

## Barroco Contemporáneo

por Ignacio Iriarte  
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

### RESUMEN

*El Barroco Contemporáneo es una categoría que tiene límites difusos. Para acotarla, se han propuesto dos enfoques: por un lado, se sostiene que el Barroco retorna desde el 1900; por el otro, que constituye un relato largo, que comienza en el 1600 y continúa hasta la actualidad. En este trabajo propongo un camino alternativo, donde el Barroco Contemporáneo es el resultado de un desplazamiento conceptual, elaborado por las lecturas que se hicieron desde el siglo XVIII. En la primera parte reconstruyo mínimamente esta historia. En la segunda, establezco dos períodos para comprender el Barroco hispanoamericano durante el siglo XX.*

*Palabras clave: Barroco - recepción - modernidad - periferia - sujeto*

### ABSTRACT

*Contemporary Baroque is a category with vague limits. In order to delimit it, two approaches have been proposed. On the one hand, it is stated that Baroque returns since 1900; on the other, that it constitutes a long narrative, dating back to 1600 and continuing up to the present. I here propose an alternative way. Contemporary Baroque is the result of a conceptual shift, developed by the readings that have been made of it from the eighteenth century onwards. In the first part, I briefly retrace this development. In the second part, I establish two periods in order to understand Hispanic American Baroque in the twentieth century.*

*Key words: Baroque - reception - modernity - periphery - subject*

Como se sabe, entre fines del siglo XIX y principios del XX la cultura del 1600 ganó un interés que continúa hasta el día de hoy. Desde entonces se convirtió en un objeto para la investigación histórica, pero también en un punto de referencia para muchos escritores e intelectuales, en tanto el período se transformó en un espacio desde donde pensar los diversos momentos aparentemente críticos que atravesó la humanidad. Uno podría preguntarse por qué el período ganó semejante interés en los enfoques historiográficos, pero sin duda resulta mucho más extraño que exista lo que se puede llamar un Barroco Contemporáneo. ¿A qué se debe que un período tan alejado en el tiempo, con el cual no compartimos ni el sistema económico, ni el político, ni el cultural, se haya convertido para muchos en una referencia para pensar la modernidad?

La crítica ha respondido de diversas maneras a esta pregunta. Sin pretender abarcar la enorme cantidad de trabajos disponibles, quisiera señalar algunas líneas generales. En el reciente *La memoria administrada* (2010), Jorge Luis Marzo sostiene que el Barroco constituye un “relato largo”. De acuerdo con su perspectiva, en el 1600 aparecieron una serie de innovaciones en el campo de la cultura que llegan hasta la actualidad. Por cierto, ya se habían formulado respuestas cercanas a la de Marzo. En *El pliegue* (1989) de Gilles Deleuze y en *Origen de la literatura y del arte modernos* (1975) de Arnold Hauser, la cultura del 1600 constituye la expresión de la crisis del mundo medieval. Para ambos, las características estructurales de esa expresión reaparecen en cada una de las crisis que la modernidad atravesó de ahí en más. Pero Marzo le da una mayor fortaleza a esa continuidad al referirse al Barroco como un relato extenso. Por otra parte, mientras que para autores como Hauser y Deleuze el Manierismo y el Barroco constituyen el lenguaje positivo de todo verdadero cambio, para Marzo el Barroco es una narración conservadora e ideológica, puesto que desde el 1600 ha tenido como propósito ocultar la realidad. Con autores centrales como Quevedo, Góngora y Cervantes, se ha convertido, además, en el lenguaje de lo hispánico, categoría a-crítica que está por encima de la historia y se presenta como la esencia del ser español e hispanoamericano.

Si bien este enfoque ofrece razones fundadas para explicar el resurgimiento del Barroco, hay que decir que propone una imagen un tanto estática de él. Marzo supone que en el 1600 se crearon una serie de prácticas que a partir de entonces operarían sin cambios estructurales detrás de las diferentes configuraciones históricas. Pero creo que no está tan claro que el Barroco pueda emanciparse de este modo del período en el que se desarrolló. Como demuestran José Antonio Maravall (1975) y Pedro Ruiz Pérez (2010), la cultura del 1600 tuvo como propósito mantener el orden en una época en la que temblaban las monarquías, razón por la cual en España coexisten una de las mayores expresiones del Barroco y una monarquía que supo mantenerse firme a pesar de los vientos revolucionarios que soplaron desde el siglo XVII. ¿En qué medida el Barroco puede separarse de esta encrucijada y convertirse en un relato que acompaña la historia de ahí en más? Ciertamente, en una época mediática como la nuestra, los discursos y las imágenes juegan un rol preponderante en la producción y reproducción de la hegemonía, pero esas prácticas, si efectivamente nacieron en el 1600, han perdido el eje alrededor del cual giraban (la monarquía absoluta) y se transformaron completamente durante la modernidad.

Al lado de esta “hipótesis del relato largo” existe una “hipótesis del retorno”. Los grandes ensayos que fueron pioneros en la reivindicación del Barroco, es decir, los trabajos de Heinrich Wölfflin, Werner Weisbach, Walter Benjamin y Eugenio D’Ors, proponen, explícita o implícitamente, que a principios del siglo XX se produjo una vuelta del Barroco. D’Ors y Wölfflin consideran que sus características estéticas retornan desde fines del siglo XIX, mientras que Weisbach y Benjamin explican ese retorno a partir de la sintonía que encuentran entre el 1600 y la crisis que dejó la Primera Guerra Mundial. Esta perspectiva tiene la ventaja de que considera que el Barroco es una época que aparece o desaparece no por su supuesta continuidad, sino por los cambios en la historia cultural. Pero también supone, de manera problemática, que existen relaciones directas con el pasado. En particular, estos trabajos obvian el tramo comprendido entre el 1700 y el 1900, dos siglos en los que sin embargo se dijo mucho sobre el siglo XVII.

Debido a los aportes y los límites que acabo de mencionar, me parece interesante probar un camino alternativo, no para explicar el interés que el período cobró en los estudios históricos, sino para entender los usos contemporáneos que se hicieron de él, tanto en la literatura como en el pensamiento en general. En lugar de la hipótesis del retorno o la hipótesis del relato largo, quisiera proponer lo que podría llamarse una “hipótesis hermenéutica”: el Barroco Contemporáneo es el resultado del desplazamiento conceptual provocado por las lecturas que se hicieron a partir del XVIII.

Para visualizar el mecanismo es instructivo recordar lo que sucedió con la palabra “barroco”. La Real Academia la registra recién en 1914 como un adjetivo. Barroco es “lo irregular por exceso de adornos, y fuera del orden conveniente en arquitectura y artes plásticas”. En 1927 la palabra se extendió a cierta literatura en la que “predomina la pompa y el ornato” y recién en 1970 se convirtió en un sustantivo específico para la cultura del 1600. En Francia hay un comportamiento similar. En su edición de 1743, el diccionario Trévoux “identifica baroque con bizarre y establece que tanto un modo de pensar, como una expresión, como un rostro, pueden ser calificados de barrocos” (Hatzfeld 1964: 493). En 1771 el concepto se especializó para el arte, aunque continuó como adjetivo, y sólo a mediados del siglo XIX se convirtió en un sustantivo referido a la producción artística del XVII. Por cierto, la historia de la palabra no es la historia de lo que sucedió con la cultura a la que ésta se refiere, pero de ella se puede extraer un argumento central. Antes de su empleo actual, el concepto tenía significados negativos: irregularidad, extrañeza, deformidad. Cuando pasó a designar el período artístico del 1600, estos significados no desaparecieron, sino que se convirtieron en marcas positivas. En efecto, la estética de lo feo, que irrumpió con la novela naturalista, y el concepto de grotesco, que Víctor Hugo defendió en el *Prefacio de “Cromwell”* (1825), habían desplazado los ideales de simetría y equilibrio de la belleza, preparando el terreno para la valorización de la irregularidad, la extrañeza y la deformidad. La reivindicación del Barroco no fue el desocultamiento de una

verdad oculta detrás de estos prejuicios, sino el resultado de la progresiva resignificación de esas ideas.<sup>1</sup>

En “Algunas consideraciones sobre los procesos de canonización en la preceptiva literaria” (2005), José Manuel Rico sostiene que la idea de la decadencia de la literatura española comenzó a fraguarse en la polémica en torno a Luis de Góngora y luego pasó a constituir el eje de la crítica de los siglos XVIII y XIX. Para Rico son “ideas mostrencas” que se han repetido de forma acrítica hasta la historiografía literaria del 1900. Lo que me propongo sostener en este trabajo es justamente lo contrario. Desde mediados del siglo XVIII, la crítica efectivamente elaboró una serie de prejuicios sobre el 1600, prejuicios que hoy en día consideraríamos injustificados. Pero jugaron un rol central en la recuperación del Barroco. En efecto, las relecturas que los críticos e intelectuales fueron haciendo a partir del Romanticismo no desplazaron los prejuicios heredados, sino que, como se puede ver en la breve incursión en el diccionario hecha líneas arriba, se los apropiaron, dándoles un sentido positivo. El Barroco Contemporáneo es el resultado de este proceso de resignificación.

### Recepciones

La primera gran lectura del siglo XVII se la debemos al Neoclasicismo. Como observa Guillermo Carnero (1994), los escritores y preceptistas neoclásicos rechazaron las libertades que se habían tomado autores como Lope de Vega y Luis de Góngora e impulsaron una vuelta a los parámetros estéticos de la Antigüedad. En la *Poética* (1737-1789), Ignacio de Luzán establece el núcleo argumental de estas ideas. Apoyándose en John Locke, sostiene que el alma trabaja con las impresiones que recibe de los objetos a través de dos facultades, la fantasía y el entendimiento. La fantasía tiene la capacidad de combinar las imágenes libremente, mientras que el entendimiento es un dispositivo de regulación: aporta un esquema racional para separar y comparar las imágenes que aquella proporciona. Esto le permite distinguir la buena y la mala poesía. La buena poesía es aquella en la cual las dos facultades se mantienen en equilibrio, como en la Antigüedad Clásica, mientras que la mala surge cuando el escritor da rienda suelta a la fantasía. Con este esquema Luzán elabora una reconstrucción del pasado. En el siglo XVI la poesía española se ajustó al trabajo conjunto de la fantasía y el entendimiento, mientras que en el XVII ese equilibrio se fracturó<sup>2</sup>. Los ejemplos son Góngora y Lope de Vega. El primero tuvo, para Luzán, un gran ingenio e incluso juzgó rescatables las obras menores, pero se descarrió en los poemas extensos, “usando sin medida un estilo sumamente pomposo y hueco” (2008: 172), convirtiéndose, así, en el gran ejemplo de “cuán disformes monstruos puede concebir una fantasía desordenada” (313). Las obras de Lope le merecen críticas igual de severas. Pero Luzán no le reprocha el desvarío, sino el haber liberado su fantasía para lograr el éxito entre un público pobremente instruido. Convencido de que la poesía debía imitar la naturaleza, instruir al público con ideas claras y distintas y ordenar racionalmente la inspiración, Luzán planteó, con esto, cuatro ideas sobre la literatura del siglo XVII: se trata de una poesía anticlásica, inverosímil, que se subordina a los gustos del pueblo y desborda el marco de la razón.

El Romanticismo, que reivindicó el teatro del 1600, retomó estos prejuicios. En su *Discurso* (1828) Agustín Durán sostiene en efecto que la poesía dramática del 1600 era anticlásica e inverosímil y que se subordinaba a los gustos del pueblo y desbordaba el esquema racional; pero, para el crítico, precisamente era todo eso lo que la convertía en el centro de la cultura española. El eje de esta transformación se encuentra en la interpretación distinta que debía dársele a la diferencia entre la cultura clásica y la moderna. Para Luzán, la poesía clásica no era un modelo por su prestigio, sino porque, entendiendo que la poesía era la misma en todo

---

<sup>1</sup> Para esta concepción de los prejuicios, tomo como base la perspectiva de *Verdad y método* (1960). En ese texto, Hans-Georg Gadamer discute la descalificación de los prejuicios que había hecho la Ilustración. Independientemente de su verdad o falsedad, los prejuicios constituyen ideas clave a partir de las cuales le damos significación a los textos y constituyen lo que llamamos la tradición. Como propongo en lo que sigue, la trayectoria del Barroco puede leerse precisamente a partir de la imposición de una serie de prejuicios por parte del Neoclasicismo y del trabajo sobre esos prejuicios que hicieron los románticos y los modernistas.

<sup>2</sup> Sobre esta oposición, base para la oposición Renacimiento/Barroco, cf. Berbel Rodríguez (2003).

tiempo y lugar, había llegado a un equilibrio perfecto entre fantasía y entendimiento. Para Durán, en cambio, la Antigüedad y la Modernidad constituyen dos épocas incomparables entre sí. Las dos responden a “genios nacionales” diferentes, concepto nuevo que comprende como “modo de ver, sentir, juzgar y existir” (13-14) de los habitantes de una nación, y cuyo basamento lo constituye el sentimiento religioso. En la Antigüedad, como lo reflejan sus mitologías, el hombre percibía una mutua imbricación entre lo sagrado y lo profano. En el Cristianismo, en cambio, lo sagrado es un absoluto inalcanzable. Esto provoca, para Durán, una diferencia en el terreno del arte y la literatura. En la Antigüedad, el artista debía imitar la naturaleza y disponer de manera armónica los elementos visuales, debido a que su propósito era plasmar la presencia de lo sagrado en el mundo circundante. En la Cristiandad, en cambio, el arte se emancipa de la imitación y de los ideales de simetría y armonía, ya que afronta un mundo sagrado inaccesible para los sentidos. El mundo cristiano abandona, así, las reglas de la Antigüedad, tanto porque las unidades aristotélicas responden a un tipo de arte cuyo propósito es ofrecer una imagen clara y equilibrada de los dioses, como así también porque el absoluto carece de jurisprudencia y es irreductible a la razón. En consecuencia, el teatro del siglo XVII era ahora positivamente anticlásico, inverosímil, popular y mesuradamente irracional. Encarnaba la cultura moderna y revelaba el genio español<sup>3</sup>.

El Romanticismo unió el teatro del siglo XVII con lo hispánico. A lo largo del siglo XIX comenzó a valorarse, asimismo, la idea neoclásica de que el período se encontraba en los márgenes de la razón. La historia comienza en Francia y se basa en la imagen que varios intelectuales tuvieron de lo español. Como señaló Rafael Ferreres (1975), desde el romanticismo España se había puesto de moda. En ella se enrolaron Chateaubriand, Musset y Víctor Hugo, quien en el *Prefacio a Cromwell* se había extendido en citas de españoles como Lope de Vega y Tomás de Iriarte, y cuyo hermano Abel había traducido el romancero heroico español. Lo mismo había sucedido con Théophile Gautier. Su hispanofilia lo llevó a padecer largas jornadas en diligencias para captar en *Voyage en Espagne* (1845) algo de la esencia de aquel país. En esas tierras buscó un país romántico que no estuviera contaminado por la civilización. Se desengañó en Madrid, porque se habían importado las modas francesas, pero encontró su sueño en las iglesias y las catedrales, las corridas de toros y la gente de los pueblos. En estas impresiones de viaje late una profunda ambigüedad. Gautier entendía que España era primitiva debido al atraso nacional, pero también consideraba que en sus paisajes y costumbres se encontraba la verdad primitiva del hombre y las organizaciones humanas. Otro tanto se puede decir del arte que celebró en suelo español. En Toledo pudo ver dos cuadros del Greco. El primero representa una Sagrada Familia y pertenece a su juventud. Según Gautier, desde esa época El Greco había vivido aterrorizado de que lo tomaran como un simple imitador del Tiziano, preocupación que lo llevó a los extremos más barrocos (“cette préoccupation le jeta dans les recherches et les caprices les plus baroques” (1856: 171)). Así, “le peu de raison qui restait au Greco dut chartier tout à fait dans le sombre océan de la folie, après avoir achevé ce chef-d’oeuvre” (171). El otro cuadro pertenece a esta segunda etapa, que según Gautier pintó en plena locura. En 1854, algunos años después de estas notas de viaje, Adolfo de Castro hizo un retrato de Góngora que está en plena sintonía. Como ya había señalado Luzán, el poeta tiene una primera etapa transparente y una segunda, al margen de la razón. Castro recuerda, quizá tras haber leído a Gautier, que Góngora “merece el nombre del Greco de la poesía” (1854: 36). En todo caso, Góngora, El Greco y la palabra “barroco”, todavía un adjetivo, comienzan a surgir de ese espacio ambiguo que es el primitivismo y la locura.

En 1893, durante su visita a París, Rubén Darío descubrió que Paul Verlaine y Jean Moréas conocían a Góngora. Aunque con justicia Dámaso Alonso (1978) comenta que ese conocimiento era muy superficial, lo importante es que, profundizando la línea de Gautier, reivindicaban su memoria en tanto consideraban que se trataba de un escritor olvidado, maldito y, por eso mismo, interesante. Darío no se quedó atrás. En 1899, durante su segunda visita a

---

<sup>3</sup> En el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega justifica que sus comedias violen las reglas clásicas: “como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle el gusto” (285). Durán sobreescribe el texto: donde dice “vulgo” lee genio nacional.

España, participó de los homenajes al centenario de Diego Velázquez con el tríptico de sonetos “Trébol”, en el que aprovechó la ocasión para hacer hablar a Góngora, quien se lamentó, a través de sus versos, por haber sido olvidado. Luego, en “Cantos de vida y esperanza”, señaló: “Como la Galatea gongorina/ Me encantó la marquesa verleniana/ Y así me juntaba a la pasión divina/ Una sensual hiperestesia humana” (1986: 11). En este rescate hay dos planos. En primer lugar, Darío reivindicó de Góngora los aspectos formales y sensoriales de su poesía, junto con la tópica unidad entre pintura y poesía del Barroco, que “Trébol” retoma en el marco de la importancia que esos componentes habían adquirido a fines del siglo XIX. Asimismo, inserto en la cadena de recepción Gautier-Castro-Verlaine, y con una concepción poética en la que, de acuerdo con Saúl Yurkievich (1987), ya asoma el “terremoto mental” del inconsciente, Darío profundizó la imagen maldita de Góngora, incluyéndolo en un ambiente cruzado por el primitivismo, la sensualidad y la locura, concepto que cobró una particular importancia tras la reinterpretación positiva que los modernistas, entre ellos Darío, hicieron de las caracterizaciones psiquiátricas de Max Nordau.<sup>4</sup>

¿Todo esto se encuentra en “Trébol”? Sin duda que no. Más bien Darío incluye a Góngora en un ambiente en el cual comienzan a valorarse positivamente muchos de los prejuicios que se habían presentado contra el poeta (la locura, la enfermedad y la decadencia, estigma que le impuso Marcelino Menéndez Pelayo en la *Historia de las ideas estéticas en España* (1885-1889)). Con esto, sentó las bases para lo que sería una interpretación fundamental. En los diversos ensayos de *Lo barroco* (1935), Eugenio D’Ors recopiló todas estas ideas (decadentismo, locura, enfermedad), ahora de pronto positivas, para extenderlas al conjunto de la cultura barroca. En “Churriguera” (1908) sostiene que Góngora es un “poeta maldito, [que] soporta, como la noción médica de “artritis”, el padrinazgo de las más variadas enfermedades” (1993: 23). En “El *Widermann*”, le opone al estilo clásico de la civilización, el estilo bárbaro del Barroco. En “De Robinson a Gauguin” (1925) amplía esta opinión, señalando con Rousseau la superioridad “del estado natural en el hombre respecto de las conquistas de su civilización” (25), idea que atribuye al “eón” barroco. En ese ensayo imagina, por último, “una infancia educada por locos”, y luego concluye: “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” (52).

Los románticos rescataron el teatro del 1600 en tanto expresaba el “genio nacional”. Desde fines del 1800 los escritores empezaron a valorar a Góngora por aquello que los neoclásicos lo habían censurado: su abandono a la fantasía, ese desgobierno del entendimiento típico de la locura, el sueño y la enfermedad. Con esto terminó la reivindicación del Barroco, ahora también como periferia de la modernidad.<sup>5</sup>

### **Barrocos**

Como sostiene Rico, la historiografía del siglo XX abandonó los prejuicios neoclásicos. El Barroco se convirtió en una colección de documentos que se organizan a partir de una palabra que, aunque no pertenece a la época, trata de captar su dinámica general: la *crisis* espiritual en Weisbach, la *crisis* política en Ruiz Pérez y Maravall. En el Barroco Contemporáneo no sucede lo mismo. En este campo, la clave se encuentra en que, tras el giro a

---

<sup>4</sup> En el artículo de *Los raros*, Darío critica severamente a Nordau. Pero en su obra mantiene una relación ambigua con él: toma sus juicios, valorándolos positivamente. Escribe, por ejemplo, en la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”: “Y me volví a París. Me volví al enemigo/ terrible, centro de la neurosis, ombligo/ de la locura, foco de todo *surmenage*./ donde hago buenamente mi papel de *sauvage*/ encerrado en mi celda de la *rue Marivaux*” (1952: 111). En París, ciudad de la modernidad y las enfermedades, Darío significativamente encuentra a Góngora.

<sup>5</sup> Empleo “periferia de la modernidad” en dos sentidos. Con el concepto entiendo que la locura, el decadentismo y el primitivismo son límites al programa moderno de la autoafirmación del hombre, programa que se encuentra en el texto de Kant sobre la Ilustración, según el cual la razón debe ir desalojando el oscurantismo, y luego, por ejemplo, en *La legitimación de la Edad Moderna* de Hans Blumenberg (para este último, cf. Palti (2001)). Con la palabra “periferia” destaco que la locura, la decadencia y el primitivismo no anteceden a ese programa, sino que surgen con su puesta en marcha.

los prejuicios neoclásicos, la cultura del 1600 se desplazó hacia la periferia de la modernidad. Asimismo, la cuestión de la tradición nacional, el gran tema romántico, permite trazar dos grandes períodos en el siglo XX.

El primero puede fijarse entre el modernismo y *La expresión americana* (1957) de José Lezama Lima. En él hay que destacar, por supuesto, a la llamada generación del '27. Como señala Aurora Egido (2009), los poetas del '27 valoraron en Góngora aquellos aspectos que en el pasado habían sido criticados. En especial, le dieron un giro a las opiniones de Antonio Machado: “lo que Machado negaba al Barroco se convertía en moneda de cambio para la joven poesía, que desdeñaba los presupuestos románticos a la par que los neoclásicos y se movía en un terreno distinto al suyo” (54). Según una perspectiva que ya asomaba en el interés que el modernismo había puesto en la forma, los poetas del '27 transformaron el prejuicio neoclásico de la inverosimilitud, destacando en las *Soledades* precisamente la falta de asunto, aspecto que tenía nueva resonancia en el marco de la novela del primer cuarto de siglo (Egido: 215). Este rescate, que vuelve a valorar lo que el Neoclasicismo consideró irracional, coexiste con una recuperación igual de importante de la tradición española. Como sostiene José-Carlos Mainer y como más recientemente expuso Rafael Alarcón Sierra (2002), los poetas del '27 no sólo buscaron definir una literatura actual, sino también transformar “la historia literaria española en sustancia viva del país” (Mainer 1981: 469).

Poco después se encuentra en América un panorama similar. Como destaca Arcadio Díaz Quiñones (2006), en el Continente el hispanismo cristaliza con la *Historia de la poesía hispano-americana* (1911-1913) de Menéndez Pelayo. Pero ya desde la época de *Cantos de vida y esperanza* (1905) lo español había cobrado interés entre los americanos. Para Tulio Halperín Donghi (1998) esto se debe a la pérdida de las últimas colonias de ultramar, lo cual significaba que España había dejado de tener una presencia colonialista desde 1898, y a que constituía una referencia para pensar una identidad nacional y continental en el marco del progresivo avance de los Estados Unidos como nuevo líder de la región. Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón-Salas y José Lezama Lima plasmaron este proyecto en sus ensayos. A todos se les puede atribuir lo que el primero dijo en su reseña de *De la conquista a la independencia* (1944): “En toda América, en tiempos de Sarmiento, queríamos olvidar, borrar el pasado colonial”; pero “La cultura colonial, descubrimos ahora, no fue mero trasplante de Europa, como ingenuamente se suponía, sino en gran parte obra de fusión, fusión de cosas europeas y cosas indígenas” (Picón-Salas 1975: 9-10). Todos revisaron el pasado y, por supuesto, el Barroco. Como para los poetas del '27, se trataba de un momento de la tradición y se situaba en la periferia de la modernidad. Pero en América se pueden destacar, con Picón-Salas, Henríquez Ureña y Lezama Lima, tres actitudes: el rechazo, la valoración y la reactualización.

La primera le corresponde a Picón-Salas. En *De la conquista a la independencia* el ensayista juzga la historia según la idea de que la modernidad es un progreso continuo de acuerdo con el cual las luces de la razón van iluminando la oscuridad de los dogmas. Para Picón-Salas, España trajo a América esa misión: los conquistadores se propusieron erradicar los prejuicios indígenas e integrarlos a su cultura; pero para el 1600 España interrumpió ese proceso; la corona se decidió a dominar el Nuevo Mundo con el Barroco, laberinto mediante el cual le dio la espalda a las innovaciones científicas y económicas europeas. Si bien para Picón-Salas España e Hispanoamérica retornan a la modernidad desde mediados del siglo XVIII, el Barroco fue tan nocivamente contrario a la razón que aún hoy perduran sus sombras: “A pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos evadimos enteramente del laberinto barroco. Pesa en nuestra sensibilidad estética y en muchas formas complicadas de psicología humana” (1975: 123).

Frente a estas enérgicas opiniones, Henríquez Ureña adopta, en *Las corrientes literarias en la América Hispana* (1945), un equilibrado criterio de valoración. Su ensayo parece el de un arqueólogo que recolecta cacharros. Poco importa que para el hombre actual muchos de esos objetos carezcan de utilidad: Henríquez Ureña los aprecia porque cumplieron una función en su día. Proporciona, en este sentido, una imagen positiva del Barroco. En parte esto se debe a que, para Henríquez Ureña, el Barroco y el Iluminismo están dentro de una misma curva evolutiva, pero también a que se apoya en el esquema del hombre y la circunstancia que había articulado

José Ortega y Gasset.<sup>6</sup> Para el ensayista, el Barroco constituye, así, un período insoslayable para entender la conformación del espíritu criollo, una identidad en la que se encuentran el pensamiento, la creación estética y las formas del sentir.

Lezama representa, por último, la reactualización. En la obra del escritor cubano, el Barroco tiene dos sentidos. En primer lugar, como ha demostrado Rafael Rojas (2006), Lezama se inscribe en un campo intelectual que, antes de 1959, se encuentra marcado por el malestar ante una independencia inconclusa y por la consecuente necesidad de establecer una narrativa para lo cubano. Propuso, en este sentido, una recuperación del catolicismo, como núcleo de regeneración nacional. Posicionado en un franco antimodernismo, como demostró Duanel Díaz Infante (2005), hizo confluír este proyecto con el Barroco. Tal actitud se puede sintetizar con el recuerdo que hizo de un artículo de Paul Claudel sobre René Descartes, que publicó en la revista *Verbum* en 1937: “Allí se establece que la tradición de las ideas “claras y distintas”, no es la única de Francia, que más allá de la *clarté* está el misterio de las catedrales” (1981: 45). En *La expresión americana* (1957) Lezama recuperó, asimismo, la época colonial. Las crónicas de conquista constituyen, para él, el principio de la historia americana. Desde entonces, la expresión criolla se va conformando a partir de la necesidad de poner en palabras una naturaleza asombrosa. En este marco, el Barroco constituye el punto nodal. Se trata de un lenguaje que incorpora todas las culturas para poner en palabras el Continente. En este sentido, apoyado en una desconfianza hacia la modernidad, Lezama recupera el Barroco y lo convierte en un lenguaje para pensar la contemporaneidad.

A partir de los años '60, en consonancia con la elaboración de propuestas teóricas novedosas tanto sobre la literatura como sobre la subjetividad, se abre un segundo ciclo del Barroco Contemporáneo.<sup>7</sup> Severo Sarduy y Néstor Perlongher, para poner como referencia dos escritores centrales del período, le dan un nuevo énfasis a lo que estaba presente desde Darío. Para ellos el Barroco sigue siendo un discurso situado en la periferia de la modernidad, pero ahora, en el marco de las nuevas teorías francesas sobre el sujeto y la literatura, es también un lenguaje que pone en evidencia la crisis de la subjetividad. En Sarduy y Perlongher lo hispánico pierde, asimismo, casi completamente la dimensión que antes tenía. Podemos comprobarlo en el progresivo debilitamiento del peso que tiene el 1600 en el conocimiento de los autores. Los poetas del '27 y aun Lezama Lima conocían la época con profundidad. En cambio, Sarduy se refiere casi exclusivamente a Góngora y, llamativamente, no menciona una sola vez a Sor Juana Inés de la Cruz, mientras que Perlongher ya no publica un solo ensayo dedicado al 1600. El escaso peso que en ellos tiene lo hispánico no se debe a una actitud militante en contra de lo español, sino a que el Barroco, antes fuente de identidad, se ha convertido en la demostración palmaria de que las identidades colectivas e individuales son construcciones sociales. En la novela *De donde son los cantantes* (1967), Sarduy se propone demostrar que la nación es un nudo de signos culturales, en muchos casos impuesta de manera violenta, mientras que en sus poemas, relatos y ensayos, Perlongher recorre los márgenes de las ciudades, recolectando signos ominosos mediante los cuales ataca las supuestas normalidades de la cultura. Asimismo, ambos escritores le dan un nuevo énfasis a lo inverosímil, prejuicio neoclásico resignificado, primero por Darío y luego por los poetas del '27 y Lezama Lima. Como destaca Ana Porrúa (2008), los barrocos contemporáneos se pensaron, efectivamente, en oposición al realismo. Las novelas de Sarduy abundan en esta autonomía del lenguaje, programa que llevó a su máxima expresión en la artificiosa, narcótica y transexual *Cobra* (1972); Perlongher, en fin, lo pone en palabras

---

<sup>6</sup> Henríquez Ureña cita a Ortega y Gasset al principio del ensayo: “José Ortega y Gasset sostenía que el español —y otro tanto puede decirse del portugués— se convirtió en un hombre nuevo tan pronto como se estableció en el Nuevo Mundo” (1964: 41). En este sentido, para el ensayista el “espíritu criollo” se desarrolla a partir de la implantación del español en la nueva circunstancia americana.

<sup>7</sup> Hay que entender este corte en el marco de los conceptos dominante, residual y emergente que propuso Raymond Williams (1997). Así, en los '60 la unión del Barroco con la teoría francesa constituye un emergente que luego en los '70 y '80 se vuelve dominante. No obstante, en 1975 Alejo Carpentier continúa planteando el Barroco como clave para comprender la identidad americana, una posición que a esa altura puede considerarse residual.

señalando que el neobarroco puede definirse por las “Tentativas de romper esa especie de comunicabilidad pura del lenguaje” (2004: 281).

### **Barroco Contemporáneo**

En los usos contemporáneos, el Barroco tiene sentido en tanto la historia de la recepción lo colocó en la periferia de la modernidad. Emancipado de los ejes históricamente coyunturales que le dieron sustento (la monarquía absoluta y la escisión de la cristiandad), el Barroco se ha convertido en un léxico aprovechable para pensar las diferentes crisis que se diagnosticaron a lo largo del 1900. A esto hay que agregarle que únicamente constituye un lenguaje articulado si lo cruzan otros discursos: el hispanismo, el catolicismo, el americanismo, las teorías sobre el sujeto. Por todo esto, no es un corpus cerrado de autores o prácticas literarias, sino un punto de referencia a partir del cual los escritores e intelectuales pueden posicionarse. Por cierto, en su órbita giran una serie de procedimientos y tópicos, como la parodia, la sobrecarga retórica y la teatralidad. Pero todos estos conceptos tienen un sentido totalmente nuevo tras la invención del inconsciente, la lingüística saussureana, el simbolismo y las vanguardias; asimismo, son completamente transversales al conjunto de la literatura, aspecto éste que vuelve a demostrar que el Barroco constituye un punto de referencia, y no una palabra definible positivamente. Todo esto explica, por último, la ampliación a menudo desmedida de la categoría: como los conceptos que articula son transversales a la literatura, resulta tentador incluir en él el conjunto de las prácticas culturales.

En el siglo XX, el Barroco se sitúa en una cartografía organizada a partir de tres actitudes. El rechazo de Picón-Salas continúa en Marzo, ahora desde una posición francamente contraria a lo hispánico; la valoración de Henríquez Ureña, como base de la identidad colectiva, se encuentra en las reconstrucciones históricas posteriores, aunque ahora se piensa el período como la crisis del mundo medieval; en fin, Sarduy y Perlongher retoman los usos contemporáneos de Lezama, colocando el Barroco como el lenguaje de la subversión del sujeto y la crítica a los discursos totalizantes. En todos estos casos, el Barroco se encuentra en los márgenes de la modernidad, ya sea porque se trata de un discurso que está en condiciones de establecer críticas al proyecto moderno, porque es una narración ideológica que les oculta a los hispano-americanos la senda del mundo actual o porque constituye un período que está en la antesala de la era de las revoluciones.

El Barroco es la sombra del proyecto de la Ilustración. Pero esto no significa que sea separable de él. El Barroco, según vimos, es indisociable del proceso que aquella puso en marcha desde mediados del siglo XVIII.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN Sierra, Rafael (2002). "Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX". *Anales de Literatura Española* 15: pp. 71-93.
- ALONSO, Dámaso (1978). "Góngora y la literatura contemporánea". *Obras Completas V*, Madrid, Gredos, pp.725-770.
- BENJAMIN, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- BERBEL RODRÍGUEZ, José (2003). *Orígenes de la tragedia neoclásica española*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BLUMENBERG, Hans (2008). *La legitimación de la edad moderna*, Valencia, Pre-textos.
- CARNERO, Guillermo (1994). "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral". *Anales de la literatura española* 10: pp. 38-77.
- CARPENTIER, Alejo (1990). "Lo barroco y lo real maravilloso". *Obras completas*, Tomo 13, México, Siglo XXI.
- CASTRO, Adolfo (1854). *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Rivadeneyra.
- D'ORS, Eugenio (1993). *Lo barroco*, Madrid, Tercos.
- DARÍO, Rubén (1952). *Los raros*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- DARÍO, Rubén (1986). *Poesía completa*, Buenos Aires, Ayacucho.
- DELEUZE, Gilles (1989). *El pliegue*, Barcelona, Paidós.
- DÍAZ INFANTE, Duanel (2005). *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (2006). *Sobre los principios*, Buenos Aires, UNQUI.
- DURÁN, Agustín (1828). *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español*, Madrid, Ortega y Compañía.
- EGIDO, Aurora (2009). *El Barroco de los modernos*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- FERRERES, Rafael (1975). *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
- GADAMER, Hans-Georg (1977). *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme.
- GAUTIER, Théophile (1856). *Voyage en Espagne*, París, Charpentier.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio (1998). "España e Hispanoamérica: miradas a través del Atlántico (1825-1975)". *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana.
- HATZFELD, Helmut (1964). *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos.
- HAUSER, Arnold (1974). *Origen de la literatura y del arte modernos*, Barcelona, Guadarrama.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1964). *Las corrientes literarias en la América Hispana*, México, FCE.
- HUGO, Víctor (1979). *Prefacio de Cromwell*, Buenos Aires, Goncourt.
- KANT, Immanuel (1964). "Respuesta a la pregunta ¿qué es la Ilustración?". *Filosofía de la historia*, Buenos Aires, Nova, pp. 58-67.
- LEZAMA LIMA, José (1981). "Un día en el ceremonial". *Imagen y posibilidad*, La Habana, Letras Cubanas, pp. 43-49.
- LEZAMA LIMA, José (1993). *La expresión americana*, México, FCE.
- LUZÁN, Ignacio (2008). *La poética*, Madrid, Cátedra.
- MAINER, José-Carlos (1981). "De la historiografía literaria española: el fundamento liberal". Santiago Castillo (ed.), *Estudios de historia de España*, Madrid, UIMP, pp. 439-472.
- MARAVALL, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- MARZO, Jorge Luis (2010). *La memoria administrada*, Buenos Aires, Katz.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1940). *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PALTI, Elías (2001). *Aporías*, Buenos Aires, Alianza.
- PERLONGHER, Néstor (2004). *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- PICÓN-SALAS, Mariano (1975). *De la conquista a la independencia*, México, FCE.
- PORRÚA, Ana (2008). "“Cosas que se están hablando”: versiones sobre el neobarroco". *Boletín* 13-14: pp. 84-94.
- RICO, José Manuel (2005). "Algunas consideraciones sobre los procesos de canonización en la preceptiva literaria". Begoña López Bueno (ed.), *En torno al canon*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 141-166.
- ROJAS, Rafael (2006). *Tumbas sin sosiego*, Barcelona, Anagrama.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2010). *El siglo del arte nuevo*, Madrid, Crítica.
- SARDUY, Severo (1999). *Obra completa*, Madrid, Archivos.
- VEGA Y CARPIO, Lope Félix de (1971). *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, Clásicos Hispánicos.
- WARDROPPER, Bruce (1983). *Historia y crítica de la literatura española III*, Barcelona, Crítica.
- WEISBACH, Werner (1948). *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe.
- WILLIAMS, Raymond (1997). *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península.

WÖLFFLIN, Heinrich (1985). *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe.  
YURKIEVICH, Saúl (1987). "El sujeto transversal o la subjetividad caleidoscópica". Iván Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, pp. 76-85.