

N.º 18 enero 2024

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ARTÍCULOS

Fernando Riva
RECLUSIÓN FEMENINA,
ESCATOLOGÍA Y FENÓMENOS
SOBRENATURALES EN «PLANETA»
DE DIEGO GARCÍA DE CAMPOS

POEMAS

«UNA TEMPORADA
EN EL INFIERNO»
ARTHUR RIMBAUD

ENTREVISTA

Fernando Valverde
ENTREVISTA
CON JAVIER HERRERO

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ARTÍCULOS]

Fernando Riva

RECLUSIÓN FEMENINA, ESCATOLOGÍA
Y FENÓMENOS SOBRENATURALES
EN «PLANETA» DE DIEGO GARCÍA
DE CAMPOS 5

Rubén Márquez Máximo

IMAGEN Y TEATRALIDAD EN
«EL CANON ABIERTO. ÚLTIMA
POESÍA EN ESPAÑOL» 27

Rubén Márquez Máximo

IMAGEN Y MELANCOLÍA EN
«EL CANON ABIERTO. ÚLTIMA
POESÍA EN ESPAÑOL» 39

Cielo Constanza Uscanga

EL CONCEPTO DE POESÍA
Y LO QUE LLAMAMOS POESÍA 53

[ESTUDIOS]

Isabel Patricia Macías Galeas

EL DEVENIR MENOR EN EL LENGUAJE
NEOBARROSO DE LA POÉTICA
DE NÉSTOR PERLONGHER 73

Antonio Sánchez Román

EN EL ABISMO DEL (NO) SER.
POÉTICAS DEL VACÍO
Y ANÁLISIS EXISTENCIAL 91

Iva Vogrič

«DEL CABALLO GRANDE QUE NO QUISO
EL AGUA». ANIMALIDAD HIPOMORFA
Y MATERIALIDAD HÍDRICA EN EL
IMAGINARIO MÍTICO DE FEDERICO
GARCÍA LORCA: UNA PERSPECTIVA
SIMBÓLICO-ANTROPOLÓGICA 111

María de Gracia

Rodríguez Fernández

UN ACERCAMIENTO A LA OBRA
DE JAIME GIL DE BIEDMA
A TRAVÉS DE LA INTIMIDAD
COMO ESPACIO POLÍTICO 139

[POEMAS]

167 ARTHUR RIMBAUD

[ENTREVISTA]

Fernando Valverde

171 ENTREVISTA
CON JAVIER HERRERO

[RESEÑAS]

Antonio Díaz Mola

179 PLAZA, PEDRO J.

Edgar Tello García

185 GUNTY, TESS

Normas de publicación /
Publication guidelines 191

199 Equipo de evaluadores 2023-2025

201 Orden de suscripción

Fotografia: Tom Chrostek, 2021.



IMAGEN Y TEATRALIDAD EN «EL CANON ABIERTO. ÚLTIMA POESÍA EN ESPAÑOL»

—
IMAGE AND THEATRICALITY IN “EL CANON ABIERTO.
ÚLTIMA POESÍA EN ESPAÑOL”
—

Rubén Márquez Máximo

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

rmarquez_m@hotmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Imagen, Teatralidad, Barroco, Actuación, Travestismo }

El presente artículo aborda el concepto de teatralidad característico de la estética barroca para identificarlo como una parte importante de la tendencia de la construcción de imágenes de la poesía contemporánea escrita en español. Para esto, se revisan algunos poemas de la antología *El canon abierto. Última poesía en español* en los cuales se puede observar el modo en que el poema se construye a partir de la teatralización, es decir, de la actuación que devora el objeto representado para instaurar de este modo el predominio de la imagen. Todo lo anterior bajo el contexto de la estética barroca que tensiona la relación entre el ser y el parecer.

ABSTRACT

KEY WORDS { Image, Theatricality, Baroque, Performance, Transvestism }

This article addresses the concept of theatricality, which is characteristic of baroque aesthetics, in order to distinguish it as an important part of the tendency of image construction in contemporary poetry written in Spanish. In this manner, selected poems from the anthology *El canon*

Fecha de recepción: 30/09/2023 Fecha de aceptación: 03/01/2024

abierto. Última poesía en español are inspected, in order to disclose the ways in which the poems are constructed based on theatricalization, that is, based on the performance that devours the represented object to, thus, establish the predominance of the image. All of this under the context of baroque aesthetics which stresses the relationship between being and appearance.

Desde la *Poética* de Aristóteles se piensa el arte y la literatura como una representación. La literatura es *mímesis*, es decir, copia de la realidad por medio del lenguaje. Entre más precisa sea la reproducción, más perfecto será el arte. Esto lo observamos claramente en el canon griego que establece la escultura para tratar de manera adecuada la proporción. Existe en el espíritu grecolatino un afán por la perfección de la copia. De este modo, la representación es una imagen reflejada en el espejo. No obstante, realidad e imagen, lo representado y la representación, mantienen su distancia. Esto quiere decir que la imitación clásica tiene consciencia de su propio carácter imitativo por más cercana que se encuentre de la realidad.

Sin embargo, dentro de la mitología, el realismo imitativo del arte clásico puede seducir por su perfección. Pigmalión o Narciso son arrastrados por el poder de la copia, es decir, de la reproducción. Para ambos personajes, la imagen seduce y lo representado toma el lugar de la representación. De este modo, la imagen está en el terreno de la ilusión y el engaño. Tanto Pigmalión como Narciso quedan atrapados por la verosimilitud de la copia, una copia que no agrega elementos sobre lo representado, sino que se seduce por la exactitud y perfección imitativa.

Por el contrario, en la estética barroca la imitación es algo más, por lo que se convierte sobre todo en teatralización, es decir, la mera imitación se transfigura en algo más allá de sus mismas fronteras. Lo barroco, en este sentido, se podría explicar como un exceso en el carácter imitativo del arte clásico. Mientras la

mímesis aristotélica encuentra el equilibrio entre la realidad y la copia, la *mímesis* barroca sufre un recargamiento que la hace más consciente de su teatralidad¹. Bajo esta perspectiva, Bolívar Echeverría destaca precisamente la teatralidad como un elemento fundamental de la actitud barroca.

Prácticamente todos los intentos de describir la obra de arte barroca subrayan, en calidad de rasgo característico y distintivo, no solo su “ornamentalismo”, sino, por encima de él, su profunda “teatralidad”. Así lo hace incluso Wölfflin pues lo “pictórico”, lo “antili-neal” que es para él el rasgo que caracteriza ante todo lo barroco, consiste principalmente en crear obras de arte en las cuales “el ser se encuentra subordinado al parecer”, algo que es propio de la representación teatral, en la que la vida real solo tiene vigencia como material de la “vida” ficticia. (Echeverría, 2010: 157)

Esta teatralidad se encuentra en el terreno de la imagen, pero de una imagen que trasfigura y que trasciende la mera imitación. La teatralidad barroca agrega elementos porque dramatiza la copia. Bajo esta perspectiva, es trascendental el concepto de actor ya que la interpretación que éste realiza siempre se acompaña de elementos que no están en el guion, pues el actor copia e interpreta y reconstruye de este modo una imagen trasfigurada.

Entonces tenemos que bajo esta perspectiva en el arte clásico existe una conciencia de la representación en el sentido de que lo imitado solo copia y la imagen de algún modo es consciente de su cualidad meramente imitativa. Por el contrario, el arte barroco trasciende la imitación para ocupar el lugar de lo imitado tras su transfiguración. La imagen se sobrepone o devora lo representado para tener mayor presencia y de este modo, el artificio crea la imagen barroca.

1. Al respecto de esto, son muy pertinentes las observaciones que Severo Sarduy hace a partir de Gilles Deleuze para diferenciar la copia de la simulación. Mientras la copia tiene la intención de la fiel reproducción, la simulación es un artificio que está consciente de su transgresión hacia el modelo original. (Sarduy 2013: 235)

El arte barroco efectúa claramente un trabajo de representación del mundo; pero es un trabajo que, al llevarse a cabo, radicaliza la significación de lo que la mentalidad moderna entiende por “representar”. La obra que produce se distingue de otras representaciones de la vida por el hecho de que no se pone *frente* a ella como una copia o un retrato de ella, sino porque se pone *en lugar* de la vida, como una transfiguración de la vida. (166)

A propósito de esta actitud barroca en la que la representación termina devorando lo representado podemos traer el concepto del travesti que Severo Sarduy utiliza para la explicación de lo barroco. El travesti, dice Sarduy, no imita a la mujer, sino que la simula, de lo que podemos interpretar que entonces la dramatiza por medio de la actuación. En este sentido, la actuación funge como el decorado y la exageración que devora al objeto para entonces pasar del terreno de la copia que representaría la *mímesis* clásica aristotélica al terreno de la simulación del arte barroco². Para Sarduy la simulación es en el fondo una impostura concertada y es esto lo que enfatiza el artificio, la escenificación.

El travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte. (Sarduy, 2013: 23)

Gonzalo Celorio en el texto introductorio a los ensayos de Severo Sarduy sobre el barroco hace un cuestionamiento que puede ayu-

2. El concepto de travestismo lo utiliza Severo Sarduy a partir de la concepción de Roger Caillois del mimetismo. Para el crítico francés el mimetismo puede aparecer en tres formas: la del travesti, la del camuflaje y la de la intimidación. La primera forma obedece al deseo de la transfiguración o de la metamorfosis, la segunda al deseo de la fusión y la invisibilidad que hace perderse en el objeto y la tercera forma obedece al deseo de parálisis hacia el observador por medio de la máscara aterradora. Para Sarduy el travestismo implica las tres formas planteadas por Caillois. El travesti, dice Sarduy, se metamorfosea al buscar el cambio de la apariencia, pero también hay una intención de invisibilidad y camuflaje con lo femenino y un proceso de intimidación pues el exceso de maquillaje hace que se rehúya de él. (230-1)

dar a la reflexión sobre la teatralidad. En él plantea el problema de si la decoración barroca aporta o no al contenido o la estructura del arte clásico o si solo funciona como ornamentación que no afecta la estructura clásica³. A propósito, podemos pensar que la teatralidad barroca es ornamento que devora y trasfigura el objeto representado y que por lo tanto lo modifica a tal grado que inclusive puede borrarlo⁴. De este modo, lo barroco es ante todo dramatización que implica cierto cálculo y cierta incertidumbre producto de la actuación que trasfigura en una nueva imagen.

En todo tipo de representaciones, incluso en aquellas que no necesitan directamente de un escenario, como la que tiene lugar en el uso poético del lenguaje, por ejemplo, al arte barroco le importa enfatizar lo teatral, lo escenográfico; y ello, porque la escenificación absoluta que él pretende alcanzar parte del presupuesto de que todo artista tiene de por sí la función de un hombre de teatro, de un actor. (Echeverría 2010: 159)

Este actor no se conforma con la mera imitación clásica que estaría más cerca del fenómeno del camuflaje que propone Caillois⁵. El arte mimético de la estética grecolatina tiene la intención de camuflajearse con lo representado. Su perfección es un tipo de invisibilidad que logra mimetizarse con lo real. De ahí que, como observamos más arriba, Pigmalión y Narciso confundan el original con la copia. Giorgio Agamben (2016), al pensar en ambos mitos, apunta a la fuerza que la imagen imprime en los sujetos que desean. La imagen, como

3. “Lo mismo puede decirse del lenguaje literario: la profusión ornamental, manifiesta por ejemplo en las constantes digresiones que les dan preeminencia a las ramas sobre el tronco, no oculta la procedencia clásica de un texto de Gracián o de Góngora. Sin embargo, es menester preguntarse si la presencia de estos elementos en principio meramente decorativos afecta o no la estructura clásica.” (10) (Celorio en *Obras III Ensayos de Severo Sarduy*).

4. Pienso también en la observación que hace Arnold Hausser cuando propone que el barroco es continuidad del arte clásico en el sentido de que lo barroco es una forma más refinada y compleja del equilibrio. La pregunta aquí sería ¿si esa complejidad del equilibrio barroco no mina al mismo tiempo el equilibrio clásico?

5. Ver la nota 2.

un acto de camuflaje, es un actor que se funde con lo representado y lo sustituye en todos sus ámbitos, pero sin agregar elementos.

Por el contrario, el actor de la dramatización barroca está más cerca de la metamorfosis del travestismo pues su actuación no solo imita, sino que trastoca lo imitado. Es un actor sobrecargado que agrega elementos al objeto y muta a través de la actuación. Se trata de un actor que no copia, sino que interpreta y es esa misma interpretación la que se convierte en lo fundamental. De este modo podríamos decir que la actuación barroca modifica la estructura del objeto y que, por lo tanto, esa dramatización es algo más que una simple decoración.

Para Albert Camus, el hombre absurdo busca la continua metamorfosis al pasarse de un personaje a otro. Es la mutación y no la fijeza lo que caracteriza su continua búsqueda de ser. Pero se trata de un ser que se niega para poder realizarse. El actor para Camus no busca tanto hacer la interpretación perfecta sino la continua posibilidad de dejar a su personaje atrás para representar a otro. Esa ruptura de la fijeza es un tipo de travestismo que muestra el absurdo de la existencia a través de la fugacidad de la representación. En este sentido, el actor no ama copiar un guion preciso sino la acción misma de la interpretación. Si el actor se queda en un solo papel perfecto e inmóvil se termina el poder de la teatralidad que se trasfigura constantemente.

Al hombre cotidiano no le gusta entretenerse. Todo le apremia, por el contrario. Pero al mismo tiempo no le interesa nada más que él mismo, sobre todo lo que podría ser. De ahí su afición al teatro, al espectáculo, donde se le proponen muchos destinos cuya poesía recibe sin sufrir su amargura. En eso, al menos se reconoce, al hombre inconsciente que continúa apresurándose hacia no se sabe qué esperanza. El hombre absurdo comienza donde este termina, donde, dejando de admirar la representación, el espíritu quiere entrar en ella. Penetrar en todas esas vidas, sentirlas en su diversidad, es propiamente representarlas. (Camus, 2023: 86)

Dicho todo lo anterior podemos decir que lo iberoamericano, en su vertiente española e hispanoamericana, tiene una fuerte tendencia a la teatralización barroca. Por un lado, siguiendo a Echeverría, pensemos en la figura del Quijote que fuera de hacer una *mímesis* realista y perfecta de los modelos de caballería lo que hace es una transmutación de los elementos que imita. El Quijote, en este sentido, representa el fenómeno de la actuación a la manera del travestismo. Es al mismo tiempo, mutación, camuflaje e intimidación por la rareza de su exageración.

Por el lado hispanoamericano, tomamos también la conjetura de Echeverría en torno al papel que los indios realizaron en las representaciones teatrales. La fiel imitación del mundo europeo se plantea aquí como una imposibilidad por lo que la actuación se vuelve una transfiguración, una construcción de un porvenir. Al mismo tiempo, el actor indígena se encuentra atrapado en lo imitado, de este modo, lo que pudiera ser pensado como el juego de la representación se convierte en la propia realidad. Lo que se supone como el ornamento teatral desde la perspectiva del actor indígena devora el objeto imitado instituyendo la actuación como el mismo objeto. La representación es en este momento un juego barroco de espejos.

son indios que representan el papel de no indios, de europeos, y que ya no están en capacidad de volver a ser indios a la manera en que lo fueron antes de la época de la Conquista, porque esa manera fue anulada y no puede volver a tener vigencia histórica. Son actores para quienes el mundo representado se ha vuelto más real que el mundo real porque la realidad de éste se ha desvanecido: actores de una *messinscena assoluta* obligada, impuesta por la historia. (Echeverría, 2010: 159)

No obstante, en estas representaciones hay más que imitación pues los actores no pueden desvanecer del todo su carácter indígena. Esto quiere decir que, si bien es cierto que su actuación representa su propia negación y su propio extravío, su naturaleza

y su identidad siempre será un tipo de travestismo, pero en esta ocasión obligado por la realidad del sometimiento⁶.

En el caso sobre todo del barroco hispanoamericano esta tensión entre ambos extremos de lo representado y la representación provoca la creación de esa imagen transfigurada. Por tal motivo, la estética barroca sirve como un elemento catalizador del desarrollo del imaginario hispanoamericano. Dicho imaginario recrea y reformula el mundo que vendrá, que ya no será ni el mundo español ni el mundo indígena.

La hibridez, la mixtura, la simbiosis hacen del barroco americano un arte fantástico, colorido, popular, que lejos de reflejar la sumisión presupuesta por Acosta, es signo vigoroso de la originalidad americana. Por ello Lezama Lima llama al barroco americano, en vez de arte de Contrarreforma, arte de *Contraconquista*. (Celorio, 2013: 18 Prólogo de *Obras III ensayos* de Severo Sarduy)

Dicho lo anterior y resaltando de donde viene esta búsqueda de la imagen y de su transfiguración observamos que en ciertos poemas de *El canon abierto. Última poesía en español* existe una necesidad de expresar el mundo no de la materia sino de la representación. Hay un énfasis por teatralizar, es decir, por recrear una imagen transfigurada por medio de la actuación. De este modo, no se habla de una mera imitación de la realidad pues la acción de representar se convierte en una nueva creación, en una imagen cargada de nuevos elementos que terminan devorando al objeto representado. Ahora revisemos una breve muestra de esta lectura que proponemos.

En el poema “Beatriz Orieta” de Raquel Lanseros (Jerez de la Frontera, España, 1973) el personaje Orieta escucha a Dante y

6. Bolívar Echeverría lo expresa de este modo: “Desde principios del siglo XVII, los indios citadinos de América imitan a su muy peculiar manera las formas técnicas y culturales de Europa. Las imitan, es decir, hacen una representación de ellas, las escenifican ante un público compuesto por los habitantes de las nuevas ciudades, es decir, antes que nada, por ellos mismos y después también por los europeos americanos (los criollos)”. (164)

al hacerlo recrea a la misma Beatriz de la *Divina comedia*. De este modo, el recurso del poema es la representación. En este caso la voz de Dante es su imagen que lo hace aparecer caminando entre los pasillos de la escuela donde Beatriz da clases: “Los niños corren y saltan a la comba. / Beatriz Orieta pasea junto a Dante / sorteando los pupitres / *en medio del camino de la vida...*” (Laneros, 2015: 115). En este poema el personaje al sentir las palabras de Dante se inserta en el mundo de la representación al ser absorbido por lo representado: “Ella siente de veras / que otro mundo la mira / al lado de este mundo gris y parco.” (115). Esta representación se termina de recrear con la muerte de Beatriz y el sepulcro cercano del hombre que amó. De esta manera, en la fijeza de la muerte, Beatriz y Dante se unen para ya no separarse: “¿Qué más puedo decir? / Que la vida separa a los amantes / ya lo dijo Prévert. / Pero a veces la muerte / vuelve a acercar los labios / de los que un día se amaron.” (117) A lo largo del poema, Beatriz Orieta, teatraliza y reconstruye una nueva imagen de la Beatriz de Dante y al mismo tiempo también lo hace con la imagen del nuevo Dante que la ama. De este modo, en el paralelismo hay transfiguración.

En “Palabras a una hija que no tengo” Andrés Neuman (Buenos Aires, Argentina) se teatraliza un tiempo de la no existencia. En este caso las palabras recrean el mundo de la ficción y se convierten en ese actor, en esa imagen que construye lo que no es. Es importante señalar en este caso la insinuación del sueño que aparece en la primera línea del poema: “Entornaré tus ojos si prometes soñarme. / Compréndeme, no es fácil velar por alguien siempre” (Neuman, 2015: 155) La insinuación no tiene una repercusión directa pues el poema no es sobre un sueño, es decir, la voz lírica no recrea un mundo onírico sino un mundo imaginado. Sin embargo, hay un juego de imágenes en el espejo. Primero se recrea la imagen de la hija que no existe en el espacio de la materia y posteriormente se plantea que esa imagen es la que sueña a quien la crea. La realidad y la imagen se colocan como si fueran dos espejos encontrados. El poema dirige sus palabras a una re-

presentación, la hija que no existe y es a través del lenguaje como se teatraliza cada escena: “Cuando sepas hablar, dame mi nombre; / diciéndome papá habrás hecho bastante.” Aquí el lenguaje es representación y recreación.

En el poema “First draf (A Robert Lowell, por mi vida bostonia)” de Victoria Guerrero Peirano (Perú, 1971) las imágenes de los poetas muertos acuden al lugar de los vivos: “Ellos ya se fueron / Pero a veces amanecen sentados en el parque tras la bruma de agosto / De vez en cuando me siento allí a escucharlos.” (Guerrero, 2015: 259). Me detengo en dos puntos. En el primero, la imagen de los muertos acude y el espacio de su aparición es para esas imágenes el escenario de su teatralización. La imagen fantasmagórica no es el difunto y tampoco es una fiel copia de él. El fantasma es algo más, una imagen transfigurada. En segundo lugar, la presencia de la voz de los muertos recalca un punto importante de la cualidad de toda imagen como lo ha señalado de manera muy acertada Georges Didi-Huberman⁷, la imagen es un gesto de aire.

Pablo García Casado (Córdoba, España, 1972) en el poema “Pesadilla” trabaja la imagen a partir de la representación onírica. Los hijos son teatralizaciones del futuro incierto que se miran desde el sueño. En este caso la transfiguración de la imagen se da por ese tiempo hipotético en el que se recrea un escenario alejado de la realidad inmediata.

Tengo una pesadilla que se repite. No todos los días, pero sí a menudo. Veo a mis hijos descalzos en una ciudad futura, de seres crueles y biónicos, y charcos de sangre y cristales rotos que ellos pisan con sus pies blancos y delicados. Miro sus ojos tristes, su gesto mudo bajo el cielo naranja. Y yo estoy fuera, en otra pantalla, haciendo aspavientos desde el mundo de los vivos. (García, 2015: 279)

7. En *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes* Didi-Huberman piensa de diferentes formas la manera en que el aire o el soplo es un elemento fundamental para comprender la cualidad de las imágenes: “Lo que los gitanos de Andalucía llaman el *aire* o el *sonido negro* implica esos instantes en los que *el soplo hace aparecer* algo inaudito, eso que Bergamín denominará con acierto, en un contexto cercano, la “música callada”, que es tanto “soledad” como “sufrimiento” sonoro.” (Didi-Huberman, 2018: 50)

En este poema la alusión a la pantalla recrea el límite entre un mundo y otro. Aquí también, como en el poema de Andrés Neuman, ambos elementos por un instante se pierden entre dos espejos encontrados. ¿Quién es el actor o la imagen? ¿El padre que mira o los hijos?

Con estos ejemplos podemos observar cómo la teatralización de la imagen desde la perspectiva de la estética barroca sigue formando parte considerable del imaginario canónico de la poesía contemporánea en español. A partir de la estética barroca, que ha fundamentado el ser iberoamericano, seguimos insertando como parte del canon actual la tensión entre el ser y el parecer, lo representado y la representación para construir imágenes que muestran la urgencia de transfiguración.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2016). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: PRE-TEXTOS.

Aristóteles. (2014). *Física. Acerca del alma. Poética*. España: Gredos

Camus, A. (2023). *El mito de Sísifo*. México: Debolsillo

Celorio, G. (2013). *Del barroco español al neobarroco hispanoamericano*. En Sarduy, S.

Obras III. Ensayos. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-24.

Didi-Huberman, G. (2018). *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*.

México: Canta Mares.

Echeverría, B. (2010). *Vuelta de siglo*. México: Ediciones Era.

Sánchez R. Y L. Geist A. (2015). *El canon abierto. Última poesía en español*. España: Visor

Sarduy, S. (2013). *Obras III. Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.