

Roberto Echavarren, *Indios del espíritu* y la dialéctica del neobarroco¹

Ignacio Iriarte

Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET

Resumen

En este trabajo se propone una lectura de *Indios del espíritu. Muestra de poesía del Cono sur*, preparada por Roberto Echavarren, en relación con los anteriores libros colectivos en los que participó el escritor y con las perspectivas generales del neobarroco.

ECHAVARREN – BARROCO – NEOBARROCO – AUFKLÄRUNG – AUTONOMÍA

A principios de este año 2013 apareció *Indios del espíritu. Muestra de poesía del Cono Sur*, preparada por Roberto Echavarren, con postfacio de Adrián Cangi. El volumen es una muestra de quince escritores procedentes de Uruguay, Chile, Argentina y Brasil, cuyas fechas de nacimiento cubren todas las décadas comprendidas entre los años '20 y los '80 del siglo pasado. En sus páginas hay poemas que a esta altura nos suenan más bien clásicos, como los de la uruguaya Selva Casal, que abordan los hondos problemas de la existencia humana, junto con otros en los que se habla con una intencionada superficialidad, como los del chileno Diego Ramírez Gajardo, que pone en el mismo plano sus "escritos afeminados" y sus "inversiones en belleza y cosmética labial" (2013: 61). Entre estos dos extremos hay toda una serie de escritores, que van desde la uruguaya Amanda Berenguer, nacida en 1921, al chileno Héctor Hernández Montecino y a los argentinos Romina Freschi, Juan Salzano y Gabriela Bejerman. Completan el panorama una selección de Silvia Guerra, dos textos de Roberto Appratto, un fragmento del ultra experimental *Boingo-Bong* de Nakh Ab Ra, otro de *El monte nativo* de Echavarren y una selección de cuatro autores que ya habían aparecido en *Medusario*, su anterior muestra de poesía, publicada en 1996: Reynaldo Jiménez, Eduardo Espina y los ya desaparecidos Néstor Perlongher y Wilson Bueno. Dentro de estas menciones, es importante destacar la presencia de la filosofía deleuzeana, que aunque no cubre a todos los poetas de la muestra, tiene una fuerte impronta tanto en las actividades que varios de los autores realizan como en las concepciones críticas y poéticas que mantienen Echavarren, Cangi y, por supuesto, Perlongher. Por diferentes factores (la calidad, el interés literario, el espectro de poetas consignado), cada uno de los textos merecería una lectura detenida, pero este tipo de trabajos tiene sus límites, razón por la cual me voy a detener en tres aspectos más generales: en primer lugar, los criterios organizativos con los que Echavarren ensambló el volumen, en segundo término, las relaciones que este nuevo libro mantiene con *Medusario*, *Transplatinos* y la antología de Perlongher *Caribe transplatino* y, por último, las perspectivas que el excelente prólogo de Echavarren abre sobre el neobarroco.

Empiezo por el primero de estos puntos. Si tomamos en cuenta los países de residencia y la fecha de nacimiento de los escritores compilados, podríamos clasificar *Indios del espíritu* como una antología, parcial y sesgada como todas, pero antología al fin, de la poesía que se ha publicado en el Cono Sur entre, digamos, 1950 y 2010. Pero en la primera frase del prólogo Echavarren niega de manera categórica esa clasificación: "Este libro –dice– no es una antología" (7). Esta forma de empezar un libro, presentándolo a partir de aquello que no es, y

¹ Ésta es una versión más extensa del texto leído durante el simposio. Para esta redacción definitiva, he aprovechado las exposiciones, comentarios y discusiones que se dieron en el transcurso del evento y me han sido de una especial utilidad las enriquecedoras observaciones que Ana Porrúa y Álvaro Fernández Bravo hicieron sobre mi trabajo.

negándonos una palabra –antología– tan útil para referirnos a libros como el suyo, ya había aparecido en *Transplatinos*: “Lo que se presenta aquí –decía Echavarren en ese libro de 1991– no es una antología, que suele tener la ambición enciclopédica de razonar un siglo, o medio siglo, [...] u ofrecer un panorama comprensivo de la poesía en cierto lugar y momento”². *Transplatinos*, como *Indios del espíritu* y *Medusario*, es una muestra porque, sigue Echavarren, “Una muestra, al contrario, reclama el interés impune de ser reemplazable por la siguiente en una serie” (9). De acuerdo con estas palabras, una antología presupone la existencia de textos fundamentales, que deberían leerse generación tras generación; la muestra, en cambio, es episódica: toma esa característica de las muestras pictóricas o teatrales, que se disuelven una vez que termina el evento, e incluso de las muestras de la biología, siempre renovables por otras nuevas. Por otra parte, las antologías se afirman en la explicitación de los datos biográficos de los autores, en particular el lugar de residencia y el año de nacimiento, puesto que se trata de un sistema de coordenadas que nos permite a los lectores seguir un recorrido histórico o contemplar un panorama sincrónico de la literatura. Los libros de Echavarren mantienen una relación tensa con este criterio organizativo. En *Medusario*, los compiladores colocan una presentación ensayística de cada poeta y, debajo, una noticia biobibliográfica; *Indios del espíritu* desplaza los países de residencia a una solapa, suprime la presentación ensayística y elimina el año de nacimiento de los autores. Repongan o no esos datos, los libros de Echavarren no se organizan a partir de las coordenadas biográficas habituales, sino que hay en ellos una preferencia por establecer una yuxtaposición textual, mediante la cual generar un ritmo o una modulación en la lectura.

Estos criterios se pueden poner de relieve a partir de las relaciones distintas que las antologías y las muestras entablan con el archivo. Toda antología toma, en principio, un universo literario determinado y extrae lo más representativo de él. El antologador es, para tomar el concepto de Jacques Derrida, un arconte, porque es el encargado de interpretar los textos del archivo y señalar qué es lo importante, aquello que no debería olvidarse, lo que, aunque sea de manera fragmentaria, todos deberían conocer. Pero el antologador no sólo reproduce lo que lee en el archivo, sino que al mismo tiempo lo construye, aunque más no sea porque establece un relieve, mediante el cual destaca lo prioritario, dejando en las sombras lo que él juzga como secundario. Aunque puede haber antologías preparadas por recién llegados, el antologador toma ese rol de cierto lugar dominante en el campo intelectual, conseguido por el prestigio o el o los cargos que posee en las instituciones culturales. Asimismo, en la medida en que elabora una selección que quiere representativa, el antologador tiende a dejar de lado sus preferencias personales o, por lo menos, a darles un decoroso barniz de objetividad. En *Transplatinos*, *Medusario* y ahora en *Indios del espíritu*, Echavarren reacciona contra este tipo de propuestas. Por supuesto, no deja de ocupar, por asalto primero, por permanencia después, el rol de arconte, porque se trata de alguien que lee el archivo y extrae de él una serie de textos en particular; pero al mismo tiempo se propone horadar los principios que sostienen las antologías, puesto que, en lugar de solidificar una selección de escritores, busca establecer una serialidad maleable, cambiante como el archivo mismo, que siempre está en constante expansión. En el mismo sentido, frente a la intención objetiva y objetivante de las antologías, en las muestras de Echavarren la organicidad de los textos dependen de las disposiciones subjetivas del o de los compiladores. Esto no significa necesariamente individualidad (*Medusario* está elaborada por tres autores), sino que subjetividad significa también un colectivo de escritores, es decir, la

² Cito por la reproducción del prólogo en *Medusario* (2010: 9). La misma negación del concepto de “antología” se encuentra en la “Razón de esta obra”: “Ya que *Medusario* no es una antología, sino una entrega de una serie, su propósito es doble: a) pretende dar a conocer a los poetas en ámbitos donde no se los ha leído por faltar sus libros, b) yuxtapone unos poemas que posiblemente darán impresiones vivaces por su contraste y comparación” (2010: 7).

formación táctica de un grupo, acentuando con la palabra “táctica” su carácter puntual. Para decirlo con *Indios del espíritu*, y particularmente con su sugestivo título, si los poetas son indios espirituales, Echavarren los reúne para formar un malón. Mientras que las antologías toman un corpus y lo solidifican como representativo, las muestras (los malones) de Echavarren se abren al carácter perecedero que tiene toda selección, de manera tal que reivindican tanto el criterio subjetivo a partir del cual se elaboran como así también la precariedad que cada selección tiene en relación con las futuras incursiones en un archivo por definición inacabado.

Pasemos ahora a la cuestión del neobarroco. Todos los libros de Echavarren, junto con *Caribe transplatino*, antología, esta sí, que Perlongher publicó en 1991, establecen una serie de reflexiones concretas sobre ese concepto y sobre esa práctica literaria. *Indios del espíritu* presenta, al respecto, algunas novedades. En *Medusario*, para poner un punto de referencia claro, los compiladores encabezan la muestra con un liminar, en el cual colocan tres poemas de José Lezama Lima (“Llamada del deseoso”, “Un puente, un gran puente” y “El pabellón del vacío”), asignándole al escritor cubano el rol de padre fundador de la poética en América Latina. En *Indios del espíritu*, esta operación desaparece: Echavarren suprime a Lezama, lo cual es esperable en una muestra de poesía del Cono Sur, pero no lo reemplaza por ningún otro autor, ni siquiera por Perlongher, a quien coloca más bien al final, decisión que hace que a simple vista no haya ningún fundador del neobarroco ni de las poéticas diversas de los autores seleccionados. En igual sentido, en *Medusario* los compiladores incorporan el prólogo de *Transplatinos*, dedicado extensamente al neobarroco, y el prólogo de Perlongher a *Caribe transplatino*, propuestas ambas que subrayan el hecho de que el neobarroco es un punto de partida excluyente para la selección de los poetas. En *Indios del espíritu*, en cambio, el neobarroco no es un punto de partida, sino el punto de llegada de una tradición poética más extensa. Para Echavarren, y en este sentido es explícito en el prólogo, esta tradición se inicia con la *Aufklärung*. El planteo tiene, creo yo, dos direcciones. Por una parte, como destaca Echavarren, el Iluminismo, las Luces, la *Aufklärung*, imponen una sociedad nueva a partir de la libertad y la autonomía del individuo; por la otra, según observa Jürgen Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad*, se trata también de una sociedad en la cual se separan de manera cada vez más fragmentada los campos autónomos de la ciencia, la moral y el arte, disociándose de manera consecuente la sociedad civil y el estado, lo público y lo privado. La tradición poética de la que habla Echavarren es aquella que se propone como un canto de la libertad (es “el *Viva la libertad!* cantado en el *Don Juan* de Mozart”) (2013: 9-10), y a la vez es aquella que busca darle una respuesta a la fragmentación de la experiencia vital que produjo la *Aufklärung*. En el prólogo lo dice de manera a la vez abierta y solapada mediante la referencia constante a la poesía mística, la alucinación, el uso de las drogas y la idea de que el poema recupera una experiencia cruda. La tradición poética de *Indios del espíritu* es la de una poesía que podemos llamar dionisíaca, tradición que, nacida con la *Aufklärung*, y retomada por Echavarren a través de la relación mística o drogada con el mundo, busca recuperar una fuerza originaria que prometa regenerar la experiencia vital³. Como consecuencia de estas

³ De acuerdo nuevamente con Habermas, fue Hölderling quien relacionó a Dionisos con la búsqueda romántica del caos originario como fuerza regeneradora de la modernidad. Las razones de esta equiparación se encuentran en la transgresión de las leyes que encarna el dios, pero también en sus rasgos religioso-regenerativos. Cabe destacar que Hölderling propuso un acercamiento de Dionisos con Cristo: la identificación “del delirante dios del vino con el Dios redentor cristiano –escribe Habermas– sólo es posible porque lo que el mesianismo romántico busca es el *rejuvenecimiento*, pero no el *licenciamiento* de Occidente” (2008: 108). Este paso hacia el *licenciamiento* lo da recién Friedrich Nietzsche. En su obra, Dionisos no figura ya como redentor de la modernidad, sino como puerta de salida de ella. Según Habermas, la innovación de Nietzsche consiste en tomar a Dionisos como símbolo de su ruptura con una modernidad que para él ha despedazado la vida. Si tomamos los prólogos, ensayos y declaraciones, los neobarrocos parecen boyar entre una y otra de estas interpretaciones. Por ejemplo, en *Transplatinos*

perspectivas, *Indios del espíritu* disemina las principales características del neobarroco en una historia cultural que lo excede. No se trata de una acción violenta, sino de una especie de reconocimiento: aquellas particularidades que distinguían al neobarroco (el misticismo y la percepción infantil de Lezama Lima y la alucinación y el uso de las drogas de Perlongher) resulta que son en realidad las características de una tradición poética que ha atravesado los siglos desde fines del 1700. Esta poesía dionisiaca remata en el neobarroco, lo cual quiere decir, de manera inversa, que el neobarroco se disuelve en una tradición poética universal.

Pero estas novedades de *Indios del espíritu* son el despliegue y el esclarecimiento de una conceptualización que acompañó a Echavarren desde el primero de sus libros colectivos. Esto se debe a que la reactualización del Barroco se hizo consciente o inconscientemente en el marco de una tradición literaria y política que efectivamente comienza con la modernidad que instaaura la Revolución. Los neobarrocos, él mismo incluido, se levantan contra los arcontes filológicos, es decir, contra los críticos e historiadores que guardan e interpretan académicamente los textos del siglo XVII, en tanto establecen un nuevo comienzo para esos textos, un comienzo que ya no es el de fines del siglo XVI, sino el de fines del XVIII y principios del XIX. Este nuevo y anacrónico comienzo del Barroco tiene como correlato, y de hecho como condición *sine qua non*, el olvido, la supresión, la represión, para ponerlo con una palabra más fuerte, de la ideología irrevocablemente conservadora que mantuvieron a viva voz escritores como Luis de Góngora, Lope de Vega o Francisco de Quevedo. Ciertamente, las *Soledades* nos parecen una ruptura delirante de la sintaxis, pero ese poema, según el propio Góngora, apunta a recuperar el latín en el castellano, es decir, a lograr una lengua imperial, aparte de que en ese texto el poeta se levanta contra la navegación y por consiguiente contra la movilidad que la burguesía había empezado a lograr a partir de las actividades comerciales que ésta permitía⁴. Lope de Vega es un verdadero transformador del teatro, pero siempre defendió el orden establecido, como podemos verlo en *Fuenteovejuna*, cuyo argumento, el ajusticiamiento de un comendador por parte del pueblo llano, no promueve la sublevación de la gente, sino la eliminación de la nobleza intermedia y el consecuente fortalecimiento de la monarquía absoluta⁵. Quevedo, en fin, es un escritor que en *El Buscón* denostó muy particularmente la movilidad social, aparte de que en su obra tomó a su cargo el dogma del Concilio de Trento de subordinar la cultura a la religión. Si desde el siglo XX el Barroco pudo pensarse como revolucionario, si existe algo como el neobarroco, esto se debe a que los escritores se levantaron contra los arcontes filológicos y fracturaron el nexo que une lenguaje e ideología. Con esto, rescataron el componente lingüístico de Góngora, Lope y Quevedo y, dejando en las sombras su ideología conservadora, lo transformaron en un grito revolucionario. En esta saga, *Indios del espíritu* es un momento conclusivo: Echavarren explicita la colocación del neobarroco en la *Aufklärung*, justo en los comienzos del proceso político y literario que derribó los pilares eclesiásticos y monárquicos que sostenían el edificio de la Contrarreforma.

Esta fractura de lenguaje e ideología está emparentada con otros olvidos igual de significativos que se registran en los neobarrocos. El principal de ellos, creo yo, es que los escritores dejaron de lado aquellos autores del siglo XVII que se interesaron por los problemas políticos y sociales de su tiempo. El ejemplo característico en este sentido es Baltasar Gracián o, mejor dicho, ya que en *Transplatinos* Echavarren alude a *Agudeza y arte del ingenio*, su libro *Oráculo manual*. Como es sabido, ese libro está compuesto por 300 aforismos, mediante los

Echavarren habla abiertamente de posmodernidad, pero en *Indios del espíritu* parece retornar a una concepción de la modernidad como proyecto no-concluido.

⁴ Sobre los propósitos de Góngora de acercar el español al latín, ver la “Carta de don Luis de Góngora, en respuesta de la que le escribieron”, en la que afirma: “siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y la alteza de la latina” (1978: 43). Sobre el discurso conservador en contra de la navegación, ver Lía Schwartz Lerner (1984).

⁵ Para una lectura de este tema, ver Pedro Ruiz Pérez (2010: 252-253).

cuales el autor establece reglas de conducta para el hombre del siglo XVII. En *El proceso de la civilización*, Norbert Elias incluye la obra de Gracián en un ciclo de larga duración, que se desarrolla entre los siglos XI y XVIII, en el cual se pasa de una nobleza constituida por guerreros, gente armada que resuelve sus conflictos por medio de la violencia directa, a una sociedad cortesana, que se constituye a partir del monopolio de las armas por parte del estado, el sostenido crecimiento de las ciudades y la publicación de manuales de conducta, como el libro de Gracián, que se proponen medir las costumbres mediante el autocontrol y la autocensura. Si a principios del siglo XX se hubiera privilegiado a Gracián en lugar de Góngora, tendríamos una imagen distinta del neobarroco, debido a que el eje no pasaría por las transformaciones lingüísticas, sino por una analítica de las relaciones políticas y sociales a gran escala. Así podemos comprobarlo en el hecho de que mientras intuitivamente pensamos que el siglo XVII hispano-americano está dominado por la exacerbación de la retórica, en el campo inglés, la presencia de William Shakespeare produce en cambio una imagen organizada en torno a los problemas políticos del Estado. Si se hubiera recordado a Gracián en lugar de Góngora, hoy no estaríamos hablando de los autores de *Indios del espíritu*, sino de obras dedicadas a los factores de poder y a los cambios sociales y, para llevar las cosas a un extremo un poco provocativo, podríamos estar hablando de *El padrino* de Mario Puzzo y la realización fílmica que Francis Ford Coppola hizo en su famosa trilogía. En esas películas se pueden rastrear, en todo caso, interesantes notas gracianescas. Vito Corleone, interpretado en su juventud por Robert de Niro, encarna la etapa romántica (en los términos de Elias: la etapa del guerrero) en la construcción del poder. Michael Corleone, que inicialmente mata a un policía y a un mafioso, comienza a forjar, tras su viaje a Sicilia, el proyecto de blanquear el dinero y transformar a la familia en un grupo empresarial. Encarna, pues, la difícil tarea de transformar la sociedad de guerreros que era la de su padre en otra en la cual quiere como aliados no a matones, sino a abogados como el personaje que interpreta Robert Duvall (por cierto que no lo consigue: su tragedia, verdadera tragedia shakesperiana, es que el que mata, matará). El rasgo gracianesco más destacable aparece en la suerte distinta de Santino y Michael: el primero muere porque es un arrebatado que no sabe dominar sus pasiones, según se lo recuerda su padre, que le dice, en tono gracianesco, “Nunca digas lo que piensas a alguien fuera de la familia”⁶; Michael, en cambio, con esa fría cara de póquer que logra Al Pacino, se hace cargo de la familia porque sabe ocultar sus pensamientos para analizarlos con imparcialidad. Si Gracián hubiera ocupado el lugar de Góngora, incluso podríamos estar viendo el neobarroco en los remates católicos que coronan cada una de las películas de *El padrino*.

Pero a pesar de este olvido, el neobarroco mantiene cierta afinidad encubierta con libros como *Oráculo manual*. En pleno siglo XVII, este tipo de manuales de conducta no sólo elaboraban reglas para el comportamiento en sociedad, sino que también ponían de manifiesto el sistema social gracias al cual se producían los bienes culturales. Del mismo modo, la literatura moderna se elabora en el marco de esa otra estructura subyacente que es el campo literario. Por supuesto, los cambios entre estos dos órdenes son abismales. La sociedad cortesana es un grupo cerrado a partir de la nobleza, mientras que el campo literario es, para tomar un acierto de Eric Hobsbawm, una carrera abierta al talento, en la cual son las propias capacidades, junto con una pizca de suerte y la satisfacción de las necesidades alimentarias y educativas básicas, las que pueden hacer de un hombre un gran escritor. Pero esos cambios no pueden ocultar el hecho de

⁶ Desde ya, Gracián no se refiere al “fuera de la familia” con el que Vito Corleone amonesta a su hijo. Pero de todos modos las recomendaciones del escritor apuntan a que el hombre discreto oculte lo que piensa ante los demás. En el aforismo 98, el más explícito, pero uno entre muchos, dice Gracián: “*Cifrar la voluntad*. Son las pasiones los portillos del ánimo. El más práctico saber consiste en disimular; lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto. Compita la detención del recatado con la atención del advertido: a lince de discurso, jibias de interioridad. No se le sepa el gusto, porque no se le prevenga, unos para la contradicción, otros para lisonja” (1943: 152-153).

que tanto la sociedad cortesana como la de los intelectuales modernos constituyen los ámbitos en los cuales se producen los bienes culturales, según una lógica que se entabla en torno a la lucha abierta y competitiva por el prestigio y la consagración⁷. Por cierto, en sí mismo todo esto no habla del neobarroco en particular, sino de la situación de la literatura en general. Pero subrayo la comparación porque así como el Barroco histórico fue plenamente consciente de que los bienes culturales se producían en la sociedad cortesana, del mismo modo los neobarrocos lograron definir su poética gracias a un trabajo plenamente consciente con las herramientas del campo literario, algo que podemos comprobar en la importancia que tuvieron, desde Lezama a Echavarren, el armado de grupos, el enfrentamiento con posiciones dominantes dentro del campo y la inserción esclarecida en la estructura editorial mediante la publicación de revistas, antologías y muestras de poesía. Así como la literatura del siglo XVII es una literatura inseparable de la corte, del mismo modo el neobarroco es una literatura que no puede ni siquiera pensarse sin tomar en cuenta las estrategias concretas que los escritores forjaron para insertarse en el campo literario. Lo reprimido del Barroco vuelve, por cierto que transformado, en la conciencia plena de los neobarrocos sobre las modalidades modernas de producción de los bienes culturales.

En el prólogo de *Indios del espíritu* Echavarren descubre, tal vez involuntariamente, esta doble filiación disruptiva del neobarroco con el Barroco. Si la literatura del siglo XVII violenta la sintaxis y la retórica y se vuelve inseparable de la sociedad cortesana, del mismo modo el neobarroco, situado en la *Aufklärung*, no sólo trueca la ideología conservadora por una aspiración libertaria, sino que también se reconoce inseparable del nuevo sistema de producción. Esto significa que en el neobarroco la ruptura siempre implica una forma de conservación: se rompe el lenguaje, vinculándolo con una microfísica del poder, pero esa ruptura pone aún de manera más clara el carácter irrevocablemente autónomo de la literatura. Para decirlo de una manera más fuerte, un poco a despecho de las filosofías de las cuales abrevaron sus autores, el neobarroco es una literatura que opera de manera dialéctica: la destrucción supone al mismo tiempo y por eso mismo la conservación. Esta dialéctica constituye el verdadero eje de su productividad, como podemos verlo en un mínimo repaso de su historia a la luz de lo que aporta *Indios del espíritu*. En la literatura hispano-americana, la reivindicación de Góngora aparece durante el modernismo y tiene como desencadenante a Rubén Darío. Ciertamente, con su búsqueda en *Prosas profanas* de lo que Ángel Rama denomina la “selva sagrada”, con su reivindicación del dios Pan y con su dionisíaco erotismo de la naturaleza, Darío, y luego ese continuador del modernismo que es Eugenio D’Ors, sitúan la retórica de Góngora como un lenguaje adecuado para alcanzar el caos originario de la locura, el primitivismo y la sensualidad⁸. Pero el modernismo y Darío, con su rechazo de la burguesía, su sacrílego uso de la religión y su inclinación hacia los períodos decadentes de la historia, también definió con esto aquellos temas que permiten establecer un campo autónomo para la literatura. Pasemos por alto a Lezama Lima, quien enseguida se percató de que para escribir debía formar un grupo y crear revistas, pasemos por alto también a Sarduy, que creó una revolución literaria tras abandonar la

⁷ Para una diferencia más detallada entre arte cortesano y arte burgués, ver Peter Bürger (2009). Para las referencias al campo literario, me baso desde luego en Pierre Bourdieu (2003).

⁸ Sobre la “selva sagrada”, ver el prólogo de Ángel Rama a las *Poesías completas* de la edición de Ayacucho. Darío no rescata a Góngora en *Prosas profanas*, sino en el tríptico de sonetos “Trébol”, aparecido en *Cantos de vida y esperanza*. En *Barroco*, Eugenio D’Ors articula la retórica del siglo XVII con el primitivismo y la locura. Como ejemplo, se puede citar el siguiente pasaje: “Imaginemos una infancia educada por locos... Si bien se mira, ¿no ha ocurrido que, durante más de una centuria, la infancia entera de todos los países y de todas las condiciones sociales haya sido, más o menos indirectamente, educada por un loco: por Juan Jacobo Rousseau? Una sociedad como la que evoco —o imagino— tenderá necesariamente, en su expresión, en su estilización, al empleo de las formas características de lo barroco” (1993: 52).

revolución real de Cuba, y veamos este movimiento doble en Perlongher. Perlongher perfiló su propuesta dionisiaca con la filosofía deleuzeana, propuso un trotskismo revolucionario a través de su reivindicación extrema de la marginalidad y conjugó esta doble dimensión en una de las obras centrales de la literatura argentina; pero al mismo tiempo construyó su imagen de líder del neobarroco a través de un uso inteligente de las herramientas que le proporcionaba el campo literario: inventó un nombre, neobarroso, inventó un padre para ese nombre, Osvaldo Lamborghini, con esto reordenó las bibliotecas nacional y latinoamericana, publicó una antología célebre para afianzar este trabajo y, entre 1985 y 1992, concedió nada menos que 17 entrevistas, es decir, más de dos entrevistas por año, con las cuales construyó la centralidad de su figura y estableció los lineamientos generales del neobarroco en el Río de la Plata⁹. *Indios del espíritu* se incluye en esta saga. El ataque de Echavarren a la palabra antología y el diseño editorial que le otorga al libro lo demuestran con claridad. Por una parte, Echavarren critica el concepto porque una antología establece un canon estanco mediante el cual se cristaliza una tradición dominante dentro de una literatura nacional o transnacional, pero la muestra, con toda la plasticidad que tiene la noción, surge de un trabajo conciente con las herramientas editoriales clásicas y con el circuito de producción, recepción y consagración típicos de la literatura.

La potencia del neobarroco no se encuentra tanto en su costado rupturista, sino en la relación dinámica que esa fuerza de ruptura mantiene con su reverso conservador. Hace ya varios años Peter Bürger señalaba, en *Teoría de la vanguardia*, que si la literatura recoge aquellos valores que la sociedad excluye, esto se debe a que está ella misma, como institución, separada de la sociedad. El neobarroco operó desde ese lugar: se hizo cargo de la marginalidad, las subjetividades minoritarias, los deseos prohibidos y las catacumbas eróticas que persistieron en la dictadura, y lo hizo en tanto estaba separado por partida doble de la palabra cotidiana, gracias a que se formulaba como un discurso poético y a que además ese discurso poético se basaba en una buscada complejidad. *Indios del espíritu* es la última gran realización de este proyecto cuya fuerza surge de su contradicción. Por esta razón, en ese libro Echavarren concluye con el neobarroco, diseminando sus particularidades en la historia literaria que nació con las Luces, y demostrando que el neobarroco parece hoy tener vida únicamente si se diluye ese nombre ahora dominante y cosificado. Por esta razón, en *Indios del espíritu* Echavarren señala que ya prácticamente (ese prácticamente lo agregó yo) no tiene “por qué aceptar una etiqueta u otra” para referirse a la “constelación de poetas” que recoge en su volumen (10). Esta disolución del neobarroco le permite abrir el movimiento contradictorio de ruptura y conservación a nuevas experiencias sociales. Para Echavarren, éstas se encuentran simbolizadas por la figura del *emo*:

El emo de hoy –escribe Echavarren, tomando como marco de su reflexión la poesía de Ramírez Gajardo– no necesita reivindicar. Ha nacido en un momento más tolerante [...] Se apropia del maquillaje y hasta de la ropa de su hermana. Pero no es lo mismo que un travesti. Combina, para lograr un punto indecible. [...] [En él] Las morales integradoras (la religión, el machismo) ceden el lugar a una ética individualizada (14-15).

El *emo* es la quintaesencia de la nueva sociedad no tanto por lo que es en sí, sino por el poder plástico que tiene de cambiar, incluso de deglutir a los propios emos, de los cuales ya nadie se acuerda, a no ser por los videos en los que Peter Capusotto parodia a esos hipersensibles de antes de ayer. *Indios del espíritu* asume este mismo poder de transformación: disuelve el neobarroco en la *Aufklärung*, tomando en cuenta que esa disolución es una forma de

⁹ Me baso en la recopilación de entrevistas que hicieron Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez en *Papeles insumisos*.

retomar su contradicción productiva. Entre la autonomía y la ruptura, entre la subversión y la reproducción, entre la impugnación de las antologías y el trabajo conciente con las herramientas editoriales, el nuevo libro de Echavarren propone, con esto, la existencia de un espacio mediante el cual, desde la autonomía del campo, se puedan asumir las utopías y las sensibilidades que comenzaron a emerger en el nuevo entramado social.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (2003). *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata.
- Bürger, Peter (2009). *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- D'Ors, Eugenio (1993). *Lo barroco*, Madrid, Tecnos.
- Darío, Rubén. (1986). *Poesía completa*, (prólogo de Ángel Rama), Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho.
- Derrida, Jaques (1977). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta.
- De Vega, Lope (1986). *Fuente Ovejuna*, Buenos Aires, Clásicos Castalia.
- Echavarren, Roberto (selección y prólogo) (2013). *Indios del espíritu. Muestra de poesía del Cono Sur*, Buenos Aires, La Flauta Mágica.
- Echavarren, Roberto, Sefamí, Jacobo y Kozler, José [1996] (2007). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aires, Mansalva.
- Elias, Norbert (1987). *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Góngora y Argote, Luis (1956). *Soledades* (ed. Dámaso Alonso), Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- Góngora y Argote, Luis (1978). "Carta de don Luis de Góngora, en respuesta de la que le escribieron". Ana Martínez Arancón (ed.), *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Antonio Bosch, 42-44.
- Gracián, Baltasar (1943). *Obras completas*, Buenos Aires, Editorial Poblet.
- Habermas, Jürgen (2008). *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Katz.
- Perlongher, Nestor (1991). *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*, São Paulo, Luminárias.
- Perlongher, Nestor (2004). *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Quevedo, Francisco (1994). *El buscón*, Barcelona, Edicomunicación.
- Ruiz Pérez, Pedro (2010). *El siglo del arte nuevo*, Barcelona, Crítica.
- Schwartz Lerner, Lía (1984). "Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico". Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 313-325.