

Luis Álvarez
Álvarez

*Ballagas y el orto del
neobarroco*



o deja de ser desconcertante que la obra de Emilio Ballagas (Camagüey, 1908) haya tenido que aguardar hasta el centenario del poeta, para encontrar una recepción de más alta sensibilidad y precisión, como la que evidencia —entre otras en la Isla y fuera de ella— el prólogo con que Enrique Saínz abre su inestimable compilación de una de las obras líricas más extraordinarias de Cuba.¹ Saínz ha sabido percibir como pocos que la poesía de Ballagas se levanta a la vez como una dinámica y una integración de sentidos diversos, a partir de una aspiración creativa que, lejos de resultar —como alguna vez fuera calificado— voluble, inerme o sujeta a bruscos cambios de estilo y estética, era el resultado de una voluntad literaria de un alcance y una intensidad infrecuentes. Señala con acierto Saínz: «Poeta grave y conceptuoso en sus más altos momentos, jovial y leve en las etapas en que quiere salir de sí e ir en busca del equilibrio al que se refirió en su texto “La poesía en mí”, siempre anhelante de una entrega plena en la que se fusionan el placer sensorial, la sabiduría, el cuerpo y el alma como cerrada unidad, nos dejó el ejemplo de su amor a la vida, de su anhelo de trascendencia, de su refinamiento, de su irrenunciable vocación por la poesía, de su inagotable sed de claridades.»² El anhelo que advierte Saínz en Ballagas, en efecto, aspira a conciliar en

¹ Cfr. Enrique Saínz: «Emilio Ballagas o de la poesía», en Emilio Ballagas: *Obra poética*. Compilación y prólogo de Enrique Saínz, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007.

² *Ibidem*, p. 31.

la palabra lírica lo conceptual y lo leve, lo sensorial y lo reflexivo, más allá de ser, con toda evidencia, un timbre singular en el estilo de este poeta, resulta también un indicio deslumbrante de nuevos derroteros hacia los que la poesía cubana de la década de los treinta empieza a enrumbarse. Pues, en buenas cuentas, esas dualidades —de tema, de tono y de percepción del universo— señaladas por Saínz en el autor de *Cielo en rehenes*, al integrarse en una unidad dinámica, firme y movедiza a la vez, corresponden a una transfiguración profunda de la poesía en lengua castellana: y si puede este investigador, con entera razón, identificarla en «Elegía sin nombre», también se estaba manifestando, por mencionar uno de los grupos más peraltados en esta dirección innovadora, en los poetas de la generación del 27 en España. Porque esa gravedad poética que se atreve, por momento, a lo aligero, esa ambición de no renunciar ni a la sensualidad llameante de la carne ni a la entrañable voluntad de espiritualización, no anunciaba sino el resurgimiento —ahora con los matices atormentados que marcaron el siglo xx en sus comienzos de angustia ensangrentada— de una sensibilidad que se muestra de modo perceptible y germinal, aquí y allá, al través de todo el mundo hispánico. Ballagas, pues, inaugura en la literatura cubana del siglo una fascinación, todavía vigente tal vez, por la mentalidad estética de esencia barroca, la cual, en su desborde muscular, vendría a adquirir estatura total en José Lezama Lima, en Alejo Carpentier, en Severo Sarduy, y muchos otros. Entonces, Ballagas —«un clásico de la poesía hispanoamericana», como lo ha llamado con justicia Saínz³— nos convoca en este su centenario a considerarlo, a su manera concentrada y recoleta, como uno de los que desbrozan el sendero hacia una transfiguración de la palabra lírica en América, en la medida en que da testimonio tangible del orto de un gusto poético transfigurado. Este nuevo barroco, en efecto, se presenta gradualmente como un discernimiento —a la vez sazón, deleite y fruto— de la creación, y signa con intensidad diversas zonas enteras del gusto literario. Es este un fenómeno sobre el que —en su dimensión euroccidental— ha reflexionado el semiólogo Omar Calabrese:

«Cada uno de nosotros “sabe” mucho más de lo que “cree” saber y dice mucho más de lo que cree decir. Toda la cultura de

³ Ídem.

una época se expresa, en mayor o menor cantidad y de un modo más o menos profundo, en la obra de cualquiera. Precisamente evitando jerarquías y marginaciones entre textos es posible descubrir el retorno periódico de algunos rasgos que distinguen “nuestra” mentalidad (nuestro gusto en este caso) de la de otros períodos. Y precisamente siguiendo las conexiones improbables se descubrirá, aunque sea con el beneficio de la duda, la eventual extensión de aquella mentalidad y de aquel gusto.

«¿Pero existe, y cuál es el gusto predominante de este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable? Yo creo haberlo encontrado y propongo para él también un nombre: *neobarroco*. Pero enseguida hago la precisión de que la etiqueta no significa que hemos “vuelto” al barroco, ni de que lo que define «neobarroco» sea la totalidad de las manifestaciones estéticas de esta sociedad, ni su ámbito victorioso, ni el más positivo. El “neobarroco” es simplemente un “aire del tiempo” que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares unos a otros [...]. Siguiendo este principio me permito asociar ciertas teorías científicas de hoy (catástrofes, fractales, estructuras disipadoras, teorías del caos, teorías de la complejidad, etc.) con ciertas formas de arte, de literatura, de filosofía y hasta de consumo cultural».⁴

Con perspectiva similar – atendiendo los matices e iridiscencia de la cultura propia – conviene asomarse, en su centenario, a la poesía de Ballagas, incluso, por razones que la desbordan, sino que, como ya se apuntó antes, son pertinentes también para comprender el desarrollo no solo de estilos literarios que – con mayor fuerza y madurez que en el de Ballagas – evidencian una irrupción neobarroca en las letras cubanas, sino que, además, permiten comprender por qué, en Hispanoamérica, tres de los más notables autores de ensayos acerca del barroco literario hayan sido hombres de esta Isla. Ya en los difíciles inicios del siglo xx cubano – en los que la frustración de buena parte de los ideales martianos para la Cuba independiente se proyectó de inmediato sobre la vida cultural – la refundación de la poesía – y sus manifiestos estéticos de más hondo calado, «Palabras de anunciación» y «Yoísmo» – había sido enarbolada por escritores no instalados en el centro cultural de la nación, sino

⁴ Omar Calabrese: *La era neobarroca*, p. 12, Ed. Cátedra, S.A., Madrid, 1989.

en su periferia provinciana, como Poveda y Boti, y a partir de su empuje se produjo un rediseño peculiar de la poesía modernista cubana, cuya evolución natural había sido tronchada por los avatares sociopolíticos del tránsito a la independencia; en la década de los treinta, mientras se advierten determinados tanteos para incorporar a la literatura nacional las inquietudes y aportes de las vanguardias, vuelve a aparecer —*ex oriente lux*— un escritor doblemente apartado del vórtice cultural —por su procedencia provinciana menos que por su peculiar y recoleta timidez—, quien sienta las bases de una alternativa poética de tanta consecuencia para Cuba. Por tanto, se trata de releer a Ballagas desde el prisma de su condición de *síntoma* del cambio, cuya esencia, en lo más sintético de la expresión, consiste en la integración de factores en apariencia contradictorios, pues es la agonía —en tanto *lucha* a la vez de forma carnal y de esencias de entraña, que produce a un tiempo una impresión de disgregación y, también, un adensamiento de la energía creadora— lo que caracteriza la obra de Ballagas, y la sitúa en determinada consonancia con la peculiar definición que Calabrese adelantó:

«En qué consiste el “neobarroco”, se dice rápidamente. Consiste en la búsqueda de formas —y en su valorización— en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad. Esta es la razón por la que una teoría científica que atañe a fenómenos de fluctuación y turbulencia y un filme que concierne a mutaciones de ciencia ficción tienen una relación: porque cada uno de los ámbitos parte de una orientación común de gusto».⁵

¿Fue consciente Ballagas de que, en lo recóndito de su labor artística, se albergaba un ademán de transmutación poética? La imagen que, en ocasiones, ha brindado la crítica nos lo presenta como una especie de tullido de la voluntad, y, durante décadas, esto enturbió toda posibilidad de asomarse a su obra desde un ángulo diferente. Pero la realidad de varios pasajes de su prosa, evidencia una actitud por completo diversa. Por ejemplo, en 1949, en una conferencia sobre «La poesía nueva», Ballagas expresa ideas que solo pueden emanar de alguien que está prestando atención muy concentrada a la atmósfera cultu-

⁵ Ídem.

ral — y no meramente artística — de su tiempo, es decir, un intelectual de talla, con una percepción estética de la necesidad de cambio esencial:

«Para convocar a mis oyentes a bordo de esta alfombra mágica que los llevará planeando sobre los hechos más significativos de la poesía contemporánea, comenzaré por una afirmación ingenua y riesgosa: “Yo he inventado la poesía”. No hay por qué sonreír. Esto es verdad y al quedar dicho en serio, va seguido de una humilde declaración complementaria: “Otros han venido inventándola antes de que yo naciera”. Ambas afirmaciones me sirven para dejar sentado que la poesía es nueva desde los siglos, es decir, desde su mismo origen, aclarando de paso que lo que se llama poesía nueva ha sido en ciertos aspectos una saludable reacción, un regreso a lo que el mundo presente echa de menos en la misma literatura y en las relaciones humanas en general: regreso a la fe, a los mitos, a la magia, a la edad áurea y terrible de la infancia, al misterio».⁶

En esa conferencia radial, Ballagas trazó un panorama de la poesía que había venido escribiéndose, en particular en Europa, en las cuatro primeras décadas de su siglo. Otras dos observaciones suyas son de sumo interés. Una de ellas revela una comprensión sutil de la cualidad transformativa que es característica de toda gran poética: «Aunque las nuevas escuelas rápidamente envejecidas, perecieron, el Surrealismo se va transformando sin perder del todo su vigencia, y este renovarse es el sello de su íntima vitalidad, que le impide morir porque en él hay muchas cosas que tienen que ver con el hombre y con su angustia aun desde el punto de vista negativo».⁷ De modo que, a juicio suyo, la íntima vitalidad de la poesía depende de su capacidad de evolución; este aserto de Ballagas, entonces, se vincula, sin posible paradoja, con la noción inicial de que la poesía es «inventada» de continuo; esa evolución, como declaraba también, puede consistir en un cierto modo de regreso a conquistas expresivas precedentes. La segunda reflexión magnética es una consideración, de inmensa hondura, sobre la dualidad — tan de esencia barroca en su raíz — de perennidad y testimonio directo

⁶ Emilio Ballagas: «La poesía nueva», en *Cuadernos de la Universidad del Aire del circuito CMQ*, No. 8. Curso de verano de 1949: *Artes y letras de nuestro tiempo*, p. 51, Ed. Lex, La Habana, septiembre de 1949.

⁷ *Ibíd.*, p. 56.

que constituye el cimiento mismo de la expresión poética, lo cual, según es patente, él consideraba esencia de la poesía en su presente: «Los grandes acontecimientos que constituyen la poesía contemporánea están más vinculados ahora al propio creador de poesía que a la receta de la escuela literaria a que perteneció o parece pertenecer el autor, pues la poesía, siendo ahistórica, es testimonio del hombre, ser histórico y mejor diríamos biográfico».⁸ Su visión de la poesía que era nueva para su época, aun con examen tan somero, da cuenta de una percepción afinada de lo transformativo en la expresión lírica. Parigual interés tiene valorar un texto como «La poesía en mí», en el cual se hace tangible la imagen que tenía de su propia obra.

«Yo no sé hasta qué punto tiene validez lo que el poeta pueda decir de su propio verso. El ojo como órgano en actividad, como ejercicio natural, se ignora a sí mismo. Vive solamente y es ojo en la medida que cumple su función de instrumento, su destino de darnos la visión de las cosas. Y así, se cumple en la aprehensión del paisaje, en la captación de la luz y en el contraste de ésta con la sombra. No en vano, en lenguaje castizo, mirar es “catar”, beber en luz el mundo circundante. Como poeta tengo el deber, y el destino de ignorarme. Soy un instrumento, soy caña hueca, que apenas dispone de unos cuantos agujeros para graduar el hálito universal. Dispongo de unos cuantos colores puros o soy un prisma que echa a volar en siete canciones las secretas aves de la luz perfecta. Mi condición de instrumento y mi destino de ignorarme no excluyen la posibilidad de que el espíritu que me rige — para asumir una responsabilidad ante el Cosmos — procure afinar este instrumento hasta lograr darle las más variadas y ricas posibilidades de manifestar en sentido actual la eternidad de la poesía. Pero esto pertenece ya al orden de la intención. De facultad y de intención creo que está hecha la poesía».⁹

Se trata, pues, de una voluntaria interrelación entre el poeta y el cosmos, y una necesidad de autocomprensión que se asiente sobre ese vínculo a la vez ontológico, noético y moral. De modo que, en cercanía cronológica con la escritura de *Júbilo y*

⁸ *Ibíd.*, p. 55.

⁹ Emilio Ballagas: *Obra poética*, p. 233, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.

fuga, Ballagas está enfrentando una meditación de alto relieve, que también se proyecta en una imagen lírica de su primer poemario: «Que me ciñan — ¡ceñidme! — de eclípticas azules»,¹⁰ apelación que sitúa al sujeto lírico en la intersección de la esfera celeste con el plano de la órbita de la Tierra que, al menos en apariencia, el Sol recorre. Esa invocación implica que el sujeto lírico se proyecta hacia el cosmos, lo cual confirma el arraigo del tema en el pensamiento del poeta, cuya actitud puede ser interpretada como un síntoma de una imantación de Ballagas hacia el barroco, asociado, históricamente, al interés cosmológico. Otro gran escritor cubano — también camagüeyano — enlazó el interés por el cosmos con el *neobarroco*: Severo Sarduy escribiría décadas después de «La poesía en mí», en el inicio mismo de su extraordinario ensayo «Barroco»: «Las notas que siguen intentan señalar la *retombée*¹¹ de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica no científica, contemporánea o no. La resonancia de esos modelos se escucha sin noción de contigüidad ni de causalidad: en esta cámara, a veces el eco precede a la voz». ¹² Así, la estremecida orientación de Ballagas hacia el cosmos en «La poesía en mí», puede percibirse como síntoma que anuncia el despliegue del neobarroco en Cuba. Ballagas se asume como un instrumento artístico que tiene el deber de ignorarse a sí mismo, mientras subraya, además, las limitaciones de su capacidad de expresión, en una imagen — la caña hueca —, que es difícil no percibir como heredera de la célebre imagen pascaliana — clásicamente barroca — del hombre como caña pensante. Esa peculiar difuminación del yo poético, parece concordar con la reflexión posterior de Sarduy — en la cual el horror de Pascal al vacío también se palpa — sobre las relaciones entre cosmología y sensibilidad barroca: «El horror al vacío expulsa al sujeto de la superficie, de la *extensión multiplicativa* para señalar en su lugar el código específico de una prác-

¹⁰ Emilio Ballagas: «Sentidos», en *Obra poética*, ed. cit. de 1984, p. 57.

¹¹ Definida por Sarduy, en epígrafe de ese mismo ensayo, como «causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe». Severo Sarduy: «Barroco», en Severo Sarduy: *Obra completa*. Edición crítica al cuidado de Gustavo Guerrero y François Wahl, coordinadores, Madrid, t. 2, p. 1197, Barcelona, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José. ALLCA XX, 1999.

¹² Idem.

tica simbólica. En el barroco, la poética es una retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, *cargada*, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se exprese —el barroco funciona al vacío—, que oriente o detenga la crecida de signos». ¹³ Ballagas preanuncia esa voluntad de abrirse a una «crecida de signos», a la materialidad enorme del universo, que, luego de los entonces muy cercanos hallazgos que habían producido una crisis en la Física tradicional, debía replantearse simultáneamente su visión del cosmos y el microcosmos. Esta preocupación germinal —atracción fascinada de la sensibilidad neobarroca hacia la inmensidad del cosmos— se puede constatar en distintos pasajes de su poesía, pero tal vez uno de los más literales y estremecedores sea en un verso situado ya en el cierre de su poema magno, «Elegía sin nombre», donde escribe: «*bajo un silencio cósmico, grave y fosforescente...*». ¹⁴

Por eso escribió con aguda penetración en su estudio de 1938 sobre Sergio Lifar, algo que evidencia una sensibilidad que se enfrenta a la súbita expansión —por la vía de los entonces recientes avances de la ciencia— del ámbito más general del ser humano: «Hay artes que por su esencia misma, por la estructura íntima de su materia pertenecen al espacio. He dicho materia y no me arrepiento. Es el hombre de espíritu el que ha de reivindicar la materia, cantar su epitalamio, las bodas de la consistencia, del contorno y del peso con los sentidos; las nupcias jubilosas del electrón y del átomo con el pensamiento liberado del hombre». ¹⁵

En la poesía de Ballagas, desde *Júbilo y fuga*, se advierte un anhelo de renovación de la poesía, su lenguaje mismo y sus cánones expresivos: se puede palpar una idea rectora —ajena a la pueril idea de construir a ultranza una «poesía nueva»—, que busca replantearse el problema de la tradición literaria como trasfondo necesario, sin renunciar por eso al conocimiento de que se transita un camino milenar, el de la poesía en sus multiformes manifestaciones.

Júbilo y fuga anuncia ya una alianza paradójica entre una alta energía creativa y una deliberada entonación que empieza a

¹³ *Ibíd.*, t. 2, p. 1221.

¹⁴ Emilio Ballagas: «Elegía sin nombre», en *Obra poética*, ed. cit. de 1984, p. 144.

¹⁵ Severo Sarduy: «Barroco», en *Obra completa*, Edición crítica citada, t. 2., p. 236.

responder a una distinta atmósfera poética, donde el dinamismo, el contrapunto temático, la, por así decirlo, fractalidad de las imágenes, están preanunciando la presencia de una sensibilidad neobarroca. Hay en el poemario un estallido de tensiones soterradas, frutecer incontenible de una actitud poética ante el mundo; ese gozo restallante, sin embargo, se manifiesta en una decantación de humildad, la cual explica la impresión de inocencia primigenia, de puerilidad en la alegría. El lenguaje anunciador del nuevo barroco en *Júbilo y fuga* adquiere — como el del delirio —, una calidad de superficie metálica, como espejo sin reverso aparente, en que los significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse en sí mismos, referirse a sí mismos, degradarse en signos vacíos; las metáforas, precisamente porque se encuentran en su espacio propio, que es el del desplazamiento simbólico — resorte, también, del síntoma —, pierden su dimensión metafórica: su sentido no precede la producción; es su producto *emergente*, que connota la relación del sujeto con el significante. Así funciona el lenguaje barroco, también el delirio.¹⁶ Otro elemento que identifica una temprana inclinación al barroco en *Júbilo y fuga*, es la intensidad con que se verifica en el poemario la presencia de una autoconciencia de escritura, de modo que la poesía como tema se hace evidente en diversos poemas — «Mi verso», «Y mi canto», «Cancioncilla» —. Como apunta Irlemar Chiampi: «[...] el paradigma estético de la obra neobarroca es identificado por su autoconciencia poética, en calidad de superficie que exhibe su “gramática”, que inscribe su pertenencia a la literatura (a un género, a un tipo de discurso)».¹⁷

Una serie de elementos nuevos enfatizan una perspectiva neobarroca por parte del poeta. Si bien no es posible aquí relacionarlos todos, es útil examinar algunos elementos que confirman el neobarroquismo aludido. Un elemento de importancia es lo que Omar Calabrese ha denominado sutilmente como el gusto del neobarroco por el «más-o-menos y no-sé-qué». Calabrese, al caracterizar cada uno de estos elementos, señala:

¹⁶ Severo Sarduy: «Barroco», en Severo Sarduy: *Obra completa*. Edición crítica citada, t. 2, p. 1235.

¹⁷ Irlemar Chiampi: «La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno», en *Criterios*. Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología, (32): 177. Cuarta época, julio-diciembre de 1994.

«Mientras que en el más-o-menos estamos ante una falta que puede valorarse como parcial, más o menos necesaria y más o menos contemporánea, con el no-sé-qué estamos frente a un “resto” inexpresable. Pero éste está acompañado por dos hechos que conciernen al sujeto: uno, su situación cognoscitiva; dos, su inversión pasional. De hecho, el sujeto *sabe* de la existencia de un residuo en la definición del ser, pero *no puede* decirlo. Tal desequilibrio genera pasión. En fin, el sujeto es *moralizado* de modo conflictual o está *suspendido* en el interior de la tensión entre dos modalidades diversas. Por ejemplo: entre un *querer saber* y un *no poder saber*, entre un *no querer saber* y un *deber saber* y toda otra composición modal tensora. Decíamos antes que el sentimiento de lo sublime, al menos en su definición más clásica, consiste en la realización pasional de la “tensoriedad” a la que está sometido el sujeto. No sin motivo lo sublime se ha tratado, a veces, como convergencia conflictual de pasiones opuestas o como residuo irracional e inmediato (intuitivo) de toda explicación racional».¹⁸

Ese conflicto de tensiones internas, a la vez noéticas y éticas, estéticas y racionales, religiosas y sensuales que es fácil percibir a lo largo de *Sabor eterno*, revela una actitud neobarroca. La percepción de un residuo dinámico de sentido, inalcanzable –por su dinamismo, por su sentido de misterio– para la razón, es el eje temático mismo del poema «Nocturno», que se convierte en una indagación esperanzada de un imposible no-sé-qué neobarroco:

¿Cómo te llamas, noche de esta noche?
Dime tu nombre. Déjame
tu santo y seña
para que yo te reconozca
siempre
a través de otras noches diferentes.
[...]
¡Y que pueda llamarte gozoso,
trémulo,
por tu nombre!.¹⁹

¹⁸ Omar Calabrese: *La era neobarroca*, ed. cit., p. 176.

¹⁹ Emilio Ballagas: «Nocturno», en *Obra poética*, ed. cit. de 1984, p. 136.

Esa indefinición se reitera, con mayor fuerza aún, en el paralelo entre el «y tú eras tú»²⁰ frente al «Tú no eras tú»,²¹ de «Elegía sin nombre». Otro elemento de poética neobarroca se presenta en lo que Calabrese denomina «La imagen de la complejidad». En efecto, Ballagas reitera imágenes laberínticas, en las cuales se advierte la construcción de una complejidad dinámica, expandida en niveles y zonas de variada profundidad y perspectiva. Para Calabrese «[...] es la misma fortuna de las figuras del nudo y del laberinto la que nos permite evadirnos del ámbito del barroco histórico e interpretarlas como manifestaciones de un barroco más universal y metahistórico [...] En otros términos: allí donde resurja el espíritu de la pérdida de sí mismo, de la argucia, de la agudeza, allí encontramos puntualmente unos laberintos y unos nudos [...]».²² Y con ellos, se estará en presencia de una perspectiva neobarroca. Compárese ahora estas nociones, con estos versos del poema «De otro modo»:

Suéñalo
con un sueño que está detrás del sueño,
un sueño no soñado todavía,
al que habría que ir,
al que hay que ir
(¡no sé cómo decirlo!)
como arrancando mil velos de niebla
y al fin el mismo sueño fuese niebla.²³

Los poemarios precedentes, con todo su despliegue estilístico, habían atendido con mayor fuerza a otros factores estructurales: ritmo, paralelismos, musicalidad, orientación a una intensa sinestesia.

Sabor eterno alcanza una factura cabal de *lenguaje lírico*, no restringido a una mera reiteración de tropos e ideas predilectas. Se trata de una maduración de su concepción de la poesía. Diez años después de la publicación de *Sabor eterno*, Ballagas escribía: «La poesía pura viene a ser aquella en que el poeta usa de las palabras trasladándolas radicalmente de su sentido habitual

²⁰ _____ : «Elegía sin nombre», en *Obra poética* de Emilio Ballagas. Edición póstuma a cargo de José María Chacón y Calvo, Mariano Brull, Gastón Baquero y Cintio Vitier, p. 146, Impresores Úcar García, S.A., La Habana, 1955.

²¹ Idem.

²² Omar Calabrese: ob. cit., p. 147.

²³ Emilio Ballagas: «De otro modo», en *Obra poética*, ed. cit. de 1984, p. 138.

para ser vehículos de una emoción *sui generis* que sólo se da en el artista como la perla en la ostra». ²⁴ Se trata de una afirmación del tropologismo esencial del lenguaje poético neobarroco, en particular de la metáfora; pero también esta afirmación entrañaría, a la larga, una nueva actitud ante la poesía, en la cual puede transfigurarse no solo el significado de las palabras en su sentido literal, sino también la *herencia literaria misma*, en actitud creativa que hoy llamamos *intertextual*, y que motivó, a la aparición de «Elegía sin nombre», reacciones agresivas de cierto crítico, que no veía en ese texto fundamental sino la superposición de citas no declaradas de otros textos poéticos. Para calibrar la significación profunda de esa afirmación de Ballagas, es necesario retomar las ideas de Severo Sarduy sobre el barroco:

«La marquetería es también *cita*: yuxtaposición de diversas texturas, de vetas opuestas; contornos precisos, sin relieves: mimesis barroca. Más que la profundidad del paisaje, la geometría de los instrumentos, o el volumen de las frutas, lo que la marquetería muestra, sumando segmentos de distinto grano, es el barnizado artificio del *trompe-l'oeil*; fingiendo denotar otra cosa, señala en sí misma la organización convencional de la representación. Así el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego». ²⁵

Sarduy subrayaba igualmente la íntima conexión entre el metaforismo barroco y la nueva curiosidad cosmológica de la cultura eurooccidental; al hacerlo, establecía una noción estilística de capital importancia para comprender el alcance real de un poema como «Elegía sin nombre»: la marquetería neobarroca:

«Esta banda isomórfica *alegoría-anamorfosis / alegoría-marquetería / marquetería-(cita) / (saturación) / (metáfora barroca)*, se cierra, alrededor de la imagen nodal, generadora: la rotación circular del sistema galileano: la metáfora es el traslado, la mudada retórica por excelencia, el paso de un significante, inalterable, desde su cadena "original" hasta otra, mediata, y de cuya

²⁴ _____ : «La poesía nueva», loc. cit., p. 57.

²⁵ Severo Sarduy: «Barroco», ed. cit., t. 2, p. 1221.

inserción surge el nuevo sentido —figura logocéntrica: supone que hay un sentido y que se desplaza, pero aun en el interior del desplazamiento el logocentrismo se salva en la medida en que hay un sentido propio y un centro: figura de la conservación».²⁶

Las «citas» o referencias intertextuales en «Elegía sin nombre» —homéricas, bíblicas, shakesperianas u otras— se estructuran de manera macerada y evanescente, y resultan desencajadas de su original sentido semántico. Está aquí ya, implícito, el espíritu de lo que Calabrese llama «cita neobarroca», que él caracteriza diciendo: «La cita será, en cambio, *suspendida o torcida y pervertida*».²⁷ Ballagas había escrito: «No hay oposición radical entre poesía pura y poesía desnuda. He usado este último término en un sentido de humildad, de purificada sencillez [...]».²⁸ Nótese que su concepción de *poesía pura* no consiste, como a veces se ha considerado —en oposición a la llamada «poesía social»—, en que sea una poesía ajena a otro tema que no sea ella misma, y que se desgaje de toda preocupación por la dinámica de la sociedad. Por el contrario, para el poeta se trata de una poesía definida por la intensidad de la expresión —tanto en el trabajo con la configuración del verso, como en cuanto a la volcadura del sujeto lírico en él—. En consonancia con esa reflexión suya, está su propia imagen general del poeta:

«Si la poesía vive por las palabras y de ellas se hace, el poeta queda convertido en el más vigilante obrero de éstas, en un “fundador por la palabra de la boca”, como quiere Heidegger. En esto estriba todo el secreto de la poética y del poeta con respecto a la poesía, en conseguir que el carbón de la palabra se transmute en la brasa del canto de modo que la luz de su sabiduría presida el fuego de su emoción y se equilibre con ella sin que el lujo de chispas ingeniosas o humos que empañen su transparencia turben el sencillo ritual de atrapar el ave escarlata de la llama en la trampa de la hornilla».²⁹

La referencia a Heidegger no deja de ser significativa, y evidencia al menos un determinado interés por el existencialismo filosófico de este pensador, en particular, tal vez, en lo referido a la necesidad de trascender de forma creativa —pero sin recha-

²⁶ *Ibíd.*, t. 2, p. 1222.

²⁷ Omar Calabrese: *La era neobarroca*, ed. cit., p. 193.

²⁸ Emilio Ballagas: «La poesía nueva», loc. cit., p. 57.

²⁹ *Ibíd.*, p. 53.

zar — el heteróclito mundo de los objetos y la sensorialidad. Por lo demás, el trastrocamiento del sentido (semántico) habitual no es exclusivo de la poesía pura como tendencia lírica, sino que puede identificarse en amplísimas zonas de la poesía de todos los tiempos.

Ballagas, desde el inicio jubiloso de su creación lírica, se orientó hacia temas de alta estatura, interiorizados siempre —a pesar de su magnitud y permanencia en toda la poesía universal—, en una entonación que por momentos se asordina porque, en el fondo, Ballagas no se interesa en su propio yo como tema de poesía, sino, sobre todo, en el apasionante juego neobarroco de espejos y de ecos, en el hervor incalculable de la emoción y el pensamiento del hombre que, atenazado en su angustia interior, trata de descubrir la belleza del mundo. Su interés cardinal, sostenido y creciente a lo largo de su obra, se concentra en el tema del arte mismo, y del artista que lo escoge como misión vital y como dolor intenso. De aquí la especial significación de un poema que Enrique Saíenz rescata y ubica, por su hondo sentido de totalidad, como cierre de la compilación de 2007:

EL ESCULTOR

El artista que trabaja
a golpes de agudo cincel,
está desbastando mi piedra
para que me parezca a Él.

Si el artista no está en la obra,
la obra es como un vaso donde
el artificio fino sobra
¡y el vino es ausencia o hiel!

Él estará en mí —Carne y Sangre—
como en la hostia el altar.
(A través de la indócil materia
Dios mismo se quiere expresar).

Pero en manos y pies me graba
la llaga o el lucero esplendente
al pecho y acumula carbones
encendidos sobre mi frente.

Por eso miro agradecido
tu mística mano, Señor,
que mientras me hiere se hiere
*¡Singular, doliente escultor!*³⁰

Constatar en la poesía de Ballagas el desarrollo germinal del neobarroco lírico en Cuba, no significa disminuir la importancia –de plenitud creadora total– de Lezama Lima en relación con la escritura neobarroca, pues, como ha indicado Severo Sarduy, en el autor de *Paradiso*, con la misma nitidez que en los más altos nombres de la literatura barroca, se evidencia «La misma furia de relectura y de modelaje de la historia, la misma pasión por la *eficacia del signo*, el mismo ímpetu crítico y creador, con un suplemento, muy cubano, en lo que puede considerarse la fundación del neobarroco».³¹ Pero no es posible negar el barroquismo evidente en Ballagas, avizorado por Cintio Vitier cuando apenas se vislumbraba la expansión continental del neobarroco como modo de escritura de América Latina en el siglo xx. La limpieza con que se aproximó a la marquetería intertextual del verso, la fascinación –de un modo impalpable cercana no sólo a Lezama, sino también a Borges– que evidenció por tópicos como el laberinto y el enigma, lo convierten, para una lectura del siglo xxi, en una voz precursora.

³⁰ Emilio Ballagas: «El escultor», en *Obra poética*. Compilación y prólogo de Enrique Saíenz, pp. 266-267, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2007.

³¹ Severo Sarduy: «Un heredero», en José Lezama Lima: *Paradiso*. Edición crítica a cargo de Cintio Vitier, p. 591, Colección Archivos, Madrid, 1988.