

## Barroco, Modernismo, Neobarroco

por Ignacio Iriarte

(Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET, Argentina)

### RESUMEN

Rubén Darío es el primer escritor en lengua castellana que reivindica sin matices y de manera plena la obra de Luis de Góngora. Su propuesta se encuentra plasmada en *Cantos de vida y esperanza* a través del tríptico de sonetos “Trébol” y el poema que abre el poemario (“Yo soy aquel que ayer no más decía”), en el cual confiesa que dos de sus grandes influencias son Góngora y Paul Verlaine. A partir de este diálogo inicial que establece Darío, la crítica ha insistido desde muy temprano sobre las afinidades que se encuentran entre el Modernismo y el Barroco. Pero debajo de las afinidades existen desde luego diferencias cruciales, que en este trabajo desarrollo a partir de tres ejes comparativos: la política, la religión y el lenguaje. Tras esta comparación, sostengo que el Modernismo, a través de Darío, arranca el Barroco de su suelo histórico y lo coloca en los dilemas y las contradicciones modernas del artista con la sociedad. Con esto, sienta las bases de lo que más tarde será el Neobarroco.

*Palabras clave: Barroco – Modernismo – política – religión – lenguaje*

### ABSTRACT

Rubén Darío is the first Spanish-language writer who vindicates Luis de Góngora’s works fully and unambiguously. His proposal is put forward in *Cantos de vida y esperanza* by means of the sonnet triptych “Trébol” and the opening poem “Yo soy aquel que ayer no más decía”, where he acknowledges the great influence of Góngora and Paul Verlaine. With a basis on this dialogue initiated by Darío, from early on critics have remarked the affinities between Modernism and Baroque. Still, underneath these affinities clearly there are significant differences, which I aim to develop in this paper along three comparative axes: politics, religion and language. Following this comparison, I posit that Modernism, through Darío, removes Baroque from its historical siting and places it among the artist’s modern dilemmas and contradictions when faced with society, thus establishing the fundamental lines of what will later emerge as Neobaroque.

*Keywords: Baroque - Modernism - politics - religion - language*

Rubén Darío es el primer escritor en lengua castellana que reivindica sin matices y de manera plena la obra de Luis de Góngora. Su propuesta se encuentra plasmada en *Cantos de vida y esperanza* a través del tríptico de sonetos “Trébol” y el poema que abre el poemario (“Yo soy aquel que ayer no más decía”), en el cual confiesa que dos de sus grandes influencias son Góngora y Paul Verlaine. Aunque Darío no escribió un texto programático para explicar su interés por el siglo XVII, gracias a aquellas reivindicaciones el Modernismo quedó asociado desde muy temprano con el Barroco. En “La nueva generación de novelistas” (1904), Emilia Pardo Bazán se pronuncia en contra del “pseudogongorismo afrancesado que corrompe a algunos escritores de América” (616); en “Para un estudio de la literatura española”, fechado en 1914 y aparecido en el póstumo *Los complementarios*, Antonio Machado se refiere de manera negativa, empleando tal vez por primera vez el concepto, al “neobarroquismo” de Darío (786); y en la *Antología poética en honor de Góngora* (1927), el escritor nicaragüense cierra el volumen con “Trébol”. Esta identificación se convirtió en un tópico muy recurrido por los estudios posteriores. En el inagotable *Las máscaras democráticas del modernismo*,



Ángel Rama piensa el rescate de Góngora como una forma mediante la cual los modernistas reconocieron sus afinidades con el Barroco (62), y en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* José Luis Romero se refiere al Modernismo como un “vago barroquismo burgués” (285). En fechas más recientes, Enrique Foffani sostiene que “Hay en el formalismo de Darío un imaginario barroco más gongorino que quevediano” (2007: 19), disyunción que abre, por otra parte, nuevas vinculaciones. El estoicismo de Quevedo está desde cierto punto de vista cerca de la poesía de Julián del Casal y hace poco Juan Ritvo examinó los vínculos que existen entre *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones y *El Buscón* (2006: 27-44). En el mismo sentido, el imaginario gongorino del que habla Foffani explica los estilos de varios de los escritores neobarrocos del siglo XX y especialmente los de Sarduy y Perlongher.

Las características singulares que adquiere el uso del Barroco por parte del Modernismo pueden comprenderse a partir de un mínimo contraste con el interés que a los románticos españoles y alemanes les despertó el teatro hispánico del siglo XVII. El Romanticismo reivindicó a Lope de Vega y Calderón de la Barca en parte debido a que tomó un partido firme dentro de la coyuntura política que atravesaba Europa durante y después de las guerras napoleónicas. En España y Alemania, el teatro áureo se convirtió en un resguardo monárquico y católico frente al deísmo y la Revolución Francesa y apareció como un ejemplo para la nueva comprensión histórica de la lengua y la poesía y para el esclarecimiento de ese sujeto colectivo que es el espíritu nacional. Aunque en tramos puntuales del *Ciclo de conferencias sobre el arte dramático* y las *Conferencias sobre la historia de la literatura* de August y Friedrich Schlegel se pueden encontrar matices, el interés de ambos en lo que respecta al teatro español nace de una inequívoca combinación de conservadurismo político y progresismo literario e intelectual.<sup>1</sup> En España, Johann Nikolaus Böhl von Faber y Agustín Durán retoman ese proyecto: reivindican las obras de Lope y Calderón como una forma de levantarse contra los ideales antimonárquicos y antirreligiosos que emergieron con la Ilustración y como un modo de afianzar la unidad entre poesía, cultura y nacionalidad.<sup>2</sup> Hay que resaltar asimismo que los románticos se propusieron recuperar en términos históricos el teatro de ese período y se pensaron a sí mismos como coleccionistas de documentos del pasado. Al hacer esto, cambiaron los significados que esos documentos tenían, porque los interpretaron como la expresión de un alma nacional que en el siglo XVII no tiene cabida, pero esos cambios no estaban entre sus propósitos e incluso podemos afirmar que jamás tuvieron conciencia de la tesis contemporánea de que el observador transforma el objeto que estudia.

Muy diferentes son los vínculos entre el Modernismo y el Barroco. Al no contar con opiniones sistemáticas como la de los románticos, la identificación con el siglo XVII no es ni ideológica ni literariamente tan firme como la de los críticos y escritores de principios del XIX. Por otra parte, cuando reivindicó a Góngora, Darío de ninguna manera hizo una recolección erudita de documentos del pasado. De acuerdo con el duro juicio de Dámaso Alonso (1978), el nicaragüense de hecho no tenía una información demasiado profunda sobre el período. Como se desprende de su autobiografía, seguramente conoció a Góngora a través de la antología *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* que Adolfo de Castro había publicado en 1854 en la Biblioteca de Autores Castellanos, lo cual no lo coloca por encima de la media en lo que respecta al saber sobre el escritor o sobre la época del Barroco. Pero a diferencia de los románticos, Darío no se interesó por estudiar con profundidad el pasado. Podemos comprobarlo con la anécdota que cuenta en su autobiografía sobre su descubrimiento de Góngora. En Francia, en 1893, Darío se entera de que Paul Verlaine y Jean Moreas lo reivindicaban porque se trataba de un poeta olvidado y por esa razón maldito. Si en “Divagación” Darío amó “más que la Grecia de los griegos/ la Grecia de Francia” (1986: I, 184), en igual sentido no le interesó el Góngora del siglo XVII, sino el Góngora que se levantaba a través de las refracciones de Verlaine. A diferencia de los románticos, el escritor buscó de manera explícita transformar ese legado, como se puede percibir en “Trébol”: en el tríptico de sonetos, hablan primero Góngora y luego Velázquez, y para ambos Darío emplea el endecasílabo, mientras que él toma la palabra en alejandrinos, resaltando que si el Modernismo se parece al Barroco, esa semejanza no se encuentra en la equivalencia, sino en la impronta innovadora con que los escritores trabajan la lengua heredada. Por este motivo, el vínculo

1 En *La escuela romántica*, Heinrich Heine se explaya con ironía sobre el conservadurismo católico que llevó a los hermanos Schlegel al rescate del teatro español.

2 Ver especialmente David Gies (1975) y Derek Flitter (1995).

entre ambas épocas está marcado tanto por las afinidades como por las diferencias que imponen los casi trescientos años que separan a Góngora de Darío.

### Comparación

De todos los posibles ejes de comparación entre ambos períodos, el más sugestivo, aunque también el más problemático, es el de las relaciones entre política y literatura. En principio, tanto la palabra lujosa del siglo XVII como la de la época de entre siglos están marcadas por una voluntad de establecer un vínculo más o menos estable con el poder. El Barroco giró en torno de la monarquía y la Iglesia, instituciones ambas que entendieron que el poder era mucho más fuerte si se lo exhibía a través de las obras artísticas. Esto no significa que no se encuentren ciertas subversiones, pero el rebuscamiento retórico, las parodias y los juegos lingüísticos mediante los cuales los barrocos expresan ese tipo de irreverencias no fueron sino una forma de establecer innovaciones en temas, argumentos y formas, dejando intacto el respeto al menos nominal a la tradición y las autoridades.<sup>3</sup> Si abstraemos las diferencias, podemos entender su afinidad con el Modernismo porque el Modernismo fue también en cierto sentido el espejo estético, muchas veces ambivalente y reacio pero espejo al fin, de la pujanza que habían cobrado varias ciudades latinoamericanas gracias al ímpetu de las élites locales. A esto se refiere Romero cuando destaca que el Modernismo es “un vago barroquismo burgués”. De acuerdo con el historiador, ese movimiento es la expresión literaria del espíritu de la nueva burguesía, encarnado muchas veces por aquellos miembros de la vieja aristocracia que habían logrado amoldarse a los tiempos que corren, pero más generalmente por sectores de las capas medias, demasiado interesados en ascender a la cúspide de la sociedad. Para Romero, este “vago barroquismo burgués” contribuyó a darle a ese grupo una cultura de distinción que le sirviera como herramienta para cerrar la clase, impedir el ingreso de los nuevos aspirantes y adquirir un tinte aristocrático basado en el gusto refinado y el saber estético, modalidades ambas con las cuales sus integrantes buscaron reemplazar la apelación a la alcurnia que había desarrollado el patriciado tradicional (247-318).

En sintonía con estas observaciones, podemos decir que Darío no sólo transformó el verso castellano a fuerza de talento, sino también gracias al sustento que le proporcionaron los poderes hispanoamericanos. Según confiesa en su autobiografía, ya contaba con ese tipo de relaciones desde sus horas tempranas en Managua, cuando a los catorce años podía jactarse de que los diputados hubieran presentado una moción al congreso para mandarlo a Europa a que se educara por cuenta de la nación. Darío no opinó sobre la moral de esos a menudo turbios benefactores, pero lo cierto es que de ellos obtuvo los cargos diplomáticos con los que pudo trasladarse de un país a otro, completando su remuneración con colaboraciones en periódicos pertenecientes a esas “inmensas minorías” que por entonces dominaban América Latina. A despecho de su afirmación de *Prosas profanas* de que la lengua con la que se le habla a un presidente es de mal gusto, su precoz etapa centroamericana está marcada por la dirección de periódicos financiados por los fugaces dictadores que ocupaban el poder. En su madurez, esos vínculos se mantuvieron, es cierto que con hombres pertenecientes a sociedades más asentadas que las centroamericanas. Si por ejemplo consiguió radicarse en Buenos Aires en 1893, lo hizo gracias a un rico laberinto de postas diplomáticas. Salió de Centroamérica como integrante de la delegación nicaragüense enviada a España para el centenario del Descubrimiento de América. De regreso hizo una parada en Cartagena de Indias, donde se entrevistó con Rafael Núñez, quien escribió al presidente colombiano para que lo nombrara cónsul general en Buenos Aires. Con ese cargo, cuyas responsabilidades eran tan pocas como pocos eran los residentes colombianos, logró instalarse en Argentina y escribir *Prosas profanas* y *Los raros*.

Todo esto sin embargo revela que las afinidades políticas entre el Barroco y el Modernismo ocultan una serie de diferencias fundamentales. El pensamiento político del siglo XVII, desde Pedro Ribadeneyra a Alfonso Lancina, se dibuja firme en torno a la razón de Estado, arte de gobierno que surge como un modo de procesar el embate de Nicolás Maquiavelo y cuyo objetivo central es definir

---

3 Al respecto, Lía Schwartz Lerner sostiene en un texto clásico: “En el Barroco la heterodoxia era sólo tolerada en el campo del arte. Al descodificar un complejo artefacto verbal, descubrimos modelos del mundo que corresponden a una actitud conservadora” (1984: 325).

las características que debe tener la monarquía católica de los Habsburgo<sup>4</sup>. Ni la firmeza en la expresión, ni mucho menos la ideología, se repiten a fines del XIX. En cuanto al primer aspecto, Carlos Real de Azúa destaca que los escritores finiseculares no alcanzaron un sistema ideológico coherente y, con excepción de José Martí, tampoco se preocuparon demasiado por desarrollarlo.<sup>5</sup> Por cierto, Darío abrazó el hispanismo como una defensa ideológica contra las amenazas norteamericanas, pero sus opiniones al respecto son cambiantes, como lo revela el ejemplo célebre de su condena al presidente norteamericano en “A Roosevelt”, que trastoca en elogios dos años más tarde con “Salutación al Águila”. Al lado de este voluble pensamiento político, es importante destacar que la literatura de fines del XIX es el resultado de un proceso de modernización que lo aleja definitivamente de la sociedad del Antiguo Régimen en la que floreció el Barroco. En las principales ciudades latinoamericanas, la articulación de las actividades productivas primarias con el mercado mundial impuso la necesidad de fomentar una inmigración que trastoca la fisonomía de las jóvenes naciones, lo cual exigió que el estrecho grupo de intelectuales, que todavía a mediados de siglo coincidía con la clase dirigente, abriera sus puertas a fin de cubrir las necesidades que entre otros rubros se registraban en la educación, la literatura y el periodismo. Para esto reclutó a hombres provenientes en muchos casos de las capas medias y que no necesariamente contaban con una educación formal. Como vieron Ángel Rama (1985) y más tarde Julio Ramos (1989), esto supuso el comienzo de un proceso de democratización, desde luego no consumado, pero visible desde 1870, en la medida en que estableció un campo intelectual forjado a partir de lo que Eric Hobsbawm denomina una “carrera abierta al talento” (2006: 187-204).

Mientras que los barrocos pertenecen a la corte y mantienen un vínculo estrecho con los hombres del poder, los escritores de fines del XIX no pueden procesar su relación con el poder sino es por medio de esa mezcla de amor/odio que tan bien caracteriza Sigmund Freud bajo el nombre de ambivalencia, y que desde otro plano Graciela Montaldo describe con amplitud en *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*.<sup>6</sup> Si Darío nos cuenta en su autobiografía sobre la amistad que trabó con “Bartolito” Mitre o cómo Carlos Vega Belgrano, dueño de *El Tiempo*, costeó los gastos para la publicación de *Prosas profanas*, no deja de ser cierto que ese libro de poemas está escrito contra el espíritu utilitarista a partir de la exaltación de un erotismo que choca contra las buenas costumbres burguesas. Podemos en este sentido completar el acierto de Octavio Paz de que los modernistas querían ser fundamentalmente modernos, señalando que muchos de ellos lo hicieron a través de notas antimodernistas (1965: 19). Con esto, fortalecieron de manera doble la autonomía de la literatura respecto del poder, porque por una parte ese rechazo los llevó a forjar temas exclusivamente literarios, mientras que por la otra les permitió pensarse mediante la distinción que les proporcionaba la rareza. Como dice Adriana Rodríguez Pérsico, “El señalado, genio, maldito, aristócrata, pobre, santo, loco, héroe y demonio es, sin lugar a dudas, sinónimo de artista” (2008: 84). Estos rasgos son claves para la relación del escritor con la burguesía: por una parte separan al artista de la sociedad normalizada, mientras que por la otra ponen en claro que el artista necesita de esa sociedad para definirse como tal, contradicción que en términos estructurales funda la literatura moderna, alejada ya del mundo cortesano del Antiguo Régimen, y que está explicitada en la ambigua obligación de Darío y

4 Sobre la razón de Estado hay desde luego una abundante bibliografía. Remito a los textos clásicos de Maravall (1944) y Fernández-Santamaría (1986).

5 Cabe destacar que para Real de Azúa Martí no participó “de la visión y la actitud modernistas”, pues su obra surge del romanticismo y el cientismo positivo (1986: vi).

6 El concepto de ambivalencia aparece en *Tótem y tabú*. El ejemplo clásico es el temor consciente ante determinadas situaciones, que se explica por un deseo inconsciente de padecerlas. La relación de los modernistas con la burguesía tiene una impronta cercana: buscan el reconocimiento de la burguesía, pero sólo aceptan ese reconocimiento en tanto se presente como rechazo. La clave pasa por los psiquiatras. Si en *De sobremesa* Asunción Silva repone las opiniones de Nordau, si Darío en *Los raros* le dedica una nota, esto se debe a que por un lado rechazan sus opiniones, mientras que por la otra desean que esas opiniones existan en tanto les asignan un lugar particular. En el libro recién citado, Montaldo propone desde otro ángulo una aguda síntesis del problema: “Desde la independencia la cuestión estaba abierta: ¿qué estaban dispuestos a conceder los letrados a las clases peligrosas con las que coyunturalmente se aliaban? En el 1900, con el cierre definitivo de ese largo ciclo, parece claro: no el lugar de la letra aunque sí su circulación” (2004: 121). Darío publica *Los raros* en *La Nación*, pero con el volumen conserva la letra, es decir, aquello que lo singulariza en tanto lo coloca fuera de las normas culturales de la burguesía.

José Asunción Silva de criticar detenidamente la mirada de los psiquiatras y especialmente la de Max Nordau.

Si en términos políticos el acercamiento entre Barroco y Modernismo es por lo tanto tan prometedor como problemático, lo mismo podemos decir al comparar ambos períodos a partir de la religión. Las afinidades son, nuevamente, promisorias. Casi no hace falta decir que la cultura del siglo XVII está impregnada de religiosidad. Aunque existen muchas obras que se desarrollan por cauces seculares, en el mundo de la Contrarreforma esa prescindencia no sólo no implica un rechazo de la Iglesia, sino que incluso podemos ver en ella un respaldo a la prohibición de tratar con liviandad las letras sagradas.<sup>7</sup> Si bien el Modernismo es en este sentido hijo de la liberación ilustrada del arte respecto de las constricciones eclesiásticas, muchos de los escritores de fines del XIX vuelven a la religiosidad como uno de los temas cruciales de la poesía. En ellos no sólo se dibujan los caminos heterodoxos de la teosofía y el espiritismo, sino también ese mito de la “religión de la poesía” que se forja sobre todo con la obra de Darío. Pero si el tema ocupa de nuevo el centro de la escena, el aura religiosa que flota en el Modernismo es completamente distinto: es una consecuencia de la desacralización del mundo que produce la modernización y se fragua en lo que Foffani distingue con agudeza como la trasposición de lo religioso al campo estético. Se trata de una estetización de lo religioso y por lo tanto de una reivindicación por fuera de la Iglesia mediante la cual el modernismo se apropia de un sentimiento que la modernización utilitarista desplaza al margen de sus preocupaciones.

Aunque no se puede reducir la época a una única posición, una de las líneas representativas es, como destaca Miguel Espejo, la muerte de Dios, proclamada por Nietzsche y anunciada por Hegel (2013: xvii-xxvii). Julián del Casal es entre los latinoamericanos el escritor en el que esto repercute de la manera más clara. Marcado por una vida enferma que termina por consumirlo a los 29 años, en varios de sus poemas iniciales Casal a menudo abraza la religión, como en “Amor en el claustro”, en el que una joven levanta su plegaria por su novio muerto, pero en el grueso de su obra descrece de ese romántico catolicismo residual. En “La muerte de Moisés”, el patriarca maldice a Dios con una violencia inusitada; en *Hojas al viento* recoge el nihilista “La urna”, que cito a continuación:

Cuando era niño, tenía  
Fina urna de cristal,  
Con la imagen de María,  
Ante la cual balbucía  
Mi plegaria matinal.

Siendo joven coloqué,  
Tras los pulidos cristales,  
La imagen de la que amé  
Y a cuyas plantas rimé  
Mis estrofas mundanales.

Muerta ya mi fe pasada  
Y la pasión que sentía,  
Veo, con mirada fría,  
Que está la urna sagrada  
Como mi alma: vacía (43).

Ante la retirada de la explicación religiosa del mundo, Casal establece dos respuestas que a grandes rasgos surcan el Modernismo. Por un lado, el escritor vuelve una y otra vez al vacío descubierto en ese siglo XIX que termina. A diferencia del hombre del Barroco, Casal se enfrenta ante una muerte que es al mismo tiempo límite de la vida y desaparición de la trascendencia religiosa. De ahí que si su prédica contra las vanidades mantiene cierta afinidad con el estoicismo barroco de Quevedo, se distancia de ese ya muy lejano ancestro debido a que su estoicismo está regulado por el

---

7 Como la Contrarreforma prohíbe el abordaje crítico de la Biblia, la temática secular respeta el orden establecido. Como dice Joseph Pérez, “La Inquisición procuró deliberadamente que los intelectuales no se dedicaran a la crítica, y les obligó, por así decir, a consagrarse a temas puramente estéticos” (2003: 172).

tedio ante una realidad que ha perdido toda significación ulterior. Al lado de esta comprobación luctuosa, aparece en su obra, es cierto que de manera ocasional, la convicción de que existe una salvación por el arte. El argumento, plasmado más extensamente por Darío, se encuentra en la serie de poemas que le dedica a Gustave Moreau. Luego de las éfrasis sobre algunos de sus cuadros, coloca ese poema edulcorado en el cual muestra al pintor casado con la belleza mientras ascienden a un cielo en el que reina un Dios enjoyado. Si la modernización retira la trascendencia religiosa, el Modernismo recupera la religión como una forma de darle respuesta a los conflictos desatados, lo cual implica que esa trasposición estética es a la vez una crítica al poder explicativo de la institución eclesiástica y una forma de reasumir en el campo literario aquello que en modo alguno se puede encontrar en la sociedad desacralizada de la modernidad.

Pero, tal vez, lo fundamental es que esta mezcla de coincidencias y diferencias se encuentra no sólo en la política y la religión, sino también en el lenguaje. Como Góngora, Darío y Lugones se mueven con glotonería (la palabra es de Foffani), devorando todos los temas a través de un léxico lujoso que se deleita con la rareza y la innovación verbal. Esta búsqueda está representada por el apasionado interés con que los escritores representan el oro y las joyas. ¿No es esto mismo lo que resalta en el Barroco? Sor Juana Inés de la Cruz dice en la décima 132: “en oro engasta/ pie tan breve, que no gasta/ ni un pie” (125). A Darío seguramente le habría gustado ese juego de palabras, no tanto por lo que significa el inconcluso verso final, sino por la comparación del pie con una joya y el calzado con el oro. Al lado de esta pedrería refulgente, hay que agregar que el laconismo del siglo XVII, que con Quevedo busca una palabra más sentenciosa, conecta con el período breve de Casal. Pero nuevamente es imposible no destacar las diferencias que separan a ambas épocas. La lengua del Barroco es un complejo rebuscamiento de la retórica. Se trata de una trama apretada mediante la cual incluso los tópicos convencionales se convierten en un laberinto, pero hay que aclarar que ese laberinto es un laberinto controlado. Esa forma racional, hecha para el desciframiento, lo separa del Modernismo. Aunque no todos los escritores están marcados por la impronta de Mallarmé, su conocida propuesta sobre la sugerencia tiene una importancia crucial en este contexto: “Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve”<sup>8</sup> (61). José Fernández lo dice con palabras cercanas en *De sobremesa*: “no quiero decir sino sugerir y para que la gestión se produzca es preciso que el lector sea un artista” (63). Lo importante en estas observaciones no es que ambos rechacen el nombre directo, porque ese rechazo está presente también en el lenguaje barroco, sino que sobre esa leve afinidad con el XVII desplazan el problema del objeto al sujeto. El lenguaje del Barroco es una forma de nombrar el mundo, mientras que la lengua modernista busca las impresiones del escritor o el lector. De un lado, el objeto se convierte en un laberinto racional de la retórica, mientras que del otro el sujeto se pulveriza en sensaciones. Como en la política y la religión, el lenguaje demuestra que las coincidencias entre el Modernismo y el Barroco están fraguadas por caminos diferentes, entre los cuales se alojan casi trescientos años de historia intelectual.

## Nuevo Barroco

Pero las diferencias que separan el Modernismo del Barroco no invalidan la existencia de ese vínculo, sino que permiten destacar que el Modernismo transforma el legado del 1600. Aunque Darío buscó en ese pasado un espejo para su revolución del verso, con esa lejana afinidad su obra arranca el Barroco de su suelo histórico, que por otra parte conocía de una manera muy imperfecta, y lo instala en los dilemas de la modernidad. De este modo, barroquiza el Modernismo y moderniza el Barroco: a través de los pocos signos que maneja, coloca la literatura del siglo XVII en el marco de las preocupaciones religiosas ante un mundo secularizado y en el centro de las relaciones ambivalentes del escritor con la sociedad. Esta transformación salta a la vista en “Letanía de nuestro señor Don Quijote”, que Darío escribe para el centenario de la primera parte de la novela de Cervantes:

---

8 Como se sabe, la frase pertenece a la entrevista que le realiza Jules Huret (1891: 61).

Ruega generoso, piadoso, orgulloso,  
Ruega casto, puro, celeste, animoso;  
Por nos intercede, suplica por nos,  
Pues casi ya estamos sin savia, sin brote,  
Sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote,  
Sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios.

De tantas tristezas, de dolores tantos,  
De los superhombres de Nietzsche, de cantos  
Áfonos, recetas que firma un doctor,  
De las epidemias de horribles blasfemias  
De las Academias,  
Libranos, Señor (62).

Para Darío, el personaje de Cervantes promete regenerar una modernidad fragmentada. Pero para que ocupe ese lugar, transfigura a Don Quijote. Como demuestra Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, la locura del personaje equivale en la época al error y está causada por su pertenencia a un mundo que ha sido desplazado por la episteme de la representación (53-55). En Darío, Don Quijote está situado en cambio en un lugar que no es el del error o el de la verdad en términos racionales: “contra las leyes y contra las ciencias,/ contra la mentira, contra la verdad” (61). Esa lucha lo coloca en el campo de la fantasía y la pasión (“la adarga del brazo, toda fantasía,/ y la lanza en ristre, todo corazón” (61)), y lo conecta con una verdad profunda que está fuera del alcance de la explicación racional. Esto convierte a Don Quijote casi en un símbolo ideal del escritor contemporáneo, en tanto queda cerca de las relaciones problemáticas que los artistas mantienen con la modernidad, especialmente encauzadas por el vínculo ambivalente con los psiquiatras. En el mismo sentido, la religiosidad que impregna el poema de Darío, fraguada a partir de una trasposición estética de la plegaria, rompe con la ortodoxia y coloca al personaje dentro de los dilemas que tan bien expone Casal. Por una parte, se apoya en el reconocimiento de que la religiosidad se ha retirado del mundo (se trata de un mundo “sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios”), mientras que por la otra su vuelta al *Quijote* implica fundar una religiosidad poética que restaure la esencia del hombre. Frente a la ortodoxia católica, Darío transforma el Barroco al situarlo en el horizonte de lo que Ángel Rama identifica a partir de la “selva sagrada”: “una ardiente unidad en que todos los opuestos puedan coexistir sin dañarse ni negarse mutuamente, dentro de un clima de vitalidad y de verdad, de luz espiritual” (1986: xxxii).

Si como destacan Machado, Pardo Bazán y Romero, el Modernismo es un nuevo barroco, esto no se debe sólo a las afinidades entre los dos períodos, sino a que Darío transforma en clave moderna la imagen del Barroco: su lugar en la larga historia intelectual que se forja alrededor del siglo XVII es la producción de un mixto mediante el cual coloca esa literatura en los dilemas contemporáneos e impone dentro del barroquismo un léxico y una ideología literarias que van a tener una extraordinaria productividad. Si bien Darío no pertenece al Neobarroco, con esto sienta las bases para su desarrollo, como podemos verlo en José Lezama Lima, Severo Sarduy y Néstor Perlongher. En “Muerte de Narciso” y *Enemigo rumor*, en *Cobra y Colibrí*, en *Aguas aéreas* y *Chorro de las iluminaciones*, la palabra no es una recuperación directa del XVII, sino el desarrollo de un lenguaje que por primera vez aparece con Darío. No sólo son textos que recolectan desde la autonomía literaria los síntomas que la sociedad descarta, sino que tanto la lengua como la teatralidad con la que muchos de ellos trabajan está más cerca de los juegos de máscaras de *Prosas profanas* que de la superposición de disfraces de Tirso de Molina. En la que sería la primera de una larga saga de lecturas sobre “Muerte de Narciso”, Ángel Gaztelu destaca a Góngora entre las influencias bajo las cuales Lezama compuso el poema, pero luego se refiere al Fauvismo y el Cubismo:

Aquí nos apremia y nos salta uno [de los escritores que influye en él], Don Luis de Góngora y Argote, con quien Lezama tiene más de un contacto, por la desligada y lujosa –gulosas, lascivas– ornamentación de la metáfora, por esa constante y dulce huida del nombre, reduciendo a veces las cosas a una pura ecuación de color y acento, o como nos

dice “Concha del sonido”, por el frenético aliento “raudo torbellino” con que empuja, deforma y retuerce las imágenes, buscando y rebuscando sus más polimórficas variaciones, tal un cubista, un *fauve*, como decían los franceses (1937: 253).

Si Darío instala el Barroco en los dilemas de la modernidad, los neobarrocos continúan esa interpretación anacrónica. En lo que respecta a la política, Lezama, Sarduy y Perlongher dejan de lado los debates sobre la razón de Estado que ocuparon a los tratadistas del siglo XVII, porque desconocía o conocían sólo fragmentariamente ese tema sin embargo crucial del Barroco. En lugar de eso, se colocan en las relaciones contradictorias del escritor con la sociedad. En el proyecto conservador que Lezama presenta en *Sucesiva o las coordenadas habaneras*, el autor escribe desde la literatura en contra de un sistema capitalista que está dispuesto a arrasar con las acendradas costumbres de la capital cubana, como destaca en un artículo antológico Abel Prieto. En *Orígenes*, añade con palabras famosas que frente a la frustración política que atraviesa Cuba, la poesía está en condiciones de fijarse “cotos de mayor realeza”, entre los que se destaca desde luego la recuperación de lo cubano (1949: 173).<sup>9</sup> Aunque la literatura de Sarduy y Perlongher es ajena a este tipo de esencialismos, buscan en su obra los síntomas revulsivos de la sociedad como forma de deconstruir los lenguajes institucionalizados y por esa vía mantienen con vigencia la estructura básica a partir de la cual Darío dio comienzo a la recuperación del Barroco. Las mismas constancias se encuentran en lo religioso. Aunque Lezama era un católico practicante, en su obra la fe no depende de la ortodoxia contrarreformista, sino de la búsqueda de lo religioso a partir del vacío que descubrieron los escritores finiseculares, como se advierte en sus ensayos sobre Valéry, Mallarmé, Casal y Paul Claudel.<sup>10</sup> En Sarduy y Perlongher la cuestión aparece planteada en cambio como problema tras la secularización definitiva que en el ámbito intelectual revelan autores como Claude Lévi-Strauss y Jacques Lacan, pero, aun con este cambio, los dos mantienen un misticismo del vacío que reconducen mediante esas formas heterodoxas que son el orientalismo y el Santo Daime.

En resumidas cuentas, el Modernismo demarca las condiciones básicas para la existencia del Neobarroco. Esto se debe a que al lado de las reconstrucciones históricas del XVII, Darío funda una línea anacrónica mediante la cual comprende el Barroco como un período que retorna no desde la estructura económica, política y cultural del Antiguo Régimen, sino desde los márgenes de la modernización que impulsa el capitalismo desde las revoluciones. Las claves que le impone a ese diálogo incipiente establecen a pesar de los cambios una constante que surca por entero el proceso posterior: el Barroco se convierte en un sustrato a partir del cual establecer una crítica a la modernidad, sea que ésta se conecte con actitudes conservadoras, antimodernistas, revolucionarias o ligadas a la posmodernidad.

---

9 La perspectiva antimodernista del origenismo ha sido extensamente desarrollada por Duanel Díaz Infante (2005). En relación con *Sucesivas o las coordenadas habaneras*, Teresa Basile (2013) destaca que se encuentra también una apertura a la asimilación cultural. Desde este ángulo, se puede decir que Lezama reasume el legado modernista a través de la co-existencia en su obra de notas antimodernistas y apertura hacia las corrientes universales de la cultura.

10 De acuerdo con Francisco Morán, Lezama retoma de Casal el sacrificio como clave para la vida de la poesía y es el “verdadero pathos” de “Muerte de Narciso”: “Lo que se verifica en este poema no es otra cosa que los viajes de muerte y resurrección –resurrección *en* la muerte; muerte *en* la resurrección- de Orfeo, Narciso, Osiris. Lezama no demora en descubrir que lo que pone ante él no es otra cosa que el destino poético de Casal” (2013: 96-97). En este sentido, es a la literatura finisecular (no a la ortodoxia contrarreformista) a la que Lezama vuelve para extraer de ella un pensamiento religioso.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1978). “Góngora y la literatura contemporánea”. *Obras Completas V*, Madrid, Gredos, 725-770.
- ASUNCIÓN SILVA, José (1992). *De sobremesa*, Buenos Aires, Losada.
- BASILE, Teresa (2013). “De crónicas y cricones en *Sucesiva o las coordinadas habaneras*”. Teresa Basile y Nancy Calomarde. *Lezama Lima: Orígenes, Revolución y después...* Buenos Aires, Corregidor, 301-319.
- BÖHL VON FABER, Johann Nikolaus (1820). *Tercera parte del Pasatiempo crítico en defensa de Calderón y del teatro antiguo español*, Cádiz, Imprenta de Carreño.
- CASAL, Julián (2007). *Páginas de vida*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- DARÍO, Rubén (1952). *Los raros*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- DARÍO, Rubén (1986). *Poesía*, prólogo de Ángel Rama, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho.
- DARÍO, Rubén (1976). *Autobiografías*, Buenos Aires, Marymar.
- DE LA CRUZ, Juana Inés (2007). *Obras Completas*, México, Porrúa.
- DÍAZ INFANTE, Duanel (2005). *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí.
- DIEGO, Gerardo (1979). *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, Alianza.
- DURÁN, Agustín (1828). *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español*, Madrid, Ortega y Compañía.
- ESPEJO, Miguel (2013). “El vértigo del azar”. Mallarmé, Stéphane. *Obra poética*, Buenos Aires, Colihue.
- FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, José Antonio (1986). *Razón de Estado y política en el pensamiento español del barroco*, Madrid, CEC.
- FLITTER, Derek (1995). *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge, Universidad de Cambridge.
- FOFFANI, Enrique (2007). *La protesta de los cisnes*, Buenos Aires, Katatay.
- FOUCAULT, Michel (1999). *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (1981). *Tótem y tabú. Obra Completa II*, Barcelona, Nueva Visión.
- GAZTELU, Ángel (1937). “Muerte de Narciso, rauda ceterería de metáforas”. *Verbum* 3: 251-254.
- GIES, David (1975). *Agustín Durán*, Londres, Tamesis.
- HEINE, Heinrich (2007). *La escuela romántica*, Buenos Aires, Biblos.
- HOBBSAWM, Eric (2006). *La era de la revolución*, Buenos Aires, Crítica.
- HURET, Jules (1891). *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier.
- LEZAMA LIMA, José (1949). “La otra desintegración”. *Orígenes* 21: 173-174.
- LEZAMA LIMA, José (1985). *Poesía completa*, La Habana, Letras Cubanas.
- MACHADO, Antonio (1973). *Poesía y Prosa*, Buenos Aires, Losada.
- MARAVALL, José Antonio (1944). *La teoría española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, IEP.
- MONTALDO, Graciela (2004). *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- MORÁN, Francisco (2013). “Ansias de aniquilarme sólo siento”: fragmentos irradiadores de Julián del Casal en José Lezama Lima”. Teresa Basile y Nancy Calomarde. *Lezama Lima: Orígenes, Revolución y después...*, Buenos Aires, Corregidor, 89-110.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1904). “La nueva generación de novelistas y cuentistas en España”. MAINER, José-Carlos (2010). *Modernidad y nacionalismo*, Madrid, Crítica, 614-616.
- PAZ, Octavio (1965). *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz.
- PÉREZ, Joseph (2003). *Breve historia de la Inquisición en España*, Barcelona, Crítica.
- PERLONGHER, Néstor (1997). *Poesía completa*, Buenos Aires, Seix-Barral.
- PRIETO, Abel (1985). “*Sucesiva o coordinadas habaneras*. Apuntes para el proyecto utópico de Lezama”, *Casa de las Américas* 152: 14-19.
- RAMA, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- RAMOS, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Siglo XXI.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1986). “Modernismo e ideologías”. *Punto de Vista* 28: i-xlii.
- RITVO, Juan (2006). *Decadentismo y melancolía*, Córdoba, Alción.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (2008). *Relatos de época*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- ROMERO, José Luis (2005). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SARDUY, Severo (1999). *Obra Completa*, Madrid, Archivos.
- SCHLEGEL, August (1815). *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, Londres, Baldwin, Cradock and Joy.
- SCHLEGEL, Friedrich (1818). *Lectures on the History of Literature*, Edimburgo, Blackwood.
- SCHWARTZ LERNER, Lía (1984). “Quevedo junto a Góngora, recepción de un motivo clásico”. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner. *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia.