

# Dossier Barroco: puntos de encuentro

## Presentación



Facundo Ruiz

Instituto de Literatura Hispanoamericana - UBA - CONICET

Curiosa pero no casualmente, el barroco fuerza el amor o el odio bien precisos. Y por eso el barroco es –históricamente– difícil. Y por eso –por amor a lo difícil– son recuperados, pensados o consagrados, como barrocos, quienes amaron lo difícil: sea en el siglo XVII, como Baruch Spinoza o Baltasar Gracián, que decían “todo lo excelso [*omnia praeclara*] es tan difícil como raro” o “no se puede negar arte donde reina tanto la dificultad”; sea en el siglo XX, como José Lezama Lima, quien sostenía –aun resultándole el término “barroco” algo “apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio”– que “sólo lo difícil es estimulante”. Y quienes odian y odiaron –como, ya en 1755, J. J. Winckelmann– ese “*modo di perversione e bruttezza artistica*”, dijo Benedetto Croce mientras consideraba el origen medieval y escolástico del término *baroco*, que muy tempranamente condujo a hablar de un “*argomento in baroco*” y a parodiarlo: “*e con qualche argomento in baricoco/ far restare il messere un bel castrone*” [con algún silogismo barroco/ hacer que el señor quede como un buen ignorante<sup>1</sup>], se lee en las *Rime burlesche* (1570) de Giovanfrancesco Ferrari; por odio a esas dificultades puedan coincidir con Luis Alberto Sánchez, quien en 1937 dictaminó: el barroco es un “movimiento de obscurecimiento del lenguaje, afectación de estilo e incompreensión de fondo” que en América, incluso antes de la llegada del gongorismo, ya era “mal endémico”.

Y esta histórica dificultad manifiesta en buena medida que todo acercamiento o distanciamiento del barroco suponga, necesariamente, la producción de juicios y diferencias de valor: que el barroco –esta obra, aquel concepto, ese período– sea bueno o malo, lo mejor o lo peor que le ha ocurrido a la cultura o al arte, explica no sólo esa precisa –y bella– descripción de Gilles Deleuze acerca del cambio operado en el siglo XVII en la idea misma de valor (“el Mejor sólo florece sobre las ruinas del Bien platónico”), sino que lleva a pensar –como hace Simon Frith con la música– ese arte o estética hoy tan sólidamente establecido en galerías y universidades bajo la luz popular de su práctica cultural: si participar de la cultura popular supone emitir juicios constantemente sobre lo que es “bueno” o es “malo” –“excelente” poeta, “pésimo” libro–, “uno podría definir la cultura popular como el sector cultural en el que todos los participantes tienen la autoridad de emitir juicios”. Pero ese sistema copernicano del juicio, ¿no es tan moderno como el barroco? Vale decir: ¿la modernidad de esa forma de participación no ha sido contemporánea del barroco, no ha incidido en sus –inesperadas pero definitivas– reparaciones, no ha impulsado o justificado los –tan amorosos como odiosos– epítetos que lo caracterizan? ¿Y no decía sor Juana que “una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos

1. Agradezco a Martín Ciordia y a Nora Sforza la traducción de estos versos; y sobre todo, el sugerente comentario –pues de la fertilidad y naturaleza del barroco se trata– sobre *castrone* que, usado para “buen ignorante”, era el “caballo castrado”.

con censura” y, siglos más tarde, no recordaba Augusto de Campos que la “querella de los eruditos sobre lo que es y lo que no es Gregorio de Matos no debería inhibir el goce y el estudio de los textos que llevan su nombre”? He aquí una de sus mayores dificultades, a la par que el valor popular de su práctica: provocar risa y examen, goce y formación de juicios, estimular a críticos y discretos, a eruditos y poetas, y si bien no alentar la herejía, tampoco abandonar el estudio y –menos aún– la querella.

La querella, menos aún. Dos grandes querellas, distintas pero no separadas, han inaugurado o articulado los estudios del barroco en América Latina: la querella del lenguaje, así enunciada por Alejo Carpentier en 1975, aunque veintiún años antes Enrique Anderson Imbert ya lo señalaba en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (“éste es el descubrimiento de los barrocos: la lengua es un cuerpo soberano”), querella de indudable aliento gongorino y prósperos renacimientos parisinos y rioplatenses; y la querella geográfica, de naturaleza martiana, indeleble aún en Pedro Henríquez Ureña y Lezama Lima (de *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de 1928 a *La expresión americana* de 1957, entre los cuales nace “El barroco de Indias” de Mariano Picón Salas en 1944). Y si la primera se desarrolló hacia la estilística –o hacia una “voluntad de estilo”, al decir de Héctor Libertella– y hacia la filología –más ibérica o más germánica: fijar los textos o trazar su “fecundación recíproca”, como dijo Eric Auerbach–, y la segunda dio –¿dónde, en América, sino al Norte?– un giro poscolonial que tarde o temprano abismaría la literatura en la cultura y ésta, más o menos conflictiva, en las políticas académicas y transatlánticas de confusa u omnimoda cartografía, lo cierto es que el barroco –histórica, teórica y artísticamente– ha sido, siempre y de forma insoslayable, un punto de encuentro. O, como solía decirse, *ars inveniendi*: arte de la invención no más que del hallazgo o del encuentro.

Arte de la combinación y de la puesta en común, un *dossier* sobre barroco podría parecer una redundancia. En cualquier caso, como toda redundancia, es una confirmación, una afirmación repetida de un afecto inconstante. Y grata pero ciertamente, se encuentran aquí no sólo abordajes y perspectivas muy diversos del barroco –desde la filosofía o a través de la arquitectura, en el cruce epistolar o de géneros, bajo el signo de la oratoria sagrada o de la historia de las ideas–, sino también investigadores argentinos que, actualmente, desarrollan sus actividades en incomparables lugares: Rosario, Pessac (Bordeaux), Notre Dame (Indiana) y Buenos Aires. De esta manera, el *dossier* se configura como –*non opposita sed diversa*– un mapa general, pero actual, de los temas y problemas del barroco y una cartografía virtual, pero local, de las ideas, metodologías y objetos de interés que el barroco americano ha suscitado y desplegado en distintas partes del mundo. Y de modo sin duda menor, este *dossier* participa de la –¿prácticamente?– inexistente historia crítica del barroco americano en los estudios literarios argentinos.

Así, los puntos de encuentro se multiplican. Epistolares y afectivos son los lazos que unen a sor Juana Inés de la Cruz con la duquesa de Aveiro. Pero como detalla Beatriz Colombi (que acaba de editar, junto con Hortensia Calvo, *Cartas de Lysi. La mecenas de Sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita* dos cartas inéditas de la condesa de Paredes), se trata aún más de un “mundo de intereses compartidos”, donde la condesa, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, no sólo oficia como punto de encuentro (mecenas de la primera, prima de la segunda) sino y sobre todo como esa tercera dimensión que da al romance epistolar (el n°37, que la mexicana dedicó a la portuguesa) su verdadero espacio literario, aquel muy siglo XVII y muy moderno, del que Colombi elige dar no sólo sus señas particulares sino también las que lo articulan, a través de un poema, un asunto judicial y tres amigas desiguales pero reciamente correspondidas. Una trinidad similar –también en sus idas y vueltas, aunque en la otra punta del ovillo barroco– organiza el mundo de intereses compartidos que Guadalupe Silva pone al descubierto al historiar e interrogar las ideas sobre el barroco

que –mitológicamente– opusieron a Severo Sarduy y Alejo Carpentier, pues no sólo los une el amor (a Lezama Lima, ese tercero incluido) sino también, precisa Silva, las querellas: ¿qué tipo de espacio cultural es América Latina, qué hacer con el realismo, cómo lograr que la actividad intelectual y sobre todo literaria sea –siempre– revolucionaria? Dando, de esta manera, lugar a responder una de las preguntas barrocas más acuciantes: ¿cómo relacionar el placer de la novedad con la repetición? Y así Valentín Díaz, que reconstruye la escena del nacimiento –doble, como Dionisos y como Víctor Frankenstein– del Neobarroco, en Italia en 1951 (Gillo Dorfles) y en Brasil en 1955 (Haroldo de Campos), ofrece también una respuesta: existe el placer de la novedad donde la repetición deja de ser cíclica y original al mismo tiempo. De que aquí que *lo neo*(barroco) adquiera un valor de “grado cero” que permite a Díaz pensar sus relanzamientos (como el de Sarduy en 1972) tanto como indagar en los (re)encuentros como puntos desde donde (re)definir los sentidos de lo moderno. Sentidos que –en consonancia con su reciente libro, *Las fuentes de la juventud. Genealogía de una devoción moderna*– Dardo Scavino propone leer partiendo de la “tipología” paulina y de su configuración exegética con San Agustín (del anuncio y figuración de un signo “infantil” a la revelación y sentido completos del conocimiento “maduro”) para encontrar en América, no tanto el sentido político que dicho problema semiológico evidenciaba (el poder del tutor, colonizador o evangélico: el poder del derecho de interpretación), como una configuración singular en la cual –punto de encuentro entre América y Europa– más que trasladarse un sistema de interpretación –muchos significantes para un misma significación– se consolida como valor histórico y estético: el Barroco. Un barroco al que Mariano Picón Salas dio entidad americana y, pionero, describió acabadamente en *De la conquista a la Independencia* (1944), libro al que retorna Carla Fumagalli para –sin dejar de homenajearlo– deslindar en su propia historia: la de las clases del venezolano en la universidad de Columbia y la de sus cartas y comentarios con maestros y amigos (Henríquez Ureña y Alfonso Reyes), la de su escritura ensayística y la de los primeros ensayos de historia literaria americana; devolviendo al anacrónico pero preciso enunciado “Barroco de Indias” su espacio histórico de su enunciación. Y en esa trama de sujetos y discursos se proyecta el estudio de Juan Vitulli que, en la línea de su *Inestable puente. La construcción del letrado criollo en la obra de Juan de Espinosa Medrano*, rastrea y analiza la singular relación entre un discurso disciplinante –los tratados y preceptivas de oratoria sagrada– y el cuerpo efectivo, humano, de quien está allí y entonces predicando: si el predicador, a fin de cuentas, es una figura más del discurso, ¿lo es también el cuerpo humano –real– donde el discurso y las figuras tienen lugar y sentido –imaginaria y simbólicamente–? ¿Qué dice el barroco de ciertos, “sensibles” –sudor, mocos– puntos de encuentro? Y es Francisco de Valverde en su *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en Perú* (1641), según detalla Julia Sabena, quien –animado por Góngora, pero secretamente– articula el cruce sensible, inteligible de dimensiones a nivel poético y narrativo; y si logra vincular, como sugiere y analiza detenidamente Sabena, el “furor” platónico con cierta “libertad preceptiva”, y así acercarse a la construcción de una “individualidad poética”, esto coloca el poema –inmenso (unos 25 mil versos), olvidado (sin edición moderna) pero cardinal– en el complejo, sugerente y exacto punto de encuentro donde las poéticas de la mimesis van cediendo lugar a las de la expresión; vale decir, en el exacto punto donde el barroco podría confundirse con –o diluirse en– el Romanticismo.

Pero de un punto de encuentro a un punto y aparte, vale la pausa: pues si nada –del barroco– se pierde –en el Romanticismo– pero todo se transforma –¿clasicismo mediante?– el asunto no es tan sencillo. Ni su explicación tan lineal. Ni tan en contrapunto su lectura. Algo –difícil– del barroco permanece en cada –nuevo– punto de encuentro.

