

Concepto y paradoja: los flujos barrocos del 98 en la Argentina

Dinko Cvitanovic

Invocar el barroco en su calidad de patrimonio original e inexcusable de la cultura propia es un lugar común de la crítica literaria española desde hace muchísimos años. Y esto es verdad, más allá de la enorme cantidad de estudios de todo tipo que el fenómeno ha suscitado. La consideración de lo barroco o del barroquismo ha terminado por superar en cierta forma el período histórico de su vigencia hasta proyectarse como una condición o característica permanente del espíritu español. Guillermo de Torre¹ lo sintetizaba de esta manera: «No sólo el barroquismo es radicalmente español; todo el arte y la literatura españolas, en sus momentos culminantes, en sus expresiones más intensas, han sido sustancialmente barrocos». Los ejemplos ofrecidos por Torre (El Greco, Picasso, Gracián y Quevedo, Unamuno y Valle-Inclán) podrían multiplicarse fácilmente a través de una revisión de diversas épocas de la cultura peninsular.

América, por su parte, no sólo no ha permanecido ajena al barroco sino que lo ha asumido también como propio desde el mismo vértice fundacional de su literatura, obviamente emparentado con la española. Bastaría recordar al respecto los nombres de Juan Ruiz de Alarcón y de Sor Juana Inés de la Cruz. Esta afinidad de América con el barroco también ha sobrepasado el momento histórico de su conformación primaria para ir convirtiéndose de a poco en un elemento también inevitable y permanente de la cultura hispanoamericana. Baste recordar, en este caso, la opinión de un escritor que sin duda ha contribuido de manera notoria a las letras continentales, Alejo Carpentier.

En su libro de ensayos *Tientos y diferencias*² dice el cubano: «Nuestro arte siempre fue barroco desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente», a lo que

¹ Véase Guillermo de Torre: *Del 98 al barroco*, Madrid, Gredos, 1969; cf. p. 398.

² Alejo Carpentier: *Tientos y diferencias*, México, 1964, p. 42.

agrega, de modo rotundo, la siguiente afirmación: «El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco»³.

La larga discusión acerca del barroco en tanto «cosmovisión» o simplemente como manifestación de determinadas formas artísticas, de la que se ocupó la crítica del Seiscientos español, también podría trasladarse a América. En otras palabras, el barroco de signo americano ¿implica una concepción del mundo y de la vida o es tan sólo la letra y la forma?

Aún cuando estas opciones suelen ser un tanto ociosas y con frecuencia resultan más útiles para explicaciones escolares que para ahondamientos culturales genuinos y novedosos, en toda reflexión importante sobre el barroco parece primar la consideración del aspecto estilístico. Incluso si nos adentramos en la tan repetida bifurcación culteranismo-conceptismo, su presunta dualidad y hasta antagonismo tiende a esfumarse. Antonio Machado llegó a señalar que «culteranismo y conceptismo son... dos expresiones de una misma oquedad»⁴. Por otro lado, reconocidos especialistas han debatido la cuestión desde ángulos muy diversos. No ha faltado quien estableciera, con argumentos atendibles, la precedencia y supremacía del conceptismo sobre el culteranismo⁵.

Hechas estas reservas en cuanto a esquematismos bipolares, siempre insuficientes a la hora de caracterizar el arte o la vida, no queda —pese a todo— más remedio que utilizar en sus connotaciones básicas la terminología convencional, en el sentido de que hay expresiones de la literatura barroca en las que predomina el acento culteranista, en tanto otras se distinguen por la presencia del nervio conceptista.

Uno de los tantos enfoques que se ha dado a esta cuestión es el del afinamiento geográfico. En el caso del barroco español, el conceptismo se habría manifestado en tierras llanas —Castilla y Aragón— mientras el culteranismo tendría su sede preferente en Andalucía⁶. Si esta forma de acercamiento al problema la referimos al barroco americano, sus implicaciones pueden adquirir especial importancia. Por múltiples razones, el barroquismo de un Carpentier, generado en la plétora antillana, difícilmente pueda hallar su contraparte simétrica en las tierras del extremo sur del continente, entre ellas y en particular la Argentina. El entorno natural de ambos

³ *Ibidem*.

⁴ *Cit. por Germán Bleiberg en Diccionario de literatura española, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 179.*

⁵ *Es ilustrativa al respecto la posición de un reconocido estudioso de este tema, Alexander A. Parker, «La 'agudeza' en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo», en Estudios dedicados a Menéndez Pidal, III, Madrid, 1952, pp. 345-360.*

⁶ *Cf. op. cit. en n. 4. p. 179.*

espacios es sustancialmente diferente y, acaso en gran parte por ello mismo, las respectivas vocaciones barrocas se canalizan con preferencia en una u otra de aquellas dos vertientes.

La pregunta que cabe aquí, no por simple, carece de importancia: ¿hay literatura «barroca» en la Argentina? Si dejamos de lado la referencia a otras épocas, contemporáneas o inmediatamente posteriores al período clásico de la vigencia del barroco español⁷ y nos detenemos en el siglo XX, la presencia del barroquismo en nuestras letras adquiere matices propios y cobra una importancia acaso inconscientemente encubierta que convendría traer a luz.

El período de nuestras letras que se extiende entre 1930 y 1950 marca obviamente la aparición de determinadas obras y la maduración plena de autores que constituyen verdaderos hitos en las letras del continente. El ámbito de la ficción en prosa y del ensayo, que es el que nos ocupa, genera las obras capitales de al menos cuatro escritores de primera línea: Martínez Estrada, Gálvez, Mallea, Borges. Las obras de todos ellos atestiguan, cada una a su manera, la presencia de modalidades estilísticas de índole «conceptista» las cuales, por lo demás, no son privativas de los mencionados autores ni tampoco de un género literario determinado.

Hace medio siglo, Juan Carlos Ghiano, en uno de sus lúcidos estudios sobre nuestra literatura⁸, indagaba en la presencia de Quevedo en la Argentina. Su breve pero sutil examen echaba luz sobre ecos del autor del *Buscón* en poetas como Bernárdez, Wilcock, Gironde, González Lanuza, Mastronardi y en particular Lugones, quien sentía en Quevedo «la personalidad más alta del idioma español»⁹. Ghiano tampoco omitía la una vez más necesaria referencia a Borges. Que sepamos, hasta hoy no se ha avanzado mucho más en esta dirección.

Si bien en algunos casos hay testimonios variados del apego de algunos de nuestros escritores al patrimonio de los Siglos de Oro, no en cualquier caso se puede hablar de «influencia», término que, aún cuando en relativo desuso, siempre nos merece el respeto de los tradicionales —y todavía no superados en este aspecto— requerimientos del enfoque estrictamente comparatista en la acepción histórico-literaria del término. Por ello, preferimos hablar de ecos o flujos, pensando sobre todo en las constancias textuales y en las lecturas paralelísticas.

⁷ Véase al respecto los siempre útiles trabajos de Emilio Carilla: *El gongorismo en América*, Buenos Aires, 1946; *La literatura barroca en Hispanoamérica*, Nueva York, 1972 y *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid, Gredos, 1983.

⁸ Cf. su importante artículo «Quevedo y su presencia en las letras argentinas», *Logos*, Año V (1946), N.º 8, pp. 119-116.

⁹ *Idem*, p. 121.

Si existe una veta conceptista en las letras argentinas del período que estudiamos –como pretendemos demostrar–, la misma se debe a tres causas, que estimamos notorias y, por lo demás, complementarias entre sí.

La primera de estas «causas» y la más difícil de demostrar, responde a nuestra convicción de que las letras argentinas de este período tienen una particular tendencia a insistir en la *agudeza del pensamiento*, elemento que, sin descartar los genuinos valores estrictamente estéticos, se enmarca sin dificultad dentro de los sinuosos parámetros de nuestra mentalidad, seamos escritores o no¹⁰.

Por lo riesgoso, aunque sin duda atractivo, de un análisis de este tipo de explicaciones incluso sociologistas, en las que declaramos nuestra ignorancia– nos eximimos de profundizar en él, por lo cual nos limitamos a presentarlo a manera de simple hipótesis.

En segundo lugar, la aludida veta conceptista dentro de las letras argentinas hunde sus raíces, de manera bastante directa, en el barroco español del siglo XVII, tal como se desprende en los aspectos destacados en el mencionado trabajo de Ghiano. Nos proponemos aquí rescatar algunos de estos puntos de contacto.

En tercer lugar, la generación española del 98, renovadora pero a la vez restauradora, oficia –en más de un caso– como puente o intermediación entre el barroco español y las letras argentinas. Nos proponemos aquí desarrollar en particular este punto que, conviene adelantarlo desde ahora, en más de un caso se entremezcla con el anterior. Por consiguiente, para evitar subdivisiones o clasificaciones innecesarias, abordaremos autor y obra en bloque, de manera sucesiva, y efectuaremos la correspondiente discriminación cuando esta sea pertinente y sobre todo tangible en función de la referencia textual.

Finalmente, no está demás recordar el sentido básico de los términos concepto y paradoja, respectivamente, alrededor de los cuales asentamos nuestro análisis. Menéndez Pidal¹¹ recuerda que el primero es la «comparación primorosa de dos ideas que mutuamente se esclarecen, y en general, todo pensamiento agudo enunciado de una manera rápida y picante». Gracián¹²

¹⁰ Nos preguntamos si sería demasiado osado traer aquí a colación el movimiento de arabesco presente en nuestro baile del tango, o las reconocidas piruetas en el juego del fútbol, popularmente reconocidas como «gambetas».

¹¹ Ver ref. cit. en n.º 4, p. 189.

¹² En su *Oráculo manual abundan las explicaciones acerca de estos términos. Ver especialmente «Hacer concepto y más de lo que importa más»; «No dar en paradojo por huir de vulgar» y otros, cuyo sentido global se equilibra en párrafos como «No ser tenido por hombre de artificio...» (cf. *Oráculo manual y arte de prudencia, en Obras completas, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, 1960*).*