

cuenta con tres —el tónico, el silabotónico y el libre—, pero además posee un sistema prosódico particular que se situaría entre el silábico y el silabotónico. Es el que se asocia con el verso español típico, que Bělič propone denominar *variable*.

¿Constituye *Verso español y verso europeo* aquella obra de conjunto que esperaba Gili Gaya? No lo creo así. El propio profesor Bělič consideró este libro simplemente como un aporte útil a la versología hispánica. Sin embargo, con su investigación original sobre el español como material del verso, con su marco teórico moderno y coherente y con la más amplia confrontación que se haya hecho del verso español con los de otros idiomas, es un aporte fundamental que será de consulta obligada en cualquier investigación futura.

Universidad Nacional de Colombia

Jarmila Jandová

Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 227 págs.

“Arte de la contraconquista”. Así define Lezama Lima el barroco latinoamericano tras alcanzar conciencia sobre la encrucijada cultural que encarna nuestra América, que, por encrucijada, deviene en amplia gama de posibilidades para la imaginación creadora, capaz de arriesgar el convencional encanto de la verosimilitud. Verosimilitud en el ejercicio de las letras y en la interpretación de la Historia. Sabemos que el barroco precursor del siglo xvii español no ha muerto. Susceptible a la doctrina de los ciclos se re-presenta —pues en verdad siempre ha estado latente— en el territorio que ha renovado las lenguas de la península bajo una faz que, sin tratar de esconder los rasgos de su génesis, deja ver sus proteicas formas renovadas. Renovación, resemantización, evolución: armas de la contraconquista de nuestra identidad. Los ensayos que reúne Irleamar Chiampi, distribuidos en tres partes: Barroco y posmodernidad, Barroco y modernidad y Barroco y los orígenes de la modernidad, describen y discuten la práctica escritural del (neo)barroco en América Latina y sus propuestas de creación y crítica, en la modernidad y su posterior crisis. Irleamar Chiampi es catedrática de literatura hispanoamericana en la Universidad de São Paulo, Brasil.

Revisar la función del barroco frente al canon del historicismo para replantear los términos en que América Latina ingresó en la

órbita de la modernidad es la intención que promueve "El barroco en el ocaso de la modernidad". Chiampi considera el modernismo, la vanguardia, el *boom* y el *posboom* latinoamericanos, como los momentos cíclicos de reapropiación del discurso barroco en la historia de nuestras letras. "En ellos la continuidad del barroco revela el carácter contradictorio de esa experiencia moderna, que canibaliza la estética de la ruptura producida en los centros hegemónicos, al tiempo que restituye lo incompleto e inacabado de su propia tradición para nutrir su búsqueda de lo nuevo". Pero, advierte, la plena modernización del barroco no se cumple sino cuando se realiza la significación cultural de esta estética compaginada con un 'contenido' y una conciencia americana. Es claro que se refiere aquí, en primer lugar, a nuestro devoto vindicador del barroco; así, en *La expresión americana*, Lezama Lima desarrolla el concepto del devenir americano como una era imaginaria, en la cual lo barroco figura como paradigma modelador y auténtico comienzo del hecho americano. El barroco es, pues, nuestra metahistoria. La 'tensión' y el 'plutonismo' —categorías lezamianas— como ingredientes del crear y del vivir configuran, a su vez, una experiencia temporal fuera de la linealidad de la historia, fuera del desenvolvimiento del *logos* hegeliano.

Alejo Carpentier, el segundo de los 'modernizadores del barroco' reconocidos por Chiampi, acopla su concepto de lo real maravilloso americano con una reflexión lingüística sobre el estilo barroco para promover una razón estética de esa opción retórica en la prosa narrativa con miras a inscribir los 'contextos americanos' en la cultura universal para que puedan ser leídos, es decir, pasar de una legibilidad estética a una legitimación en la naturaleza y la historia. Chiampi señala que, mientras Carpentier habla de retomar el barroco como 'estilo' por parte del escritor latinoamericano, como tarea consciente para representar nuestras esencias, Lezama convierte lo barroco en una forma 'latinoamericana' de devenir, que, lógicamente, vive también en su expresión. Tras examinar la obra de Severo Sarduy, Luis Rafael Sánchez, Augusto Roa Bastos, Haroldo de Campos, Carlos Germán Belli, entre otros, Chiampi declara que "sería incongruente afirmar que la literatura neobarroca (la del *posboom*, 1970-1990 aproximadamente) implica un corte radical con la misma tradición estética y reflexiva de que deriva". Reconoce que, por el contrario, intensifica y expande las potencias del barroco de Lezama y Carpentier y que agrega una fuerte inflexión revisionista de los valores ideológicos de la modernidad.

Verificar hasta qué punto el trabajo que realiza 'lo barroco' en la relación signífica entre las palabras y las cosas converge hacia el deconstruccionismo característico de lo posmoderno es el empeño de "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno". Aquí, tomando como base las aproximaciones teóricas de Severo Sarduy sobre la práctica y sentido del ejercicio barroco, Chiampi observa, principalmente, que el autor cubano no hace otra cosa que reclamar la necesidad de 'la rebelión por el juego': "Sin dejar de ser histórico, el barroco lúdico-serio que Sarduy invoca proporciona un paradigma cognitivo reconocible dentro del paradigma estético". Según Chiampi el paradigma cognitivo propugnado por Sarduy parte de la intención de provocar la 'irrisión de la naturaleza' mediante tres mecanismos básicos: la sustitución, la proliferación y la condensación. Amén de otros dos rasgos seminales que perviven en el neobarroco: la intención paródica y la autoconciencia poética. De acuerdo con estos principios, Chiampi detecta en Sarduy especulaciones teóricas que anticipan el régimen estético posmoderno, especialmente cuando explica "cómo la artificialización y la parodia 'exponen' los códigos de lo moderno para vaciarlos y revelarlos como artefacto que aspira a producir el sentido"; un sentido que ya no respeta la relación directa entre significante y significado, entre la palabra y la cosa, ocasionando así, una ruptura epistémica en la que el significante describe una órbita alrededor de otro ausente o excluido. Aquí Chiampi, siguiendo de cerca a Sarduy, encuentra que éste, en *La simulación* (1982), reconoce en todo simulacro, de creación humana o natural, un deseo de barroco: "hasta los insectos, al disfrazarse de piedras u hojas, muestran su apetencia de barroco"; hallazgo que Chiampi relaciona directamente con una característica esencial del discurso posmoderno: realizar un camuflaje que busca producir un efecto, "sin el compromiso de pasar por la Idea". Es decir que lo que cuenta es la verosimilitud del modelo y no su mera realidad. El objeto ausente; su efecto (simulación) presente.

Existe un mito barroco por excelencia: Don Juan. Analizar la más reciente transformación de este mito en la novela de Julián Ríos, *Babel de una noche de San Juan*, es el propósito de "Las metamorfosis de Don Juan". La certeza que aquí anima a Irleamar Chiampi es que "la modelización del mito se realiza en la modalidad paródica, para recoger los mitemas ya transformados por las sucesivas elaboraciones literarias —como un mito que aglutina otros mitos—. Para observar e identificar los mecanismos que operan en la narración propia del neobarroco Chiampi enfatiza en la narración tripartita que niega la, otrora, única voz autorizada del autor y en la construcción del

protagonista por especularidad en donde se aúnan el seductor de la historia contada con el seductor mítico-literario, hasta llegar a la parodia del mito donde opera la fusión de lo vivido (por el sujeto de la acción novelesca) y lo 'ya escrito' (sobre/por el mito). Además de evidenciar las características del nuevo Don Juan, Chiampi explica la construcción y resemantización, novelesca y mítica, de las figuras de Babelle (las múltiples mujeres de Don Juan que confluyen en una sola, identificable con la madre lengua) y del Comendador (que en la ficción de Ríos se convierte en el 'Ecomentador', quien hace la reflexión estética subliminal de la escritura del autor, ahora, espectral). Hasta aquí la primera parte del libro.

En 1995 Leyla Perrone Moisés y Emir Rodríguez Monegal publicaron el libro *Lautréamont austral* del cual hace parte un breve ensayo de Severo Sarduy, "Lautréamont y el barroco". Al referirse a este ensayo en particular, Chiampi anota que lo atractivo de Lautréamont para Sarduy es la posibilidad de dar cuenta de la otredad austral del escritor francés al señalar su subversividad ante la retórica neoclásica de su tiempo y optar por lo que Sarduy denomina 'el oro robado', la americanidad secreta. Con la topología lacaniana en mente, Sarduy ejemplifica, en la doble naturaleza literaria de Lautréamont, el funcionamiento del encanto y la misión renovadora (por juego, por máscara, por transparencia) del barroco.

Aquí el clasicismo, explica Chiampi, "correspondería al predominio de (A) [...], la verdad que funge como referencia de todo diálogo [...]. El romanticismo privilegia a S o sea el sujeto ontológicamente escindido [...]. Finalmente, el barroco sería el objeto (A) [...], el objeto del deseo, por definición perdido, pero que permanece como residuo, como oro" (robado) que refleja la verdad referencial. Así el barroco deja de ser un movimiento o época para ser una categoría simbólica que tiene significancia relativa a S y (A). Al devenir en categoría simbólica, el barroco, desde la óptica de Sarduy, se aparta del debate sobre su condición histórica o ahistórica, es —explica Chiampi— "el modo de dinamizar estéticamente el amontonamiento inútil de los saberes acumulados; usa, para producir belleza o placer, la basura cultural, el repertorio obsoleto y desacreditado de leyes y premisas, el montón de restos y ruinas que la imaginación barroca convierte en metáforas, reciclándolo." Sin embargo Chiampi, consciente, advierte sobre el inevitable placer —y deber— de leer el breve texto de Sarduy para compartir o confrontar los hallazgos que articulan su "Sarduy, Lautréamont y el barroco austral".

La tensión entre realismo y barroquismo que subyace en la modernidad americanista de Alejo Carpentier y el elemento que comunica tal tensión o 'patología del lenguaje', como la denomina Chiampi, es el tema a tratar en "Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier". Tomando como texto base *Tientos y diferencias* (1964) la ensayista distingue una certeza fundamental, y primigenia, en la escritura de Carpentier: la mimesis de los objetos reales americanos no se obtendrá sino a través de la barroquización de la escritura: "la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo". Sabemos que la cambiante faz del mundo es irreproducible en la sintaxis ordenada de las palabras. Chiampi reconoce en Carpentier el intento por desmentir la línea precedente; para él, la escritura barroquizada permitiría una correspondencia o similitud entre las palabras y las cosas. Una forma (de alta fidelidad) de mimesis. Pero, advierte Chiampi, "la abundancia de los pormenores, la notación en fuga, por contigüidad, por proliferación encadenada de interpretantes, en vez de dejar transparente el objeto (mostrarlo, pintarlo, definirlo, conforme proponía teóricamente Carpentier) aumenta la opacidad.

El barroquismo descriptivo de Carpentier es, entonces, la figuración de la indecibilidad del objeto. "El exceso, el derroche de la focalización muestra el movimiento contrario a la mimesis". Tal perturbación ante lo innombrable es de naturaleza lingüística y corresponde, señala Chiampi, a lo que los psicopatólogos denominan afasia. No obstante, observa que esta *patología* que ocasiona el deseo, y la incapacidad, de nombrar se convierte, en manos del escritor barroco, en un recurso retórico que cumple una función poética. El carácter afásico de la escritura de Carpentier deja ver, según Chiampi, el intento por repetir una experiencia anterior que se puede interpretar, en términos psicoanalíticos, como la revivencia del trauma original del descubrimiento de América.

Los postulados formalistas de Barthes, Genette, Propp, Bremond y Hatzfeld, son la base del análisis que realiza Irlémar Chiampi para dar cuenta del aspecto sintáctico (el de las relaciones entre enunciados) que permitiría señalar algunos "Aspectos del enunciado narrativo neobarroco". Al partir del examen de la alternativa retórica *amplificatio/abbreviatio* para subrayar que la proliferación de episodios, de ornamentos descriptivos, de multiplicación y juego de niveles narrativos, de ambigüedades, entre otras, son modalidades de la ampliificación barroca, Chiampi quiere constatar, ejemplificando en la obra de tres autores, Cabrera Infante, Carpentier y Borges, que



el enunciado narrativo propio del neobarroco cuenta con la presencia de tres modalidades (básicas) de amplificación: amplificación por descripción, por relato y por parodia. Este estudio quiere iluminar la correlación entre las técnicas de distorsión que utiliza la sintaxis neobarroca y el mensaje narrativo. Encuentra, entonces, que tales exageraciones verbales hacen parte del sustrato de la rebelión lúdica que dan vida y expresión a nuestro, latinoamericano, quehacer poético.

En el ensayo "Narración y metalenguaje en *Grande sertão: Veredas*", Chiampi se propone investigar los problemas de emisión y recepción del relato en esta obra de João Guimarães Rosa. Cómo el narrador ve su historia y cómo el lector percibe lo narrado es el artificio a esclarecer. Bajo la claridad de que los signos que emite el narrador son susceptibles de análisis semiológico, Chiampi realiza su estudio a través de dos ópticas: en el código del narrador se preocupa por enfatizar en la mirada crítica que ejerce el mismo narrador sobre la forma de transmitir la materia que cuenta; en el código del interlocutor enfatiza en el carácter de su muda compañía, en que es poseedor de una respuesta que inicia y debe dar término al relato de Riobaldo y en su última transformación: de escuchador a escritor (copista) de lo que oye. Tras examinar estos dos códigos, Chiampi encuentra que en la lectura de *Grande sertão* las figuras del narrador, el interlocutor y el lector canjean sus funciones hasta llegar al punto en que "nosotros, lectores, también somos narradores de la *estória*". Aquí, se anulan las distancias de cualquier tipo entre los polos de la comunicación narrativa.

"Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola; va con la carta de Ifigenia a Orestes, que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento", sentencia José Lezama Lima en "Las imágenes posibles". Para él es imperativo que el poeta conciba el mundo como imagen: "La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles." En "Lezama Lima: La imagen posible" Irlemar Chiampi quiere escrutar sobre la interpretación que de la historia ofrece el autor cubano. Éste, basado en su propia concepción de un "sistema poético del universo" llega a la 'teoría de las eras imaginarias': tiempo en el cual predominó la imagen como fuente de energía que desovilló y reorientó el hilo temporal. Esta visión poética de la historia, que Chiampi explica con suma claridad, abre una brecha enorme en la concepción racionalista de la historia, tanto de los hechos históricos como de los acontecimientos poéticos, al proponer una "crónica poetizable de imágenes" que encarna una interpretación

de la cultura continental en donde Lezama, según percibe Chiampi, nos muestra a todos como personajes de una era imaginaria. Existe, empero, una verdad sin cuya consciencia es posible ser y hacer este tipo de crónica: La imagen es un instrumento de conocimiento —el único posible, insiste Lezama.

Sin querer identificar la poética barroca con las técnicas de proliferación —lo que sería ingenuidad—, Chiampi quiere tomar ‘la proliferación de los signos’ en tanto concepto operativo e iluminar sobre su tipología y funcionamiento interno en *Paradiso*. Para ella, el capítulo XII de la obra de Lezama da cuenta (ejecuta) todas las tipologías de proliferación, pues allí se narran cuatro historias que arrojan súbitamente al lector a una materia aparentemente desvinculada de la línea argumental de la novela. El elemento que atraviesa esa polifacética narración es el postulado lezamiano de la percepción mágica del espacio y del tiempo como fundamento de la vivencia de los personajes. Así, en “La proliferación barroca en *Paradiso*”, Chiampi, notable exégeta de Lezama, nos descubre que “los nexos invisibles entre las cosas y entre los hechos proliferan imágenes que van a constituir el territorio sustantivo de la poesía” y que “este circuito sólo es apresable fuera del determinismo causalista que rige la supuesta realidad de nuestra experiencia”.

La tercera parte del libro da inicio con “El barroco y la utopía de la evangelización”. En el siglo XVII los jesuitas emprendieron una lucha sin tregua contra los intereses creados en la colonización, y retomaron la utopía de la evangelización en el continente americano; en medio de esta lucha el padre Antonio Vieira pronuncia su célebre “Sermón de la sexagésima”, documento de alto nivel ideológico en el cual el proyecto utópico del jesuitismo aparece figurado en un combate estético y teológico. En este discurso Vieira endilga gran parte de las dificultades que afrontaba la empresa evangelizadora al ‘predicar culto’, a los ‘estilos modernos’ y en especial a los sermones ‘gongóricos’. Vieira aboga por una prédica contrarreformada, apostólica y fructífera y por un predicador verdaderamente religioso y ejemplar, convencido de la fuerza del magisterio de la palabra divina.

Para la autora es evidente que la denuncia de Vieira consiste en señalar la ausencia de correlación entre la forma de expresión (los signos ‘oscuros’ del discurso barroco) y la sustancia de la expresión (la palabra de Dios). Las propuestas de Vieira para restituir al sermón su función evangelizadora coinciden, según Chiampi, con la gran utopía de restablecer el cristianismo primitivo en América.

Para Irleamar Chiampi, *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, folleto publicado en Lima en 1662 por Juan de Espinosa Medrano (un mestizo que hablaba latín y quechua), puede ser considerado, además de nuestro primer texto de crítica literaria, como nuestro primer ejercicio de revisión del canon occidental. Para un erudito del siglo XVII los criterios para medir el éxito o fracaso de una obra emanaban, indefectiblemente, de cuatro autoridades: Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Horacio. Los eruditos coetáneos de Góngora —sus primeros lectores— polemizaban sobre la oscuridad que obstaculizaba la intelección del contenido de *Soledad primera*; obra que por su forma iba en contra de una lectura verdaderamente iluminadora y por su transgresión de las directas relaciones establecidas entre estilo (alto o bajo) y materia (sublime u ordinaria), contra las prescripciones de las poéticas clásicas. Espinosa Medrano (el tan mentado *Doctor Lunarejo*) defendió el derecho del poeta a usar recursos tales como el hermetismo y el elitismo como prerrogativa de su actividad de creación. Para Chiampi no pudo haber mayor premio: “la idea de una poesía nueva [defendida por Espinosa Medrano], que transformaba los géneros, promovía lo extravagante, la rareza e incluso el placer del desciframiento, se fundaba en la discrepancia entre la materia y la dicción: roto el canon aristotélico de *imitatio/docere* por *inventio/delectare* abrió camino para la asociación de la dificultad con el placer”. Así concluye “Barroco y descanonización: Las *Soledades* ante el canon literario”.

En términos globales el texto de Irleamar Chiampi nos ofrece otra forma de afrontar la cultura, y el tiempo, en el cual estamos inmersos. Con herramientas de investigación procedentes de la sociología de la literatura, la teoría formalista de análisis textual y las controversias sobre el canon literario, entre otras; basada, así mismo, en los aportes de los más importantes teóricos ‘barrocos’ latinoamericanos y en un corpus sólido y significativo de obras representativas de nuestro (neo)barroco, da cuenta de la relación entre nuestra identidad, aún en construcción, y las etapas de nuestro particular modernismo y su expresión artística discursiva más visible, en el marco de una fuerte inflexión revisionista de los valores ideológicos de la modernidad. “El rescate del barroco —anota Chiampi— es una estética y una política literaria que, mostrándose como una auténtica mutación paradigmática en las formas poéticas, conlleva, entre otras consecuencias, el abandono de la presencia sorda del siglo XVIII en nuestra mentalidad”. Junto con la revisión de la historia (de la mentalidad moderna), el barroco promueve una revisión,



epistemológica y de la historiografía literaria, que privilegie la construcción y evolución cultural, basada no en la normatividad de los centros hegemónicos sino en la aceptación de la existencia de la heterogeneidad temporal y expresiva que alimenta la evolución de nuestra identidad.

*Barroco y modernidad* obedece a un único signo que, para su autora, es una convicción: "La pluralidad de las definiciones del barroco refleja la pluralidad de las imágenes que identifica a la crítica moderna, puesto que pensar el barroco ha significado, para el hombre moderno, pensarse a sí mismo".

Universidad Nacional de Colombia

Leonardo Bejarano Castillo