, ha desplegado su energía connotativa para dismantelar los muros del lenguaje y la retórica.” (99) Y así, como en el poema citado de Quevedo, Roma y la España imperial y la Academia que quiere fijar la lengua, “beben su rüina”. Prevalece, entonces, la imagen gongorina del arroyo en forma de *cristalina mariposa* que dismantela “los muros del lenguaje y la retórica”, ensanchándose, brincando a través de la siglos, en plena metamorfosis diacrónica, llegando de forma líquida hasta nosotros, porque *huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura*.

* * *

Severo Sarduy difiere de D’Ors, al señalar que lo que en el catalán es “naturaleza”, para el cubano es “artificialización”.²⁰ Aquí es pertinente citar la crítica de Gustavo Guerrero a la concepción de D’Ors y Carpentier sobre el barroco como “eon” y constante en la naturaleza, “pues es obvio que hablar de <<neobarroco>> no tiene sentido si se considera el barroco como una constante” (19). Consideramos, sin embargo, que la teoría de la “retombée” de Sarduy supera y soluciona esa divergencia. Expliquemos: cuando en el prólogo a su libro, D’ Ors habla de “ritmos idénticos”, coincide con la premisa neobarroca de Sarduy, quien dilata su significación aún más, al señalar que las formas artísticas se corresponden con las concepciones cosmogónicas del universo. D’Ors se pregunta: “la danza de las estrellas, ¿no evoca en ritmos, pasos y figuras algunos de los esquemas predilectos del barroquismo?” (12). Y Sarduy, al expandir la idea, elabora la teoría de la *retombée* o resonancia histórica y suscita la cosmología contemporánea del neobarroco.²¹ El nuevo saber de los hombres sobre los astros presupone “la levadura de la superabundancia, el germen de la proliferación, oro y exceso del barroco” (*Ensayos*: 9). Y si el paso de la esfera de Galileo a la elipsis de Kepler marcó la cosmovisión del barroco seiscentista, hoy nos

²⁰ Sarduy: “El festín barroco nos parece, al contrario, con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de ese proceso que J. Rousset ha reconocido en la literatura de toda una “edad”: la *artificialización*” (“El barroco y el neobarroco”: 168).

²¹ Sarduy estudia “el reflejo o la *retombée* que una cierta cosmología puede suscitar en el campo artístico o viceversa” (*Ensayos*: 9).

encontramos ante una “nueva inestabilidad” que parece reflejarse –*espejarse*– de las teorías de Edwin Powell Hubble (1859-1953), “boxeador extraordinario y abogado feroz” (*Ensayos*: 17) quien, en 1928, con la agilidad física de un pugilista de pesos pesados y la destreza verbal –y escrita– de un hábil fiscal, se convirtió en el “fundador de la teoría extragaláctica moderna y el primero que proporcionó una base de observación a la teoría de la expansión del universo” (17), teoría que otorgó verosimilitud a la concepción del *big bang* del abate Lemaître (12). Esta nueva inestabilidad crea, en palabras de Pierre Thuiller, un “vacío epistemológico”, una paradoja entre la ciencia que se empeña en “el feroz deseo del Uno” (*Ensayos*: 24), y el lenguaje y el arte que proclama su fragmentación. Sarduy lo explica así: “Se podría, a lo largo del siglo [XX], intentar una divergencia: un ‘paralelo’ entre la pulsión unificadora de la ciencia y la furia destructora que caracteriza a la vez su lenguaje y el lenguaje del arte” (25) Y esta divergencia de los discursos “comienza la aventura de la fragmentación, la *era de la fractura*” (25).

Sarduy dedica un capítulo entero a describir las maquetas del universo que lo quieren “domesticar”, hacer accesible, acaso intentando reducir esos vacíos gigantescos en formas conocidas. Es curioso notar que las metáforas usadas por los científicos son, literariamente hablando, bastante pobres. Así, el físico italiano M. Mazzetti, cuyas maquetas del universo, elegantes y escuetas, son notables, acaba por crear estructuras a las que define como “en forma de colmena”, o un modelo al que califica de “espumoso”, “esponjoso” o que semeja un “queso suizo”.²² Menos feliz resulta, asimismo, la solución que Trinh Xuan Thuan, cosmólogo chino, utiliza para definir esa forma creciente del universo --ese “tapiz” cósmico, diría Sarduy-- ya que el científico llega a comparar los conglomerados de galaxias con la forma de un *disco*, y más específicamente, “de *crêpe*, muy aplanada” (*Ensayos*: 39). Y si bien los poetas ganarían si aprendieran en lenguaje científico de las matemáticas y la física, como quería Paul Valéry, los científicos no harían mal en acercarse al lenguaje de los poetas. Y de los poetas barrocos en especial.

Volvamos a Góngora, y recordemos el principio de las *Soledades*, en que el poeta cordobés describe la entrada de la primavera cuando el sol pasa por la constelación de Tauro “mentido robador de Europa” que “en campos de zafiro paze estrellas”. El manuscrito primitivo de las *Soledades* hablaba de Tauro que *en dehesas azules paze estrellas*, endecasílabo que desbordó el entusiasmo de Francisco del Villar, quien quería escribirlo “con letras de oro” y, años más tarde, de Dámaso Alonso (cf. Francis Jammes: 132). Así, los inmensos espacios cósmicos, los hoyos negros, y la multitud de constelaciones, convertidos en “dehesas azules” o en “campos de zafiro”, se iluminan con esa admirable imagen gongorina que sobresale y explica el dilema del diseño universal mejor --o al menos con mucho más creatividad y elegancia-- que la insípida “crepa” aplanada del científico asiático, instalado en algún cubículo ante los gélidos telescopios de la Universidad de Virginia.

* * *

Pero, ¿cuál es la relación de Alfonso Reyes con el barroco?, ¿cómo lo podríamos incrustar en esta discusión? Habría que pensar que la aventura estética de Reyes

²² Seguimos aquí a Sarduy en “Una maqueta del universo” (*Ensayos*: 30-34 y ss.).

siempre tuvo la semilla de lo barroco --acaso de manera latente e inconsciente--, lo cual lo llevó a dejar una obra en cierta manera inacabada y amorfa, abierta y fragmentaria, a la vez que presenta “resonancias” con las definiciones más recientes de la teoría literaria del neobarroco. Hay, en sus interpretaciones gongorinas, ciertos ecos y parecidos que son válidos todavía.

Góngora fue tema recurrente en su obra. *Cuestiones estéticas* (1911), su primer y “precoz libro”, contenía el ensayo “Sobre la estética de Góngora”, cuyas páginas, según señala José Luis Martínez, “son precursoras del movimiento de revaloración gongorina” (11) que culminó en 1927. En este incipiente ensayo, Reyes ya reconocía en Góngora “la fuerza sensorial [. . .] las virtudes del ritmo y de la plástica” (I, 74) así como esa tendencia --¿obsesión?-- por “huir hasta los nombres de los objetos y de envolverlos en perífrasis [. . .] por ir caminando sobre las puras cualidades de color y sonoridad que tienen las cosas.” (74) Años más tarde, Dámaso Alonso analizó en detalle estas características de la “alusión” y la “elusión” en la poesía del cordobés. Pero quizás la intuición más generosa del estudio de Reyes radica en reconocer que, lo que se consideraban “defectos” en el *Polifemo* y las *Soledades*, “son remate y término natural de las virtudes que ya desde antes empezaban a desarrollarse en el poeta, y no desviación ni contradicción, sino superación, manifestaciones de una facultad exacerbada y ya torrencial.” (80) Esta sugerencia de la continuidad *dentro* de la poética en Góngora (*gradación* la llamará Dámaso Alonso), abría nuevos caminos de exégesis, e intentaba superar el binomio tradicional del “ángel de luz” y “ángel de las tinieblas”, con que se etiquetaba el dilema de la brillantez y dificultad gongorina.²³

Reyes pasó casi diez años de exilio en España (1914-1924), en los que colaboró con Ramón Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, y trabó amistad con autores de la generación del 98: Juan Ramón Jiménez, Eugenio D’Ors y Ortega y Gasset, entre otros, así como también acudió a las tertulias del Pombo, dirigidas por Ramón Gómez de la Serna. Conoció, también, a algunos de los jóvenes que formarían la generación del 27: Gerardo Diego, José Bergamín, y el no tan joven José Moreno Villa, amigos que conservó a lo largo de su vida. *Cuestiones gongorinas* (publicado originalmente en 1927), libro con el que contribuyó al llamado de Gerardo Diego para celebrar el tercer centenario del cordobés, reúne sus escritos de casi dos décadas y constata que Reyes buscaba afanosamente dar luz al poeta que se había encajonado en la oscuridad por más de dos siglos. Un examen minucioso de este libro de Reyes nos revela algo singular, y es que su configuración es *miscelánea*: es decir, poliforme. A pesar de que se trata de una fusión de artículos eruditos y académicos en la forma, su contenido es abierto: hallamos correcciones a las “corrupciones y alteraciones” de algún texto del poeta, recomendaciones para la depuración de sus obras, contribuciones a la bibliografía de la obra del cordobés, ensayos sobre los estudios gongorinos más recientes, análisis y comentarios a “los comentaristas” de Góngora, un elogio de la primera traducción del *Polifemo* al francés por parte de Marius André, un estudio--prólogo que acompañó la edición de la fábula del gigante por el mismo Reyes “donde se ha modernizado la ortografía y se ha aclarado la puntuación

²³ Francisco Cascales, crítico del siglo XVII, atacó a Góngora diciendo que “el príncipe de la luz” se había convertido en “príncipe de las tinieblas”. Dámaso Alonso aclara: “Menéndez Pelayo, quien probablemente citaba de memoria, atribuye a Cascales las expresiones “ángel de luz” y “ángel de tinieblas”, que son las que se han divulgado” (98).

para uso del lector moderno” (VII: 156), y un ensayo sobre las similitudes entre Góngora y Mallarmé. Descubrimos que en el naufragio ecléctico de sus múltiples intereses literarios y sus afanosas tareas diplomáticas, Reyes documenta puntualmente los fragmentos y pedazos y les procura dar *cierto* orden de continuidad que, sin embargo, no siempre es premeditado. Su libro sobre Góngora —como lo será el de Mallarmé y el de Goethe, otros dos escritores que lo acompañaron toda su vida— se va armando de manera azarosa y libre, es decir, como una obra *abierta* —según la distinción de Umberto Eco— y, bien mirado, con un *orden desordenado*, sin las puntualidades de la academia. Reyes se desperdigaba, se interesaba por múltiples temas y los tocaba desde diferentes ángulos, y después lo reunía, siguiendo *leitmotives* y armando libros que, en realidad, funcionan por la filigrana de un estilo que reverbera. ¿Filigrana?: sí, “detalle y fragmento”, dos de los principios que recupera hoy la estética neobarroca, según señala Omar Calabrese (“Neobarroco”: 75-76). Exquisitez en el tejido de la prosa y la lucidez instantánea de una página, una cita, una anécdota pasajera que no se olvida, aunque nunca una obra total y redonda.

¿Cómo se pueden rescatar los libros de Reyes, sus artículos, a pesar de ser tan eclécticos, tan desperdigados, a pesar de que su visión del mundo es elitista y hegemónica, alejada de los “ismos” del siglo XX, y cómo se le puede retomar desde el neobarroco? Acaso Octavio Paz encontró la respuesta cuando sugiere que Reyes llevó la anécdota a ser un género literario. Hemos mencionado la referente a Gerardo Diego y su “lectura disparatada” del verso gongorino “la playa azul de la persona mía”, que resuena en la memoria y ejemplifica, de paso, la estética creacionista del poeta español y de su amigo chileno, Vicente Huidobro. Recordemos otra anécdota —más personal— para ilustrar esta idea y explicarnos porqué la prosa de Reyes, como el gato tirado desde la azotea, casi siempre cae “parada” y se levanta, es decir, resiste, al menos estilísticamente. Redactaba el *Polifemo sin lágrimas*, versión en prosa de la fábula gongorina, cuando cayó fulminado por un grave infarto en la coronaria, en agosto de 1951. Obsesionado por *escribir* su vida, “documentarla”, cuenta este episodio en “Cuando creí morir”, ensayo—meditación que narra su enfermedad y convalecencia: “Durante los primeros días y bajo el uso de los hipnóticos y en un perpetuo duermevela, yo creía estar escribiendo, sin distinguir bien entre el sueño y la vigilia, y despertaba muy poco a poco. Seguía prendido a Góngora y Góngora me llevo de la mano por el túnel de la inconciencia” (XXIV: 130). Es interesante notar que Reyes, quien siempre se mantuvo al margen del surrealismo y de cualquier intento de vanguardia o escritura automática, de repente se ve, bajo el influjo de sedantes y fármacos, abriendo las puertas del inconsciente, y el portero es precisamente Góngora:

Por allá, en el “trasmundo”, yo sé bien cómo sucedieron las cosas. Los médicos me administraban hipnóticos. En mis sueños se revolvían las imágenes de la poesía gongorina, a cuyo estudio estaba yo consagrado por los días en que caí enfermo. De modo que todo era pluma, miel, cristal, oro, nieve, mármol, armonías en blanco y rojo. El doctor Chávez solía decir, humorísticamente a quien le pedía nuevas de mi salud: “No puedo saber cómo se encuentra. Cuando lo interrogo, me contesta recitándome pasajes de Góngora.” (131)

Y, a pesar de la anécdota personal y autorreferencial, que gira alrededor de su enfermedad, Reyes logra, de nuevo, arrancar una sonrisa al lector y recuperar a Góngora aun en la descripción de sus sueños. Sorprende, además, leer que cuarenta

años antes, en su ensayo juvenil de 1911, ya anunciaba que la estética de Góngora se resumía en aquel célebre endecasílabo:

¡Goza, goza el color, la luz, el oro!

y ensalzaba los versos en que la sensualidad culterana se anteponía al pensamiento conceptista a través de nieve, cristal, miel, mármol y sinuosidades de colores como el blanco y el rojo, “puesto que posee la alta virtud del lirismo que liberta el alma, arrancándola a las durezas del raciocinio y de las pesadas dialécticas” (I: 74). Y esta obsesión por el detalle, por el fragmento, esa atracción casi obsesiva por documentar las cosas más nimias y casi microscópicas, son lo que liga a Reyes con las ideas estéticas de Góngora y, como veremos, con las de otro gran detallista: Mallarmé. Y así como el cordobés concentraba su lírica en los labios de una amante, “*La dulce boca que a gustar convida. . .*”, o en una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler, “*Prisión del nácar era articulado. . .*”, o en otra dama muy blanca, vestida de verde, “*Cisne gentil, después que crespo el vado / dejó. . .*”; y, siglos después, el simbolista francés describía el movimiento del abanico de su esposa, “*Avec comme pur langage. . .*”, o sus propios labios que se posaban en una copa para brindar, “*Rien, cette écume, vierge vers. . .*”, o el humo de un cigarro, “*Toute l’âme resumée. . .*”, estos poemas que ven al sujeto con lente de microscopio, que ensalzan el fragmento que reverbera, el detalle que se desvanece, la porción que huye, unen a sus creadores con Reyes quien, al dejar el Hospital de Cardiología, escribe sobre su estado cardiaco “por mera ociosidad. . ., al caer de la pluma, estos versos ramplones”:

Antes de la trombosis, a lo que yo recuerdo
jamás he padecido tan rara sensación:
hoy, algo sobra o falta por el costado izquierdo,
y llevo como a cuestras mi propio corazón. (XXIV: 132)

Y, si estos alejandrinos tienen algo de “ramplón” y carecen de la calidad de sus poetas predilectos, poseen un último verso brillante, que sintetiza lo que fueron los infartos –golpes al corazón para Reyes--, su lenta y añosa convalecencia, y que registra, también, su lucidez para enfrentar la vejez enfermiza, ese “llevo a cuestras mi propio corazón”, como preludio “para ir ensayando a la callada el largo sueño que me espera” (145).

* * *

Me gustaría señalar como, en el libro mencionado anteriormente, *El Polifemo sin lágrimas*, hallamos algunos principios y formulaciones que “resuenan” o se “espejean” – usando los términos de Sarduy—en la teoría neobarroca que, según Calabrese, define el *Zeitgeist* o espíritu de nuestro tiempo. Para Reyes la experiencia literaria cifró su *vida* –¿acaso su torre de marfil, su *escape* de la vida?-- aún en los momentos que precedieron a su muerte. Cuentan que, aun el día que llegó por fin “el largo sueño”, el 27 de diciembre de 1959, se levantó a las cinco de la mañana. . . a escribir. *El Polifemo sin lágrimas*, libro inconcluso fue uno de sus últimos trabajos y se publicó póstumo en Madrid, en 1961. Y en este estudio recurrió a otro de los “artificios” reclamados hoy por

el neobarroco y que irrumpe la noción de autoría: *la máscara*. Bajo este disfraz, Reyes –con voz diacrónica– imagina y narra, en prosa, la fábula de los amores de Acis y Galatea, frustrados por el enorme y monstruoso Polifemo, enamorado de la hermosa muchacha –“o púrpura nevada o nieve roja”–, y relata cómo, el celoso cíclope mata a su rival con una roca, y obliga a la desventurada a ver los despojos de su amante convertirse en río. Reyes, rompiendo el eje cronológico y mediante esta estrategia de *simulación* –otro recurso del neobarroco, según Sarduy (*Ensayos*)– y en voz del mismo Góngora, relata sus intenciones y motivos estéticos a lo largo de 28 estancias, ya que no llegó a completar el análisis de las 63 estrofas: “Me figuro que, en los Campos Elíseos, el poeta explica su poema al conde de Niebla, a quien lo había dedicado” (XXV: 244). Y, en este ejercicio exegético de mediación, con “voz impersonada”, Reyes crea un tejido de apóstrofes que le da un carácter dialogístico a su texto. Asimismo, expone algunas de sus conclusiones acerca de la estética barroca en la gongorina que lo ocupó toda la vida. En el diálogo imaginario con el conde, coincide con algunos de los principios que el neobarroco ha vuelto a destacar. Analicemos dos de ellos:

1.- *Carnavalización*. Para contestar a las acusaciones que se le hacían por valerse de un “estilo plebeyo” y de un tono *jocoserio*; es decir, su insistencia en la “alabanza de aldea”, que ensalza los objetos nimios y pequeños –“raterías” las llamó Jáuregui,²⁴ Reyes-Góngora afirma: “me daré yo el gusto de retozar más a mis anchas, mezclando lo grave y lo cómico según cierta inclinación que está en mi naturaleza y como quien salta de caballo a caballo” (XXV: 256) y defiende “mi singular afición a las *ambivalencias* estéticas” (249). Ortega y Gasset ya había denunciado este rasgo antitético: “el *culto* Góngora tenía una alma inculta, rústica, bárbara” (en Lázaro 1966: 66). Pero esta capacidad paradójica de *carnavalizar* al sujeto poético y pasar de lo solemne a lo cómico a través de la sátira y la parodia, formaba parte de la *jocoseriedad*, término satírico en sí, ambivalente y fluido, ubicuo a través de la literatura seiscentista –pensemos en *El Buscón* de Quevedo y toda la tradición picaresca, o en el mismo Sancho Panza de Cervantes– y ha sido recuperado por el neobarroco, cuando autoriza la teatralización del texto y de los personajes para trascender la autoría. El cíclope es, en sí, un personaje absurdo, una deformación literaria. Su descripción tiene que ser hiperbólica, teatral. Así, Polifemo: “Un monte era de miembros eminente. . .”; su único ojo, “émulo casi del mayor lucero [el sol]”; “Negro el cabello, imitador undoso / de las oscuras aguas del Leteo. . .”; y su mentón “un torrente es su barba impetuoso”, elementos que construyen a un ser agigantado, grotesco y, por ende, disforme e inestable. Lázaro Carreter señaló que la degradación de las fábulas grecolatinas o su “visión chusca de los mitos”, fue un fenómeno propio del barroco “que representa casi siempre la destrucción o la más deformante refracción de los supuestos y prestigios renacentistas” (67-68). Y esta “visión chusca” tiene *resonancia* en el neobarroco contemporáneo, en la proliferación de seres monstruosos y deformes, *ex-céntricos*, de

²⁴ Jáuregui detestaba que el tema de las *Soledades* fuera tan aldeano y lo critica diciendo: “Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que dellas resultase la oscuridad; pero que *diciendo puras frioneras, y hablando de gallos y gallinas, y de pan y manzanas, con otras semejantes raterías*, sea tanta la maraña y la dureza de el decir, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo!” (En Martínez Arancón: 161. Énfasis nuestro)

las pantallas cinematográficas, por ejemplo. Calabrese señala: “El monstruo es siempre excesivo y desestabilizador, desde el momento en que es <<demasiado>> o <demasiado poco>> respecto a una norma común” (“Neobarroco”: 94). Polifemo, así, “resuena” en las anomalías y excentricidades que pululan los celuloideos hollywoodenses.

2.- *Proliferación*. Al destacar la belleza de la muchacha, el poeta se vale de imágenes repetidas, “metáforas al cuadrado”, dirían Sarduy (*Ensayos*: 272) y Perlongher (22), iridiscentes, que se ensanchan y expanden. La descripción se desplaza en múltiples direcciones, aunque todavía pueden ser “reducidas” en su significación:

Ninfa de Doris, hija la más bella,
adora, que vio el reino de la espuma.
Galatea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus gracias suma.
Son una y otra luminosa estrella
lucientes ojos de su blanca pluma:
si roca de cristal no es de Neptuno,
pavón de Venus es, cisne de Juno.

En la explicación de esta octava real, Reyes-Góngora sintetiza su método poético de *deconstrucción*: “Y aquí, como embriagado por la belleza de Galatea, me entrego a descomponer y recomponer por mi cuenta el examen de sus atractivos, en enlaces y cruces, en nuevas síntesis metafóricas, tránsitos oblicuos entre las imágenes y los mitos; de suerte que, aunque opero con objetos de la tradición más rancia, los rejuvenezco al invertir sus relaciones, complaciéndome en entrechocarlos” (XXV: 263). Y este “descomponer”, “recomponer”, “enlaces y cruces”, “nuevas síntesis”, “tránsitos oblicuos”, “rejuvenecimientos”, “inversiones” y “entrechocamientos”, *resuenan* en la teoría de “la nueva inestabilidad” neobarroca que propone Sarduy quien, al definir “la metáfora al cuadrado” de Góngora, señala: “Este juego reactivo de la metáfora va a conducirnos a una especie de contaminación, a una multiplicación geométrica, a una proliferación de la sustancia metafórica misma” (*Ensayos*: 272). Y coincide, a la vez, con el principio neobarroco del “poco más o menos y no sé qué” que sugiere Calabrese (“Neobarroco”: 99) y que definen la tendencia de los fenómenos culturales contemporáneos a *lo infinito y lo indefinido*. Dice Reyes-Góngora: “¿Por qué roca de cristal? Mis colores son siempre sintéticos, estáticos, heráldicos: blanco, rojo, verde, dorado. Lo blanco se me vuelve nieve o cristal a lo largo de este y otros poemas. Doy por fin el salto, *la gran zambullida metafórica*. . .” (XXV: 263). Y esta “gran zambullida metafórica” se lleva a cabo mediante una “inflación de significantes” (Perlongher: 22), en la que “[e]l referente aludido queda al final sepultado bajo *una catarata de fulguraciones*” (23. Énfasis nuestro); ya que, si bien se han comparado los ojos con las estrellas, en esta estrofa Reyes indica que se habla de los ojos. . . “¡de su blanca pluma!” (XXV: 262) Y añade el comentarista doble, Reyes-Góngora: “Su blanco cuerpo se me ha vuelto de plumas, y las plumas de los ojos me llevan, derechamente, a los ojos de la pluma del pavo o pavón. Como el pavón es el ave de la diosa Juno –reina del Olimpo clásico, diosa máxima--, ya veo, en mi mente, acercarse a Juno, que viene a competir con Venus para apadrinar los encantos de Galatea” (262). Pero, al fin, este aparente caos se explica: “Vértigo, pero en confusión calculada. Mis metáforas ‘no

vuelan sin orden', 'no penden sin aseo' "(263). La imagen se revierte en sí misma, tornasolada, transformándose en juego, fuego, desperdicio y placer, como quiere Sarduy, a la vez que se incrusta, también, en lo que Sánchez Robayna ha llamado "el barroco de la levedad", es decir, el puro placer de henchimiento y abundancia de los significados y su alejamiento de su integridad significante: la pulverización de su eje semántico (116-117).

Dijimos, sin embargo, que el neobarroco no es una vuelta *al* barroco, sino *del* barroco. Góngora todavía está atado al *corset* de las reducciones clásicas, a la mitología grecolatina, a su eje de control académico, pero el poeta se aleja de ellas al máximo posible. De ahí su transgresión. Señalamos "la visión chusca de los mitos" como forma de rompimiento temático. Asimismo, hay una lucha por deslindarse de las contingencias en el plano formal. Su palabra se volvió sinuosa y elástica, una "hidra vocal", como la llamó puntualmente Fernando Lázaro (28). Sobre este punto, Antonio Carreira también ha anotado la innovación estrófica: "La novedad temática de las *Soledades* no podía darse sin una gran temática formal [. . .] La silva es lo más próximo al verso libre que permitía la métrica de entonces [. . .] la silva, desde el punto de vista métrico, carecía de historia [. . .] Es 'forma sin márgenes', sinuosa, entrecortada, apta para los incisos y las digresiones, como la naturaleza misma." (87)

Los personajes más educados de la época, *cultos entre los cultos*, no lo entendían y lo vituperan. La apertura de significados fue su heterodoxia, su sacrilegio, su "ateísmo". Por eso los regaños de Pedro de Valencia, que no sufre que se "afee" ni se "abata" la lengua, y la desesperación –verdadera insania– de Jáuregui, quien en verdad enloquece y clama a Dios por tanta "escabrosidad" y "bronco estilo", hasta lanzar un grito al cielo lamentando "que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia" (cf. *supra* n. 24).

Sólo tres siglos después, cuando el simbolismo, las vanguardias y el surrealismo han legitimado sus procedimientos estéticos, Góngora, al ser *resucitado* por la Generación del 27, puede descansar en paz. No entender su poesía, o entenderla de manera simplemente musical, rítmica o bien "disparatada" –a la manera de Gerardo Diego–, no importa. Es juego, es gozo, es placer. Es desgaste y fruición y el neobarroco atiende a ese llamado.

* * *

Reyes fue uno de los primeros escritores en reconocer la relación estética entre Góngora y Mallarmé. Ya vimos que la primera edición de *Cuestiones estéticas*, que data de 1911, contenía un ensayo sobre Góngora. En el mismo libro, en "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé", Reyes había analizado algunos de los recursos del poeta simbolista, su "precisión plástica" y su "estabilidad de símbolo" (I: 89), así como su búsqueda por traducir el pensamiento *absoluto* directamente en la palabra, sin intermediarios: "Se había educado para pensar de nuevo y por cuenta propia todas las palabras y todos los signos de su arte" (91). Reyes identifica el *desequilibrio* que produce en el lector la disciplina estética de Mallarmé y su "rapidez de lenguaje" (101) cuando intenta expresar los *estados sustantivos* de la conciencia –la frase proviene de la *Psicología* de William James–, que suceden cuando "el pensamiento se detiene" (100), a diferencia de aquéllos en que "el pensamiento vuela,

estados transitivos” (100). Reyes sugiere, también, que la vocación del poeta francés consistía en poetizar lo que llama *imágenes negativas*, y da un claro ejemplo de este procedimiento: “Mallarmé llega hasta a invertir el sentido humano del mirar y el entender las cosas: un foco de luz, por ejemplo, no es para él, lo positivo, en cuyo redor se extiende el espacio sin luz, el aire, lo negativo, sino que es el aire lo positivo, y para él, la luz agujera el aire: “De voir en l’air que ce feu troue. . .” (93) “Ver en el aire que este fuego perfora. . .” Y esos espacios que el lector tiene que suplir producen, según Reyes, una “fiesta del entendimiento” (101) ante la pasmosa “fuerza espiritual” (101) de poeta francés. Admirables artificios que resuenan con la estética barroca de alusiones y elusiones, metáforas duplicadas, perífrasis, de Góngora, --a quien Mallarmé desconocía--, y que conectan a ambos poetas en una *retombée* o “causalidad anacrónica”, a la manera de Sarduy, ya que, si el barroco fue una estética en el espacio (refiriéndose a la elipsis keplereana), el neobarroco es una estética en el tiempo y en el espacio (con respecto al *big-bang* de Lemaître y la expansión del universo de Edwin P. Hubble).

Por otra parte, el ojo estético del joven Reyes es preciso y demuestra su calidad de lector de poesía, cuando comenta aquel “epíteto inesperado y sorprendente: *Ma lèvre en feu buvant*” (91), así como cuando cita aquellas líneas de “*L’Après midi d’un faune*”:

*Tu sais, ma passion, que pourpre et déjà mûre
Chaque grenade éclate et d’abaïlles murmure. . .*

que serán, “según el decir de Paul Valéry, los más hermosos versos del mundo”, nos contará medio siglo más tarde Lezama Lima, otro admirador de la estética mallarmeana (*Confluencias*: 17). Con respecto a esta fina capacidad de lector, Gutiérrez Girardot habla de “el arte de la cita de Reyes” y lo define así: “Éste consiste en que no cita a los autores con el fin de invocar su autoridad o de alabarlos, sino como interlocutores de un diálogo sobre el hombre y su tradición.” (96)

Exiliado en España, en el ensayo, “De Góngora y de Mallarmé”, incluido en la primera edición de *Cuestiones gongorianas* (1927), Reyes recuerda: “asocié ligeramente los nombres de Góngora y de Mallarmé, allá por 1909 o 1910. Grande alegría cuando pude cubrir mi atisbo con la autoridad de Gourmont (*Promenades Littéraires*, 4ª serie; París, 1912), quien tuvo la idea de acercar a estos ‘malhechores de la estética’, como decía él con ironía” (VII, 159-160). En el mismo libro reseña el estudio de Francis de Miomandre sobre las similitudes entre ambos poetas: “Acierta al asegurar que Góngora y Mallarmé caen, en el cielo estético, más cerca uno de otro que no lo estaban de sus respectivos contemporáneos.” (161) Entusiasta del tema, Reyes celebra que lo que intuía de manera tímida y juvenil hacia 1910, en México, fuera ya un tema central de la discusión literaria en la España de los años 20. Refiere el artículo del humanista polaco Zdislas Milner, “Góngora et Mallarmé, la connaissance de l’absolu par les mots”, cuyo título mismo, “es ya una definición de la doctrina estética en que los dos poetas coinciden.” (161) Y comenta “la religión poética” (161) que profesaban ambos, así como el hecho estético de que “devuelven a la palabra su perdida fragancia etimológica” (162). A caballo entre dos generaciones españolas --la del 98 y la del 27-- en su capacidad de americano, pudo sostener una posición *lateral* y tal vez más fresca-, que buscaba caminos más creativos y que marcó “su primacía y su contribución a

esa floreciente época renovadora de la cultura española.” (Gutiérrez-Girardot: 89)²⁵ Y Lezama Lima, en 1956, hará eco de esta similitud: “Tres siglos después parece como si Mallarmé hubiese escrito la mitología que debe servir de pórtico a don Luis de Góngora.” (*Confluencias*: 16), en lo que llamó “influencias menores, casi invisibles” (26), o “una similaridad o un parecido en lo discontinuo” diría Sarduy, que coloca a ambos poetas como precursores *resonantes* de la estética literaria neobarroca, y a Reyes y Lezama como sus exégetas latinoamericanos más entusiastas, en una *continuidad* de generaciones distintas y distantes.

* * *

B

Y si hemos de salvar algún día el arco de la muerte, en forma que alguien quiera evocarnos, *Aquí yace*—digan en mi tumba—*un hijo menor de la Palabra*.

Alfonso Reyes ²⁶

Hasta aquí, hemos establecido nuestras *simpatías* con el legado literario de Reyes acerca de Góngora y de sus simetrías con Mallarmé. Y podemos alabar, como quiere Gutiérrez Girardot, su “diálogo elegante y cortés con los lectores” (102) y “la densa y clara sencillez que distinguió toda su obra” (104). Asimismo, aclamar la “retombée” o resonancia y la “similaridad” o “parecido en lo discontinuo” de sus ensayos sobre Góngora y Mallarmé, con la nueva estética literaria “neobarroca”. Pero me gustaría, también, establecer algunas *diferencias*. Quisiera problematizar, antes de concluir, esa *inclinación* de Reyes hacia Góngora y Mallarmé. Preguntar, por qué, un escritor mexicano que buscó siempre un equilibrio clásico en su persona y sus escritos, se apasionó por esos nombres de filiación barroca y simbolista, alejados quizás de su propia personalidad. Algo me lleva a eso. Tanto el *Polifemo sin lágrimas* (1961), inconcluso, como *Culto a Mallarmé* (OC XXV, 1991), fueron publicados, en su concepción total, de manera *póstuma*. ¿Qué movió a Reyes, a ese “acto sin acto”, a no terminarlos? ¿Por qué resultaron intentos frustrados, inconclusos? El primero iba dirigido al mayor gongorista de España, con la siguiente dedicatoria:

A DÁMASO ALONSO,
maestro de toda exégesis y erudición gongorina,
dedico este ensayo de divulgación.

A.R.

México, 1954.

Así, Reyes rendía homenaje y reconocimiento a la primacía del erudito español. La idea del *Polifemo sin lágrimas* había nacido, probablemente, como el intento de

²⁵ Hemos estudiado, en otro lado, la centralidad que tuvo su crítica cinematográfica, escrita hacia 1915, en lengua española (Dávila 2004). Reyes, podemos decir, fue *ingrediente activo* de las nuevas tendencias literarias que los jóvenes españoles del 27 —como vimos— abrazaron con fervor y que van a instaurar en definitiva durante las festividades del centenario, aunque con la reserva, según veremos adelante, de que fue, también, un “testigo distante” como lo denomina Gutiérrez-Girardot (89).

²⁶ Cit. en *Parentalia* de 1957 (en Reyes 1990c: XXIV, 360).

establecer un diálogo con el libro de Alonso, *Góngora y el 'Polifemo': texto, estudio, versión en prosa, comentarios y notas, estrofa por estrofa*, cuya primera edición apareció de manera simultánea al de Reyes en España, en 1961. Desde los años del tercer centenario de la muerte de Góngora, el filólogo español se había establecido como la autoridad máxima de la exegética gongorina. Reyes, en el fondo, lo sabe, y tiene que aceptar que, a pesar de sus contribuciones a la crítica --algunas de las que hemos estudiado en este ensayo--, sus páginas no igualarán las de su amigo y “maestro” español. Así, en un postrero intento, Reyes quiere, de alguna forma, imitar los pasos de Alonso y contribuir, de una manera creativa, con la crítica gongorina. Pero, tal vez, su salud ya no se lo permitió. Aduciremos a otra razón, más profunda.

Los estudios sobre Mallarmé, por otro lado, habían conocido una edición parcial en Buenos Aires en los años 30, bajo el título de *Mallarmé entre nosotros*, y una postrera en 1955, en México. Reyes, sin embargo, no redactó el libro como figuraba en el plan original y dejó su esquema, a su muerte, inconcluso, entre los papeles de su escritorio. José Luis Martínez, lo compiló de manera completa, siguiendo las notas de Reyes, en el tomo XXV de las *Obras Completas*, editado en 1991. Martínez aventura una explicación para esclarecer su carácter de libro “inconcluso”, y señala que, en uno de los últimos estudios de Reyes, “Mallarmé a distancia de medio siglo”, escrito hacia 1946, él mismo nos da una razón. Al comentar las *Obras Completas* de Mallarmé, en la edición de *La Pléiade* de 1945, así como algunos estudios de Henri Mendon y de otros eruditos, sobre la obra del poeta francés, Reyes tomó conciencia de que sus ensayos habían sido *superados*: “Las notas que vengo reuniendo desde hace varios lustros -- escribí— nunca pasarán de ser “unas *Analecta* desordenadas”, y por eso no me he decidido a imprimirlas” (cit. en Martínez 1990: 10). Triste reflexión del regiomontano, al darse cuenta que no podía competir contra la crítica francesa que se ocupaba mejor de Mallarmé que él. Un proyecto que lo apasionó toda la vida terminó, así, en “un libro frustrado”, que sólo compilaron los herederos de su obra.

¿Qué está pasando? ¿No será ésta, acaso, la *sombra* de incompletez que se proyecta sobre toda la obra de Reyes: unas *Analecta* desordenadas a las que el polígrafo quiere dar orden, sin nunca lograrlo cabalmente? Y sus editores del Fondo de Cultura Económica, Ernesto Mejía Sánchez, José Luis Martínez, su nieta Alicia Reyes, y los epígonos que siguen resumiendo y publicando sus papeles manuscritos, ¿acaso no continúan simplemente pegoteando artículos y ensayos, tratando de poner orden en ese desorden? ¿No se trata ya, de las *Sobras Completas* de Reyes, como lo sugirió con gran sarcasmo José Joaquín Blanco (134)? Tal vez sea verdad, y estemos asistiendo a una *némesis* literaria contra Reyes, que resume el refrán popular: “el que mucho abarca, poco aprieta”. Pero la pregunta sigue en el aire, ¿por qué sus ensayos, tanto los de Góngora, como los de Mallarmé, fueron “superados”, ya fuera por Dámaso Alonso el primero, o por la insuperable edición de *La Pléiade*, el segundo? ¿Y mejor, qué significa eso? Me parece que la cuestión va más a fondo. Hay que remontarse a los principios y “deslindarlos”, como pediría el mismo Reyes.

* * *

1.- *El Ateneo y “los nuevos intelectuales”*. Julio Ramos ha analizado en detalle cómo, en el México de principios del siglo XX, la generación del Ateneo, comandada por

Pedro Henríquez Ureña y de la que Reyes fue el participante más joven, “el benjamín”, lucha por establecer su hegemonía y desplazar a los “científicos”, a los positivistas del Porfiriato, como depositarios del saber.²⁷ Aprovechando la supuesta “crisis” de la modernidad y su utilitarismo, a la vez que intentando resolver el “caos” revolucionario, las jóvenes ateneístas aprovecharon la coyuntura histórica para obtener “la consolidación de la autoridad cultural y literaria” (Ramos: 222). Asimismo, lucharon por el espacio universitario y la dirección hegemónica de la educación. Desde la Escuela de Altos Estudios, fundada por Justo Sierra en 1910 --más tarde, en 1925, la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional--, esbozaron los principios de una “alta cultura”, “desinteresada” y con un fuerte “legado arielista”. Pero, ¿en que consistía esta “cultura” para “los nuevos intelectuales”? Se trataba, de “ese concepto *aurísitico* de cultura” (205) con el que Ariel, el shakespeariano personaje de Rodó, se oponía al *otro*, extraño y peligroso, a los estertores irracionales del nuevo Calibán callejero. Ramos especifica: “las humanidades --con la literatura en el centro-- serían la disciplina proveedora de la estabilidad ante la turbulencia del *mundo de la calle*” (226), ante las hordas “bárbaras” y “salvajes” que merodeaban la ciudad; concretamente, los obreros y campesinos del México revolucionario. Robert Conn expone una idea similar del grupo ateneísta --aunque no la critica-- y en cuanto al rol de Reyes en esta “lucha”, especifica: “Durante su periodo inicial en México, Reyes criticó las instituciones culturales contemporáneas a través de la filología española y clásica con el fin de abrirle camino a la idea de una comunidad artística y literaria a la que voy a referirme con el nombre de “Estado Estético” (105).²⁸ Exactamente: un “Estado Estético”, con mayúsculas, que sustituía a los positivistas del Porfiriato y se instalaba en el *vacío de poder* cultural que reinaba en esos momentos en el país. Allí, Reyes estableció su centralidad en “la esfera literaria mexicana” (119) y, desde esas alturas, esbozó y dirigió “su descenso aristocrático goethiano a lo popular” (119).

Y con respecto a los principios de este “Estado Estético” de los “nuevos intelectuales”, valga citar una nota de Ramos, quien narra una anécdota sintomática, relatada por Henríquez Ureña, en la que los ateneístas se reúnen en un taller situado en las cercanías “de la más populosa avenida de la ciudad . . .” para “releer en común. . . el *Banquete* de Platón” (226, n. 37). Y si imaginamos esa lectura *originaria*, que “duró tres horas” y en la “que nunca hubo mayor olvido del *mundo de la calle*” (226, n. 37, énfasis de Henríquez Ureña), vemos que expresa *simbólicamente* ese escape diacrónico y repetido --notemos que se juntan a “releer”, no a leer-- de aquellos jóvenes amigos --“comunidad artística y literaria” (Conn), a través de la evocación de la civilización griega, territorio que delimita su teoría estética, su *Olimpo*. Reyes mismo recuerda esta lectura en *Pasado inmediato*, recuento de sus andanzas ateneístas, y la sitúa en 1907:

²⁷ Seguimos de cerca, aquí, el capítulo VIII, “Masa, cultura, latinoamericanismo”, del libro de Julio Ramos (202-228).

²⁸ El término “Estado Estético” de Robert Conn le sirve para exponer la visión arielista y estetizante de la obra de Reyes; Julio Ramos, por el contrario, critica esa función hegemónica y elitista. Nos interesa el término por la exactitud con la que se refiere a las luchas ateneístas por legitimar su hegemonía en el México de principios del siglo XX.

La afición de Grecia era común, si no a todo el grupo, a sus directores. Poco después, alentados por el éxito, proyectamos un ciclo de conferencias sobre temas helénicos. Fue entonces cuando, en el taller de Acevedo, sucedió cierta memorable lectura del *Banquete* de Platón en que casa uno llevaba un personaje del diálogo, *lectura cuyo recuerdo es para nosotros todo un símbolo*. (XII: 208. Énfasis nuestro).

Y a este banquete estético presidido por Platón, se irán añadiendo los más “puros” representantes de la poesía —clásicos, barrocos, modernistas, simbolistas—, para alcanzar las esferas más elevadas de “la alta cultura” y olvidarse de sus circunstancias, la calle ametrallada por los revolucionarios. En verdad y por tres horas, *los ateneístas casi fueron atenienses*. Esta lectura es, en semilla, “en una nuez”, el símbolo que de alguna manera articula la estética reyesiana y que más tarde constituirá su famoso “banquete de la civilización”, donde residirán tres de sus más ilustres comensales —Góngora, Mallarmé y Goethe— arquetipos literarios *platónicos* que Reyes esgrimirá como ejemplos “civilizatorios” en el transcurso de su carrera literaria.

¿Se trata acaso de una nueva versión de “la torre de marfil”? Sí y no. Reyes no defenderá “el arte por el arte” como sus predecesores los modernistas, sino que quería —al igual que sus compañeros— instalar su *nueva torre*, no en la calle, territorio demasiado peligroso, sino en los recintos de la universidad, como proyecto educativo y cultural, para reestablecer el orden y el espíritu de la nación. Y en esa torre universitaria, habitan los clásicos grecolatinos y los tres genios de la poesía europea, quienes representan “las humanidades” en su más alta expresión, y que Reyes siempre trató de *facilitar* a los lectores de sus ensayos. Finalmente y por medio de un desplazamiento generacional, la torre de marfil modernista acabó por ser la Torre de Rectoría de la UNAM (y tomemos la palabra “torre” y “rectoría” en su sentido más literal), donde aún hoy en día residen los “mandamás” del recinto universitario, lugar desde donde se rigen y normatizan los designios universitarios de la nación.

Reyes conformó, así, parte del grupo hegemónico que dirigió el *viraje* cultural de México a principios de siglo. Pero el 9 de febrero de 1913 se produjo la fractura: la muerte de su padre, el general Bernardo Reyes, la *Decena Trágica*, la espiral de la revolución armada, y Reyes se exilió, se descentró, y fue desplazado de ese territorio cultural donde empezaba a ser centro, hacia otro territorio cultural que se llamó España. Y acaso, mentalmente, nunca volvió a salir de su torre (con todos los comensales de su *Banquete*), y se enterró entre sus libros y su labor diplomática.²⁹

2.- *En ensayo como forma ideal*. Si la cultura “desinteresada”, elevadora del espíritu, con la literatura (y la poesía) en su centro, se volvió el discurso fundacional de la *lucha* de Reyes y los ateneístas en ese México revolucionario, desordenado y en “crisis”, el *ensayo* como forma literaria será su *arma* predilecta.³⁰ Se constituyó como el género adecuado para responder de manera “desinteresada” a las urgencias sociales de la modernización. Sustituyó a la *crónica* de los modernistas, más cercana al periodismo y

²⁹ Y ese “vivir enterrado entre libros” no es metafórico. En *Cuando creí morir*, la mujer de Reyes tomó la pluma y anotó en el diario de su esposo del domingo 5 de agosto de 1951, día del cuarto infarto: “Volvimos a casa no antes de las 8 de la noche. Nos trajeron los Villaseñor en su auto. Al subir la escalera de su biblioteca, Alfonso se sintió asfixiado y se dejó caer en el diván donde duerme para no alejarse de sus papeles” (XXIV, 127. Énfasis nuestro).

³⁰ Ramos refiere que “la metáfora de la guerra intelectual” (222) fue utilizada por los mismo ateneístas para definir su lucha por la hegemonía cultural de aquella época.

a sus intereses monetarios, mercantiles. Ya que la “alta cultura”, *áurica* y de corte “arielista”, rechazaba el utilitarismo de la época, el ensayo se irguió como el dispositivo perfecto para mediatizar la necesidad de ubicarse en los espacios de “lo bello” –la estética—y *facilitarlo* a la emergente masa que aparecía en las calles, informe e ignorante, bárbara y revolucionaria. Por otro lado, estaba más cerca del *libro*, que ocupaba una jerarquía más distinguida que el periódico, dirigido a la conversación de la tarde y al olvido, como diría Borges. El ensayo le permitió al intelectual ateneísta, ver *de lejos y de arriba*, (como desde una torre), los eventos sociales mediatizados por la función estética. Además, sugiere Ramos, ensanchó el territorio social del literato y se convirtió en “la forma privilegiada de los ‘maestros’ de principios de siglo” (215). Esta nueva torre intelectual, esteta, espacio superior que escoge el ensayo como su género de lucha, explica, en cierta manera, porqué Reyes, como representante de la “alta cultura” se acoge a este estilo, ya que, además, le permite moverse entre Góngora, Mallarmé, Goethe y los clásicos grecolatinos, algunos de sus temas favoritos.

* * *

ORTEGA Y AMÉRICA

Un día, José Ortega y Gasset me dijo:
---Vistos desde el corazón de un español, los
hispanoamericanos siempre parecéis blandos.
17-V-1956

Alfonso Reyes ³¹

Peor volvamos a la pregunta inicial, ¿por qué los trabajos de Reyes sobre Góngora y Mallarmé quedaron *superados*, inconclusos, como “unas *Analecta desordenadas*”? Trataré de esbozar una respuesta. Reyes y los ateneístas lograron colocarse como la hegemonía cultural del México revolucionario. La Escuela de Altos Estudios, aunque criticada, funcionó y culminará, con Vasconcelos, en la fundación de la universidad en 1925. Pero Reyes ya no participó cabalmente en el proceso. El 9 de febrero de 1913 “lo sacó de la foto”, como diríamos proverbialmente. Lo desplazó, ya señalamos, hacia España. Y en Madrid, aunque fue recibido con los brazos abiertos por los grupos hegemónicos culturales hispanos, la generación del 98, conformada por Menéndez Pidal, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, entre muchos más, y la naciente generación del 27 –Gerardo Diego, José Moreno Villa, José Bergamín, Dámaso Alonso, *et al.*--, nunca llegará a ser parte íntegra de ellas. Entendámonos: en el banquete de la civilización hispánica, Reyes fue un invitado de honor de los fenómenos literarios que acontecían en la península (y en Europa), pero siempre figuró, como lo describe puntualmente Rodríguez Girardot, como un “testigo distante” (89-90), es decir, como un intelectual lateral, y hasta *subalterno*. A pesar de que siempre se le ha querido poner a la par con los grupos hegemónicos de la península, como *unum inter pares*, su posición no siempre fue tan clara, como veremos, *dentro* del pensamiento de su maestro –y jefe de trabajo--, José Ortega y Gasset, en un evento ocurrido en 1923.

La idea de “la imagen negativa” en Mallarmé, de la que hemos hablado anteriormente, movió a Reyes a efectuar una ceremonia singular. El 14 de octubre de

³¹ En *Anecdotario* (XXIII, 328).

1923, el mexicano convocó a un grupo de amigos a las once de la mañana, en la puerta del Jardín Botánico que daba hacia la feria del libro de Madrid, a rendirle un homenaje póstumo al poeta francés. Se trataba de *cinco minutos de silencio*, y nada más: “un acto –por así decirlo-, aclara Reyes, sin acto. Lo que Mallarmé le hubiera gustado”. (XXV, 187). La negación de un acto, el vacío lleno de la inacción lingüística, un no-acto verbal o antiacto: silencio. Entre los asistentes conocidos de la época se encontraban José Ortega y Gasset, Eugenio D’Ors, Enrique Díez-Canedo y José Moreno Villa; de entre los jóvenes asistieron José María Chacón, Antonio Marichalar, José Bergamín y Mauricio Bacarisse; Juan Ramón Jiménez se encontraba indispuerto, pero Reyes aclara que seguramente se hallaba entre ellos, porque en esos momentos corregía “aquel poema que empieza:

Después del resplandor violento
venía un vacío frío . . .” (188)

Otro de los ausentes fue Ramón Gómez de la Serna, quien tenía que asistir a un entierro, lo que hizo comentar a D’Ors: “--¡Qué competencia para Mallarmé!” (188). Azprín faltó a la cita porque tenía que atender un acto oficial, aunque alguien insinuó, con humor, que se debía a que no le era posible “guardar silencio por tanto tiempo” (188) Acaso lo que importa aquí, es *el acto barroco* –por así llamarlo- o la carencia de él; es decir, “el acto sin acto” o *el vacío epistemológico*, como lo llamaría Pierre Thullier (en Sarduy 1987: 19-20), que congregó a los asistentes, la negación de la forma, la “ceremonia muda”, silenciosa.

Y Reyes llevó este juego afónico un paso más adelante y preguntó a los *silenciantes*, “¿qué ha pensado usted en los cinco minutos dedicados a Mallarmé?” (195), esperando su respuesta *escrita* en treinta días. Así, añadió un capítulo más a la elucidación del *tópico* Mallarmé. Reyes publicó el resultado en la *Revista de Occidente* de noviembre de 1923.³² Estas páginas representan, también, una de las premisas más sabias de la poética de Reyes, a la vez que evidencian una de las frases más hermosas que nos heredó: *Todo lo sabemos entre todos*.

Por azares de la vida, quince años después, aquellos silenciosos personajes amigos terminaron dispersos: franquistas, republicanos, exiliados, enemigos, muertos, olvidados. Lo cierto es que, más allá de las ideologías de cada uno de los participantes del evento, a pesar de su carácter homocéntrico, elitista, y hasta aristocrático si se quiere, el simple hecho de congregarse en un jardín botánico y guardar silencio en memoria de un poeta que todos compartían y al que todos admiraban, es un evento *cultural* memorable. Y se debió al gusto por la amistad de Alfonso Reyes y a su amor por la poesía.

Nos interesan, sin embargo, para este estudio, partes del monólogo de Ortega y Gasset, en el Jardín Botánico de Madrid, esa mañana otoñal “de luz esmerilada” de octubre de 1923. ¿Cómo describe a Reyes, autor de esta ceremonia singular:

³² El conjunto de meditaciones es rescatable por su diversidad y funciona como una excelente muestra de la crítica filosófica y la literatura de la época. El lector que se acerque a esta “junta de sombras”, cuyos nombres hoy conocemos y reconocemos, se encontrará con el recuento de un evento afortunado, un antecedente del *hapenning* literario. Jean Cassou lo llamó “un testimonio psicológico y literario de carácter único” (cit. en Martínez 1991: 10).

. . .La idea de este silencio es de Alfonso Reyes. . .A ningún español se nos hubiera ocurrido esto. A los españoles nos avergüenza toda solemnidad, nos ruboriza. ¿Por qué? Pueblo viejo. Tenemos en el alma centurias de solemnidades; éstas han perdido ya la frescura de su sentido y nos hemos acostumbrado a pensar que son falsas y desvirtuadas. Alfonso Reyes es americano. Alfonso. . . Reyes. . . Alfonso. . . nombre de reyes. . ., es americano. Pueblo joven. . . La juventud es, dondequiera que se le halle, en un hombre, en un pueblo, un sistema de muelles tensos que funcionan bien y se disparan con toda energía. . . El joven lo siente todo heroicamente, mitológicamente, con plenitud y sin reservas. . . Los pueblos niños viven en perpetuo estreno, como los niños. Lo estrenan todo. . .”

“¿Debo pensar en Mallarmé? ¿Defraudo a mis amigos pensando en todo menos en él? Probablemente, sólo los pueblos jóvenes –Alfonso Reyes (mejicano) y Chacón (cubano)—piensan ahora en Mallarmé. . . Los demás. . .Sospecho que, como yo, piensan que están azorados. . . ¿Por qué nos azora callar juntos?” (Reyes XXV, 202-203).

El más importante filósofo de España, su “amigo” y también “jefe”, director de las publicaciones donde Reyes “trabajaba” --el periódico *El Sol* y la *Revista de Occidente*--, lo considera, al igual que lo tuvieron los ateneístas, como a un “benjamín”, un joven.³³ Y más: como a un niño jugueteón y querido, amigable y respetable, pero infantil. “Probablemente, sólo los pueblos jóvenes –Alfonso Reyes (mejicano) y Chacón (cubano)—piensan ahora en Mallarmé. . .” (203) No es mera casualidad que el “mejicano” y el “cubano” sean los que designa Ortega como jóvenes, niños, ocupados *inocentemente* en Mallarmé. Los españoles, viejos civilizados, están “azorados”, no entienden el juego, pero lo siguen por el placer de su extrañeza. En el fondo, sugiere el filósofo del “ensimismamiento”, tienen cosas más importantes en qué pensar, no esas *niñerías*. Lo que está sucediendo, en realidad, es que Ortega *orientaliza* --a la manera de Edward Said-- a su amigos hispanoamericanos. Los ha vuelto sujetos coloniales, “en vías de desarrollo”. Su *locus* hegemónico y metropolitano es claro. Y declara su jerarquía, su posición de enjuiciamiento superior, debido a su autoridad en asuntos europeos, su “señoría” metropolitana: su *seniority*. América --en este caso México y Cuba representada por Reyes y Chacón-- es un continente joven e infantil, lejano y nuevo. “Lo estrenan todo”. Al más eminente filósofo español del momento, no se le ocurre pensar en Mallarmé, o en Francia, lo que nos recuerda, en su *etnocentrismo*, la acusación de Juan Valera a Rubén Darío por su “galicismo mental”. Reyes y Chacón, oriundos de las mismas tierras americanas, padecen también de ese “galicismo” que, de alguna manera, deja azorados a los peninsulares. Sin embargo, en los cinco minutos de silencio del gran pensador ensimismado, no le pasa por la cabeza la antigüedad maya, azteca o inca, por mencionar tres *civilizaciones* profundas de América y, además, tan antiguas o más que la europea. Reyes, así, se ha vuelto un sujeto extraño, joven, infantil, exótico, *oriental*: “blando”.

Curioso destino: si la muerte de su padre y la etapa más violenta de la guerra revolucionaria desplazaron a Reyes de México y del movimiento cultural que entonces encabezaría su amigo José Vasconcelos, el caos de otra guerra civil, en España, lo

³³ Hijo de Bernardo Reyes, gobernador de Nuevo León, uno de los estados más ricos de México, Alfonso Reyes pertenecía a la plutocracia más exquisita del país. En una carta a Henríquez Ureña, desde Madrid, le escribe: “No he podido ser asiduo asistente de teatros; mi familia no es lo que antes; han cambiado las condiciones, y ahora me cuesta dinero. Además, guardo lo que puedo en vista de la catástrofe. *Aquí he empezado a entender lo que vale el dinero*. No puedo gastar nada extraordinario” (cit. en Conn:106. Énfasis nuestro).

desplazará, según quiere Gutiérrez-Girardot, del panorama cultural peninsular: “La guerra civil española borró las huellas de la contribución de Alfonso Reyes al florecimiento de ese primer cuarto del siglo” (94). Y, aunque su tesis es en parte acertada, agrega: “Años más tarde, Ramón Menéndez Pidal recordó su significación:

. . . los españoles –escribió–no podemos pensar en el Alfonso Reyes de ahora ni en la espléndida actividad de sus últimos tiempos, sin anteponer el sentimiento afectivo que nos conduce a sus años madrileños. Él también llevaba esos años muy dentro de su corazón: las tertulias literarias, las redacciones de *El Sol* y la *Revista de Occidente*, el trato con Azorín y Juan Ramón Jiménez, con Ortega y Gasset. *Yo lo veo en mi segundo lugar, en el Centro de Estudios Históricos* (94. Énfasis nuestro)).

Para nuestro argumento, nos interesa esta última frase citada por Gutiérrez-Girardot. Al igual que Ortega en su monólogo botánico, Menéndez Pidal también lo recuerda “en mi segundo lugar”, sin duda de gran jerarquía, pero *subalterno*; de nuevo, no *primus*, sino *secundus inter pares*. Y si, como quiere Robert Conn al comentar su *Visión de Anahuac*, para Reyes la literatura fue siempre “la literatura en español”, siendo mexicano, esta *hybris* trajo también su *némesis*. Al instalarse en *la torre ateneísta* de principios de siglo y mediatizar –a la vez que *mimetizar* en el sentido de Homi Bhabha-- los saberes metropolitanos como los espacios “civilizatorios” –lo grecolatino, Góngora, Mallarmé, Goethe, entre otros muchos más, casi siempre europeos–terminó ocupando una posición subalterna, de gran jerarquía, pero secundaria –articulada, quizás, de manera solapada o inconsciente–frente a sus contemporáneos europeos. Su eurocentrismo literario le dio gran estatura como “educador”, “divulgador” de las humanidades metropolitanas en México y Latinoamérica, pero un lugar marginal, subalterno, en Europa. Es, aunque no se diga abiertamente, segundo ante Ortega, ante Menéndez Pidal. Con respecto a Dámaso Alonso, él mismo lo llamó “maestro de toda exégesis y erudición gongorina”, otorgándole la máxima autoridad gongorina. Incluso cuando en *Historia documental de mis libros*, Reyes recuerda su colaboración con Foulché-Delbosc, se describe en esa posición siempre secundaria:

Me relacioné con Raymond Foulché-Delbosc, el sabio director de la *Revue Hispanique*, y no tardaría en darle algunas colaboraciones. . . Años después, cuando yo ya me encontraba en Madrid, tuve la suerte de ayudarlo, *en calidad de humilde albañil* –pues él, desde Francia, era el arquitecto–para la edición monumental de las obras de Góngora fundada en el manuscrito Chacón, que el poeta dejó preparado a su muerte; pues nunca llegó a publicar una colección de sus poemas (XXIV, 164. Énfasis nuestro)

Aquí Reyes ya no es trabajador a sueldo de Ortega, colaborador secundario de Menéndez Pidal o alumno del maestro Dámaso Alonso, sino que se posiciona como “humilde albañil”, pegando piedras –¿hojas?–bajo las órdenes de Foulché Delbosc, editor y erudito francés, arquitecto y director de las obras completas de Góngora. Y si encontramos esta insistente constante en la posicionalidad subalterna de Reyes con respecto a los eruditos de la literatura peninsular, su lugar secundario se acrecienta en el ámbito de los estudios de Mallarmé, *saber* aún más alejado que el hispano. Ante los trabajos de Henri Mendon y la edición de *La Pleiade* de la obra de poeta simbolista, Reyes tiene todavía menos autoridad para esgrimir sus escritos. Incluso con respecto a

sus estudios sobre Grecia y sus traducciones, Carlos Montemayor advierte en “El helenismo de Alfonso Reyes” un *alejamiento* mayor: “salta a la vista que en sus dilatados escritos nunca refiere su contacto con las palabras de los escritores; no habla de la dulzura, concisión o desbordamiento de los textos que comenta. Falta que en ocasiones suspenda el enorme cúmulo de la información histórica, filosófica, filológica, política, social, acerca de poetas, historiadores o filósofos, para que hable de su impresión natural ante los textos mismos, de su relación cultural espontánea, directa, con las palabras que han provocado la avalancha de erudición occidental.” (337)³⁴ En pocas palabras, Reyes no llegó a dominar el griego clásico como académico —*scholar*- europeo o norteamericano, y eso obstaculiza su “autoridad” al hablar de los textos. Y, como la sucesión de ondas que provoca una piedra que se lanza en un espejo de agua, entre más lejana, menor es su fuerza de irradiación.

Aclaremos: no cuestionamos la inmensa importancia y jerarquía de la obra de Reyes, ni quisiéramos ver en su tumba, como el pidió, que se le llame “un hijo menor de la Palabra”. A lo largo de este ensayo y de otros, hemos señalado, con creces, la maestría de su prosa, una de las mejores que se han escrito en lengua española (cf. Dávila 2004). Pero tratamos de problematizar algunos puntos dificultosos de ella, la posición estetizante de su generación de ateneístas. Añadir páginas a la discusión “Alfonso Reyes”. El mismo Montemayor no menoscaba su lugar primordial para el helenismo en México, y al comentar *La crítica de la edad ateniense* aclara: “Se trata, por supuesto de una obra portentosa por su sabiduría y por su erudición, pero también por las alturas a que logró llevar las excelencias de nuestro idioma; lectura obligada, pues, para aprender sobre Grecia y para aprender sobre el arte de escribir en lengua española” (338). De nuevo, es la prosa de Reyes lo que lo salva, su “arte de escribir en la lengua española”, ya no el tema de que escribe ni su *locus* de enunciación, sino su estilo.

Y esta larga digresión nos permite entender, tal vez, que su posición *mimética*, --*hegemónica* con respecto a México, pero *subalterna* con respecto a España, Francia, Grecia, y Europa en general--, es decir, el eurocentrismo bajo el cual Reyes esgrimió los saberes metropolitanos como el proyecto civilizatorio más conveniente para México y Latinoamérica, tuvo, también, consecuencias negativas: a saber, un cierto borramiento, --*erasure*-- de sí mismo y de su obra. Tal vez esto aclare porqué *El Polifemo sin lágrimas* y *Culto a Mallarmé*, los dos textos a los que nos referimos, quedaron el primero inconcluso, fragmentado, y el segundo, al decir del mismo Reyes, como “unas *Analecta* desordenadas”.

* * *

C

Así, vemos que el hombre comenzó por ser el fragmento de una hormiga del Tibet, comprobado por los datos de Herodoto acerca de la construcción de las Pirámides.

Lezama Lima

³⁴ Mejía Sánchez difiere de esta opinión y señala que se trataba de un caso de “falsa modestia”: “A los desconfiados [de que Reyes sabía griego] hay que notificar que en la Biblioteca Alfonsina se conservan en buena parte las libretas de apuntes y notas de aprendizaje, años de 1907 a 1913.” (cf. 7-9).

Todo A es B.
Algún C no es B.
Por tanto, algún C no es A.³⁵

Silogismo baroco

En el prefacio a *La Era Neobarroca*, Umberto Eco escribe que Calabrese estudia los fenómenos culturales en relación con los medios de comunicación, porque

él está conciente de vivir en una cultura en la que estos fenómenos no sólo existen, sino que determinan nuestra forma de pensar. No importa lo aislado que consideremos estar en nuestras torres de marfil de los campus universitarios, inmunes a los encantos de la Coca-Cola, más sintonizados con Platón que con Madison Avenue. Calabrese sabe que esto no es verdad, y *que incluso la forma en que nosotros, o nuestros estudiantes, leen a Platón—si es que lo leen—está determinada por la existencia de “Dallas”, aun para aquéllos que nunca lo ven.* Y así, trata de incorporar estos eventos que lo rodean en su entendimiento (vii. Trad. y énfasis nuestro).

A un siglo de distancia de la “lectura estética” de Platón que hicieron Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y los demás ateneístas en la ciudad de México, escapando de la crisis revolucionaria y del caos de la “calle”, yo también me quiero evadir de la realidad del siglo XXI y leer el *Banquete*. A cien grados de temperatura Fahrenheit, en esta canícula *gongorina*, el aire es casi líquido y la realidad se derrite. Situado en las costas de California, en medio del exilio, encuentro una versión de Patricio de Azcárate, de 1871, en la Internet y, en ese espacio cibernético de la pantalla luminosa, navego entre las palabras del discurso de Fedro. Y cuenta que primero fue el Caos y luego la Tierra y luego el Amor y, más adelante, refiere que,

en efecto, el que ama tiene un no sé qué de más divino que el que es amado, porque en su alma existe un dios. . .³⁶

palabras que bastarían a cualquiera para abstraerse de la *calle*. Pero no. Nuestra lectura ya no puede ser estética.³⁷ El cabezazo de Zizou Zidane, en la Copa del Mundo 2006, observado por 1000 millones de personas, afectó nuestra manera de ver el mundo. La ilusión del “dios redondo”, como lo llama Juan Villoro, nos persigue. Las pantallas cibernéticas de Beijing 2008 y sus rayos láser multicolores asaltan nuestro pensamiento. Los 100 metros planos recorridos por Usain Bolt, “el relámpago jamaquino”, en 9.69 segundos, las 8 medallas de oro de Michael Phelps, quien come 12 000 calorías diarias. . . el equivalente a la alimentación de 6 personas, pueblan nuestro insomnio. También el vuelo espacial del *Atlantis*, los bombazos de Madrid, Londres, Mumbai, los 300 muertos de Irak en el mes que corre, los misiles de precisión que mutilan a los bebés en Cana, una foto de Fidel Castro y Hugo Chávez en casa del

³⁵ Tomamos esta definición de silogismo baroco de *Lógica Elemental – Fil. 207 III. 4 La Reducción de Silogismos* de la profa. Kathleen Sauder. En la enciclopedia GER, J. Vila Silva señala que Benedetto Croce hacía derivar la palabra “baroco” de esta figura de este silogismo. (Cf. sobre este tema, http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=3589&cat=arte).

³⁶ Cf. Patricio de Azcárate, www.filosofia.org

³⁷ Reyes escribió sobre “La lectura estética”, como una forma de discurso que semejava la lectura “monótona”, en privado, o sea, que apela a la inteligencia, y la opone a la de un discurso o lectura “enfática”, retórica, persuasiva y audible que intenta convencer y apela a los sentimientos (cf. sobre este tema, Conn: 120-122).

Che Guevara, en Argentina, los discursos del “mandamás” del mundo, que quiere obligar a “la armada de Dios” –*Hezbollah*—a deponer las armas, el éxito de la nueva película de *Superman*, Condolezza Rice tocando el piano clásico en un video del *Corriere Della Sera* (30-7-06) y definiendo la guerra como “dolores de parto” en el *viejísimo* “Nuevo Medio Oriente”, las selvas del Amazonas, donde se encuentra una tercera parte de los animales y plantas del mundo, cediendo a pasos agigantados, una grabación electrónica del Subcomandante Marcos leyendo un comunicado sobre la Sexta Declaración de la Selva Lacandona, la ejecución grabada --en un teléfono celular-- del ex-presidente de Irak, Sadamm Hussein, las milicias armadas de Somalia llamando en Mogadishu a la guerra santa contra los ejércitos cristianos de Etiopía, armados por Occidente, los trenes de bambú en Cambodia, la llegada a la presidencia de Chile y de Liberia –¡por fin!—de dos mujeres, Benedicto XVI pidiendo por la paz –de nuevo--y el cese a la violencia en los lugares santos, una grabación en vivo de la marcha de miles de personas en la ciudad de México, exigiendo fin a la inseguridad social, Vladimir Putin declarando en San Petersburgo –antes Stalingrado--que Rusia no quiere una democracia “como la de Irak”, la independencia de Kosovo, de Abjazia y la de Osetia del Sur, apoyadas y desapoyadas por viejos y nuevos imperios, un nuevo Tsunami en Indonesia, lluvias de más de un metro en Japón, los tubos oxidados del petróleo en Alaska, Corea del Norte probando su poderío balístico que puede llegar hasta América, el calentamiento global de la tierra y los Protocolos de Kyoto, los huracanes Katrina y Gustav desolando a Nuevo Orleans, Cuba y Haití, Taiwán haciendo una demostración de su capacidad militar defensiva, por si se le ocurre a China, el circo de las elecciones estadounidenses. . . Todo este *bombardeo* informativo, sincrónico y diacrónico, afecta nuestra lectura de Platón. Y cada lector tiene su propia lista. Ésa es nuestra *calle*, ésa es nuestra (i)realidad. ¿Somos, acaso, los hijos de la *iralidad*? ¿Del big-bang, al Big Ben, a Bombay, a Beijing? ¿El Big Brother con la paloma de la Paz entre las manos? ¿El ojo panóptico de Faucault reemplazó al ojo ubicuo del Espíritu Santo? Quisiéramos vivir el *banquete* del mundial de futbol y la Olimpiadas doce meses al año. Ojalá pudiéramos recorrer, “por tres horas”, sin interrupción, las páginas de Platón o Góngora o Sor Juana o Mallarmé o Reyes o Lezama Lima o Sarduy, olvidándonos de la calle. Para esto tendríamos que leer el *Banquete* en un bunker. Pero ya no se puede: los 5 aros olímpicos y el balón de futbol son metáforas exactas del globo terráqueo *globalizado*. Giran hacia arriba, hacia abajo y hacia los lados y todos los quieren controlar. La calle ya es *el mundo* entero y ha invadido la casa. Pero ahora de manera tecnológica, cibernética, electrónica. El espacio de “afuera” penetró en el espacio interior, abolió la *torre de marfil* de “adentro”, pero no por las ventanas, sino por antenas, cables y fibras digitales. La *otredad* es virtual, es ubicua, es inevitable. Invade la lectura más aislada a través de los mas-media y la tecnología: satélites, televisión, radio, cine, computadora, noticieros, comerciales, periódicos electrónicos, teléfonos celulares, palms, lap tops, i-pods, e-mail, cd, dvd, ibm, cia, gm, abc, ge, nbc, pbs, m16, fbi, kgb, ak47... *dig it, dig it, dig it* . . . como cantó John Ivanovich Lennon (Cortázar *scripsit*). Nuestra lectura de la triada platónica: “la verdad, la bondad y la belleza” ya no puede ser solamente estética. . . , se ha politizado. Y va de la mano con la frase de Píndaro: “Γλυκὸν ἀπειροσὶ πόλεμος” (*Glukú apeírosi pólemos*), “la guerra es dulce para quienes no la conocen”. ¿Oximorón discontinuo? ¿*Retombée*? ¿Neobarroco? ¿Fenómenos que pueden no sucederse en el

tiempo, pero que coexisten, en los que “la <<consecuencia>> incluso, puede preceder a la <<causa>>”? ¿Sujeto metafórico? ¿Eras imaginarias? ¿Perla irregular? ¿Metáforas al cuadrado? ¿Ensayo barrueco? Sí, en el hormiguero de la tierra, ese espacio global en expansión proliferante, con sus hoyos negros, políticos, inexplicables, irregulares, henchimientos y menguas universales, en ese vértigo tumultuoso que se multiplica y que ha pulverizado su eje central, se encuentra nuestra nueva lectura del *Banquete*. Allí, en las fracturas neocoloniales de género, raza y clase, según anuncian los sabios de la posmodernidad, en los intersticios en que aprendemos a comportarnos como seres sociales y estéticos, humildes como *hormigas*, y espirituales como el *Tibet*, recordando, siempre, la construcción de las pirámides de Egipto, allí es donde el neobarroco se está politizando; allí es, me parece, donde empiezan las políticas del neobarroco.

Obras citadas

Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos. Adela Pineda Franco e Ignacio M. Sánchez Prado eds. Pittsburg, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004.

Alonso, Dámaso. *Góngora y el “Polifemo”*. Quinta edición, de nuevo muy aumentada, en tres volúmenes. Madrid: Editorial Gredos, 1967.

Azcárate, Patricio de. *Obras completas de Platón*. Madrid. Tomo 5, 1871, pp.. 297-366.

Proyecto Filosofía en español@2003 www.filosofia.org
<<http://www.filosofia.org/cla/pla/azc05297.htm>>.

Barroco y Neobarroco. Bodei, Remo, et al. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993.

Berger, Philippe. “L’eau dans les *Solitudes*”. *Crepúsculos pisando. Ocho estudios sobre Las Soledades de Luis de Góngora*. 1995. 11-21.

Blanco, José Joaquín. “Alfonso Reyes: el desquite de la vida”. *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena, 1996. 141-148.

Calabrese, Omar. *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. Translated by Charles Lambert. With a foreword by Umberto Eco. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

---. “Neobarroco”, *Barroco y Neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993. 89-100.

Campos, Haroldo de. “A Obra de Arte Aberta”. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Edições Invenção, 1965. 28-31.[En colaboración con Décio Pignatari y Augusto de Campos].

- Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Carreira, Antonio. "La novedad de las Soledades". *Crepúsculos pisando. Ocho estudios sobre Las Soledades de Luis de Góngora*, 1995. 79-91.
- Conn, Robert. "Reconstruyendo la cultura desde España: la Revolución Mexicana y la Generación del 98". *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*. Traducción de Claudia Muñoz Campos, 2004. 105-129.
- Crepúsculos pisando. Ocho estudios sobre las Soledades de Luis de Góngora*. Reunidos y presentados por Jaques Issorel. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1995.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *The Answer / La Respuesta*. Including a Selection of Poems. Critical Edition and Translation by Electra Arenal and Amanda Powell. New York: The Feminist Press at the City University of New York, 1994.
- Dávila, Arturo, "Tesis sobre Alfonso Reyes: Fósforo y la fama parcial". *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, 2004. 293-334.
- Dehennin, Elsa. *La Résurgence de Góngora et la Génération Poétique de 1927*. Paris: Didier, 1962.
- Diego, Gerardo. *Crítica y poesía*. Madrid: Ediciones Júcar 1984 [Con dos ensayos clave: "Un escorzo de Góngora". 99-109; y "Nuevo escorzo de Góngora". 111-136].
- D'Ors, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Aguilar, 1964.
- Düring, Ingemar. *Alfonso Reyes helenista*. Madrid: Ínsula, 1955.
- Eco, Umberto. "Forward". *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. Princeton, New Jersey: University Press, 1992. vii-x.
- García Lorca, Federico. "La imagen poética de Don Luis de Góngora". *Obras Completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. Epílogo de Vicente Aleixandre. Madrid: Aguilar, 1960. 65-88.
- Góngora y Argote, Luis de. *Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez. Madrid: Aguilar, 1943.
- Guerrero, Gustavo. "Del barroco al neobarroco". *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*. Barcelona: Editions del Mall, 1987. 11-26.

- Gutiérrez-Girardot, Rafael. "Alfonso Reyes y la España del 27". *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, 2004. 89-104.
- Hauser, Arnold. *Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. 2 vols. London: Routledge & Kegan Paul, 1965.
- Issorel, Jacques. "Sobre amor y erotismo en las Soledades". *Crepúsculos pisando. Ocho estudios sobre las Soledades de Luis de Góngora*. 1995. 103-123.
- Jammes, Robert. "Apuntes sobre la génesis textual de las *Soledades*". *Crepúsculos pisando. Ocho estudios sobre las Soledades de Luis de Góngora*. 1995. 125-139.
- Jarauta, Francisco y Christine Buci-Glucksmann. "Prólogo". *Barroco y Neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993. 11-12.
- Jáuregui, Juan de. "Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades". En Ana Martínez Arancón. *La batalla en torno a Góngora*, 1978. 155-190.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Estilo Barroco y Personalidad Creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Madrid: Ediciones Anaya, 1966.
- Lezama Lima, José. *Confluencias. Selección de ensayos*. Selección y prólogo de Abel E. Prieto. La Habana, Cuba: Edición Letras Cubanas, 1988.
- . *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . *Esferaimagen*. Barcelona: Tusquets Editor, 1970.
- Martínez Arancón, Ana. *La batalla en torno a Góngora (Selección de textos)*. Ilustraciones de A. Justicia Bico. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1978.
- Martínez, José Luis. "Introducción". *Obras Completas de Alfonso Reyes*. Vol. XXV. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. 7-15.
- Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Selección y notas de Roberto Echevarren, José Kozer y Jacobo Sefamí. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Mejía Sánchez, Ernesto. "Estudio preliminar". *Obras Completas de Alfonso Reyes*. Vol. XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1968. 7-20.
- Perlongher, Néstor. "Neobarroco y Neobarroso". *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, 1996. 19-30.

- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y Política en el siglo XIX*. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Reyes, Alfonso. *Anecdotario. Obras Completas*, Vol. XXIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. 315-427.
- . *Cuando creí morir. Historia documental de mis libros. Parentalia. Resumen de la literatura mexicana (siglos xvi-xix)*. *Obras Completas*, Vol. XXIV. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- . *Cuestiones estéticas. Obras Completas*. Vol. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. 9-170.
- . *Cuestiones gongorinas. Obras Completas*. Vol. VII México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- . *Cuestiones gongorinas*. Madrid: Espasa Calpe, 1927.
- . *Culto a Mallarmé. El Polifemo sin lágrimas. Obras Completas*. Vol. XXV. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- . *Pasado inmediato. Obras Completa.*, Vol. XII. México: Fondo de Cultura Económica, México, 1960. 173-278.
- . "Resumen de la literatura mexicana (siglos XVI-XIX)". *Obras Completas*. Vol. XXV, 1991. 397-439.
- Sánchez Robayna, Andrés. "Barroco de la levedad". *Barroco y Neobarroco*. 1993. 115-123.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". *América Latina en su Literatura*. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. México: siglo XXI editores, 1972.
- . *Ensayos generales sobre el barroco*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- . "Nueva inestabilidad". *Barroco y Neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993. 75-80.
- Vila Selma, José. *Barroco I. Introducción*. Madrid: Ediciones Rialp S.A. Gran Enciclopedia Rialp, 1991. <http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=3589&cat=arte>.

