

Tres ensayistas sobre el Neobarroco

Luis Álvarez Álvarez

Profesor y ensayista. Centro Nicolás Guillén, Camagüey.

El tema del Neobarroco, tan importante en la reflexión sobre el arte en el siglo xx, ha tenido también un lugar en la ensayística cubana de ese mismo siglo. El asunto tiene un interés peculiar, no simplemente porque se haya producido, en el tercio final de la centuria pasada, una especie de auge intensificado de reflexiones europeas sobre él. No se trata meramente de una cuestión de resonancia con el pensamiento europeo, ni tampoco de simple presencia del tema en la ensayística de la Isla, sino de que, desde las diversas aristas en que se ha abordado, ha sido considerado un componente de importancia en la cultura cubana e, incluso, de toda Hispanoamérica. Su interés mayor, por lo demás, radica en que no se abordan desde una perspectiva única y compacta, sino, por el contrario, como objeto de consideraciones de variado calado e intensidad.

Como se indicó antes, la revitalización del Barroco como encuadre estético-estilístico se viene produciendo, incluso, desde inicios del siglo xx: basta recordar el entusiasmo —que llegó incluso a la pasión— con que grandes figuras de la Generación del 27 en España acogieron la relectura de Góngora, y sus consecuencias para la renovación poética en lengua castellana. La

investigadora brasileña Irlemar Chiampi ha comentado acerca de este *revival* del Barroco:

Las revisiones, las relecturas y, sobre todo, las reivindicaciones del Barroco han propiciado, en las últimas décadas, la aparición de varios puntos de vista para reconsiderar la crisis de la modernidad, así como para prestar apoyos teóricos para investigar el fenómeno del postmodernismo. Ensayos recientes como el de Gilles Deleuze (*Le pli*, 1988) o el de Guy Scarpetta (*L'impureté*, 1985), análisis incitantes como el de Christine Buci-Glucksmann (*La raison baroque*, 1984, y *La folie de voir*, 1986); o el panorama interpretativo de Omar Calabrese (*L'étá neobarroca*, 1987), para mencionar tan solo el «boom» europeo del Barroco, confirman el creciente interés por reevaluar el potencial productivo que tiene en la cultura actual una estética tan largamente relegada al olvido. Pero acaso sea más correcto decir que, en vez de un «boom», tenemos más bien un nuevo «síndrome» del Barroco (a comienzos del siglo xx ocurrió el primero), muy revelador del malestar y —por qué no— de las patologías de la cultura moderna.¹

La fascinación de la escritura barroca ha ejercido su fuerza a través de diversos momentos y autores de la literatura cubana. El propio José Martí, por ejemplo, al valorar las celebraciones realizadas en Madrid por el

centenario de Calderón en la década de los 80 del siglo XIX,² asumía por momentos modalidades estilísticas que *recordaban* la época barroca, pero no incorporaban, de manera directa y nítida, una escritura a la suya propia: se trataba de un juego de ingenio, de un adorno erudito de la propia escritura, no confundida en absoluto con el texto calderoniano.

El objeto y la luz: la visión lezamiana del Barroco

En realidad, la reflexión de hondo calado sobre el Barroco se produce en la ensayística cubana en la segunda mitad del siglo XX. Es mi propósito examinar, al menos, tres asunciones cubanas sobre la cuestión del renovado interés sobre el Barroco que, desde perspectivas interesadas por la indagación —vivencial o reflexiva— en los modos específicos del barroco americano, desembocan, conscientemente o no, en la problemática del Neobarroco en el siglo XX. José Lezama Lima, en su obra variadísima, constituye, desde luego, uno de los más intensos puntos de vista acerca de lo que este autor llamara simplemente *barroca*. En 1953, en uno de sus libros de ensayo más peraltados, Lezama incluía textos fundamentales sobre Góngora, Quevedo y Calderón. En ellos se constatan, sobre todo en el dedicado a Góngora, dos características trascendentes: la primera es *la intensa intertextualidad*, pero no en el sentido de asumir un texto concreto de otro autor, sino una entonación cuya función es convocar, en el nuevo texto, toda una tendencia o época estética en sus timbres y estructuraciones literarias, características de un grupo de textos, rasgos que, en su nueva matriz, quedan refuncionalizados.³ Obsérvese el comienzo de este ensayo lezamiano sobre Góngora:

Cejijunto rey de los venablos, cubre con un escudo tan transparente la mudable incitación, que como en un asirio relieve de cacería, desaparece más que detiene, entonando más la consagración de los metales que el ejercicio sobre la presa. Todo parte de esa desaparición, por el resguardo de la luz y el escudo de su chisporroteo, que invencionista que reaparezca en la otra linde poética. Con el hastío de un invasor cansancio, en la «Primera soledad», que prepara el inicio de las metamorfosis somníferas, los cazadores cuelgan de un pino la cabeza del oso recién cazado. Vuelve la luz para alejar la cabeza del oso, pero reaparece convirtiendo las nubes de venablos en astas de abetos. Un airecillo acerca la cabeza del oso a los fingidos venablos, asegurando en ese inverso proceso, la reaparición de la cacería. De nuevo el oso besa el aislado venablo, contento de liberarse de aquella consagración de los metales que lo había transportado, desapareciéndolo y ocultándolo.⁴

Naturalmente que se trata, en primer término, del estilo personal de Lezama, pero que se estiliza especialmente en un deliberado diálogo con el modo

poético de Góngora. ¿Capricho mimético o voluntad de subrayar el derecho personal a establecer esa intensa confluencia de escrituras? Parece más posible adherirse a la segunda posibilidad. De un modo u otro, en otros ensayos críticos —por ejemplo, los dedicados a Rimbaud, Mallarmé, Valéry, José Martí— el estilo de Lezama no procura confundirse con el del artista comentado. Así pues, el lujoso mimetismo con que se abre este ensayo aspira, en realidad, a preparar una afirmación de alto, cuanto arriesgado calibre, personalísima en sí y, como se verá luego, sustentada sobre todo en una concepción de Góngora a partir de un encuadre cultural hispanoamericano:

Los acercamientos a don Luis han sido siempre de sabios de Zalamea. Pretenden oponer malicia crítica a su verbal sucesión y enjalbegada seriedad a sus malicias. Pretenden leerlo críticamente y piérdene el tropel, sus remolinos y desfiles. Descifrando o enceguedando en su cenital evidencia, sus risueñas hipóboles tienen esa alegría de la poesía como glosa secreta de los siete idiomas del prisma de la entrevisión. Por primera vez entre nosotros la poesía se ha convertido en los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano. Pero esa robusta entonación dentro de la luz, amasada de palabras descifradas tanto como incomprendidas, y que nos impresionan como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos, producen esa sentenciosa y solemne risotada que todo lo aclara y circunvala, ya que amasa una mayor cantidad de aliento, de penetradora corriente en el recién inventado sentido.⁵

Es necesario detenerse brevemente en esa violenta declaración. Se trata, ante todo, de que Lezama está reclamando un acercamiento a Góngora *más allá de la crítica*, es decir, uno que, más vivencial que hermenéutico, asuma al poeta barroco en tanto interlocutor cultural —y esto es, en el fondo, reclamar una percepción diferente del Barroco en sí mismo. Lo que percibe, ante todo, Lezama en Góngora es la relación especial entre la luz y los objetos —«La luz de Góngora es un alzamiento de los objetos y un tiempo de apoderamiento de la incitación».⁶ Más adelante insiste: «Él ha creado en la poesía lo que pudiéramos llamar el tiempo de los objetos o los seres en la luz».⁷ Porque, en efecto, en la propia poética lezamiana lo que importa no es la sintaxis imponente que vincule, en una estructura lógica, las denominaciones, ni las palabras mismas funcionan como vínculos «confiables» entre las cosas de una supuesta realidad indiscutible y la expresión poética, sino que el poeta cubano se interesa, por así decirlo, en un lírico *Big Bang* de las palabras, a partir del cual pueda el hombre asomarse a un cosmos transfigurado: se inicia aquí la fascinación de la onda expansiva, que años más tarde retomará, en *El siglo de las luces*, Alejandro Carpentier, con su *leitmotiv* del cuadro «Explosión en

una catedral». Para Lezama, Góngora brega genialmente con la luz (y, por ende, con la sombra en sus más diversos grados y sentidos), para configurar un paisaje nuevo, no ya meramente interior, como en la mística, sino sometido a una dinámica interminable de experiencias del hombre, en sí mismo y fuera de sí. Por eso, para él, esta poesía barroca que comenta, constituye un inicio de liberación del verbo poético, en el cual el hombre alcance no una dominación racional, sino un esplendor de la sensorialidad más pura, es decir, *otra*. Así, apunta: «Góngora, sin proponérselo, prepara el esplendor del sentido, la anunciación de lo que ya hay que sacrificar. La fijeza o el tiempo que resisten los objetos ante la luz».⁸

Lezama sabe plenamente que, en el fondo, no está hablando sobre Góngora, sino sobre la proyección específica de su propia obra y su cultura. Por tanto, no tarda en abordar el tema subyacente, América, introducido aquí como planteamiento abocetado del problema que desarrollará luego en su ensayo colosal, *La expresión americana*. Pero la poesía de Góngora le permite tocar ya la interrelación entre naturaleza y espíritu que, desde los lejanos tiempos de la Conquista y la Colonia, había ido ganando importancia en la reflexión cultural sobre América, donde, para el ensayista, el colonizador de la época barroca se ve enfrentado a la agonía de construir una nueva conexión entre su propio vivir cultural heredado y «un claro sentido misterioso del vivir»,⁹ al que está sometido en el Nuevo continente. Este español barroco, sometido a un esencial dilema trágico, tiene que acudir a un nuevo nombre, y se llamará *criollo*.

Años más tarde, en 1957, Lezama publica *La expresión americana*. Si en los ensayos precedentes sobre escritores canónicos del barroco peninsular, había ya comenzado su reflexión sobre él, como parte integrante de la expresión artística americana, en este gran ensayo ya no necesita concentrarse demasiado en los referentes españoles. En la primera parte del texto, reflexiona sobre lo que denomina «Mitos y cansancio clásico». Su visión del mito, emparentada —pero con libérrima manipulación— con las ideas de Curtius, se asienta sobre su convicción de que el criollo se vio empujado, por su obligada amputación de su marco de cultura referencial española, a construirse eras imaginarias. El criollo partía de la memoria en la reconfiguración de una cultura; ahora bien, Lezama apunta que «Recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermatóica, pues memorizamos desde la raíz de la especie».¹⁰ Así, el hombre de la América mestiza creará imágenes que provienen, en buena medida, de una evaporación de sus sensaciones, de su experiencia cultural. Ello lo hace sentir, de

continuo, que su propia cultura no es, sino que está en proceso de ser y, además, que proviene de componentes diversos. En los primeros siglos de la conformación de lo criollo y aun en buena parte del siglo XIX, estos tendrían sus raíces en mundos en proceso de desplome y evaporación: las culturas precolombinas, sojuzgadas y detenidas en el tiempo; las culturas peninsulares, identificadas superficialmente con imperios en decadencia irreparable. Cómo enfrentar un nuevo movimiento de dinámica creación, e incluso de comprensión vivencial, es una tarea que se presenta como un dilema y, por momentos, como un enigma. Ya Bolívar, al hablar de que los hispanoamericanos éramos un pequeño género humano —lo que implicaba entonces una tarea tan descomunal como la de configurar la humanidad—, ya José Martí, al escribir en su ensayo fundamental, «Nuestra América», que los pueblos americanos recién a fines del siglo XIX empezaban a levantarse y a preguntarse «¿Cómo somos?», estaban aludiendo explícitamente a este problema, que Lezama describe de la manera siguiente:

He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver. Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasmado de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa. Y que las agujas para el rayo de nuestros palacios, se hacen de síntesis, como la de los artesanos occidentales, y que hincan, como el fervor de aquellos hombres, las espaldas de un celeste animal, igualmente desconocido y extraño. Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos.¹¹

Pero el paisaje no es meramente el de la naturaleza, pues ya había advertido Lezama en su ensayo sobre Góngora que el hombre necesita proyectarse también hacia la creación de su espacio imaginario, conformado por el infinito acervo de valores, los cuales en América se multiplican por el indetenible trasvasamiento intercultural. No se trata de una simple acumulación pasiva de elementos, sino de una transformación que la comunidad de idioma no alcanza a revelar:

La gana española que pasa a nosotros como desgana, falta de rechazo y aproximación. La gana española es una manifestación de signo negativo, no tener ganas en el español es apertrecharse para una resistencia si alguien pretende sacarlo de sus apetencias. En el desgano americano hay como un vivir satisfecho en la lejanía, en la ausencia, en el frío estelar ganando las distancias dominadas por el impersonal rey del abeto [...] Es muy significativo que tanto los que hacen crónicas sin letras, un Bernal Díaz del Castillo, como los misioneros latinizados y apegados a las sutilezas teológicas, escriben en prosa de primitivo que recibe el dictado del paisaje, las sorpresas del animal si descubierto,

La profunda transculturación hispanoamericana ha conducido a una carnavalización intensa, pues se han producido, y continúan apareciendo, inversiones socializadas de valores culturales, aprovechadas, de manera evidente o subrepticia, en la maquinaria cultural del Continente.

acorralado. Se percibe en las primeras teogonías americanas, aun en los cantos guerreros, un no resuelto, un quedarse extasiado ante las nuevas apariciones de las nubes. Es muy curioso que en las tribus precortesianas hay el convencimiento de que alguien va a venir, se está en la espera de la nueva aparición. Sin embargo, en los cronistas el asombro está dictado por la misma naturaleza, por un paisaje que ansioso de su expresión se vuelca sobre el perplejo misionero, sobre el asombrado estudiante en quien la aventura rompió el buen final del diploma de letras.¹²

Para Lezama, pues, la conquista del espacio propio, exterior e interior, es una condicionante dinámica del barroco americano. Por eso el ensayista la denomina «la curiosidad barroca», para él vigente siempre en la cultura del Nuevo continente. En el capítulo así mismo denominado, Lezama alude a que el descrédito crítico que el barroco europeo sufrió durante el siglo XIX, dificultó mucho la autoconciencia de una actitud —esa curiosidad— barroca en la cultura hispanoamericana. Su visión, entonces, del Barroco se orienta a precisar tanto su pervivencia como su muscular dinamismo:

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias.¹³

En suma, para Lezama, el Barroco fue, aunque en un sentido diferente por completo al sentido de la frase de Weisbach, «un arte de la contraconquista».¹⁴ Si el barroco europeo, en una zona fundamental de su trayectoria, fue un arte de la Contrarreforma, la contraconquista a la que alude Lezama es totalmente diferente y, por lo demás, una idea que arranca, en realidad, con José Martí. En efecto, tal como él lo concebía, la América hispánica para llegar a ser, tiene que ser *conquistada de nuevo*; pero no por una invasión externa, sino por los propios hispanoamericanos que, en su época —y, por cierto, en buena medida también

en el presente— viven en fundamental ajenidad en su propia tierra. En su ensayo «Nuestra América», Martí expresó: «Lo que quede de aldea en América ha de despertar. Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo a la cabeza, sino con las armas de almohada, como los varones de Juan de Castellanos: las armas del juicio, que vencen a las otras».¹⁵ Es significativo que el gran americano que fuera Martí nos ponga como ejemplo, justamente, a los infatigables conquistadores españoles de América, cantados por Castellanos en sus *Elegías de varones ilustres*; su paralelo no se refiere sino al esfuerzo, a la valentía, a la indomable decisión de conquistar un mundo para su propio señorío.

Para Lezama, el Barroco es la expresión artística de una autoconciencia en América, un instrumento singular para la «contraconquista», es decir, la constitución cabal de una independencia y una cultura hispanoamericanas. Esta concepción suya se asienta, y es importante subrayarlo, sobre los incontables puntos de contacto en el manejo de las formas, en el *horror vacui*, entre las artes que confluyen en el barroco americano: «Vemos así que el señor barroco americano, a quien hemos llamado auténtico primer instalado en lo nuestro, participa, vigila y cuida las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano: la hispanoincaica y la hispanonegroide».¹⁶ Lezama enarbola, hasta la desmesura misma, dos figuras canónicas: la del indio Kondori, renovador de formas y estructuras a partir de herencias incaicas, y la del prodigioso escultor mulato Aleijadinho, como símbolo de la gradual y dramática asunción de un barroco específicamente americano, que Lezama define de una manera sustancialmente viva, penetradora de la reconfiguración del Barroco en un sentido nuevo:

La espuma del tuétano quevediano y el oro principal de Góngora, se amigaban bien por tierras nuestras, porque mientras en España las dos gárgolas mayores venían recias de la tradición humanista, en América gastaban como un tejido pinturero, avispón del domingo que después precisamos aumentando y nimbando en la alabanza principal.¹⁷

Así, Lezama subraya la importancia del Barroco como arte ya específicamente hispanoamericano, base y resultado de una transculturación de la que depende

el perfil de las culturas de Hispanoamérica. Como él mismo sugería al comentar entrañablemente la poesía de Góngora, su aproximación ensayística al Barroco es sobre todo vivencial, pero eso mismo le permitió una percepción sumamente sensorial y dinámica de lo que, con toda razón, había percibido, sin adentrarse conceptualmente en él, como un dilema, solo podía ser resuelto trascendiendo lo estrictamente estético para alcanzar venas maestras de la reflexión sobre la cultura.

Mestizaje y descentramiento: visión carpenteriana del barroco americano

Mientras Lezama se regodea en la visión simultáneamente fragmentada y unitiva de los objetos de un paisaje ambivalente de violenta naturaleza desplegada y de dramática soledad y extrañamiento interior del ser, el tema del Barroco como perspectiva artística resulta un pivote cardinal en la ensayística de Alejo Carpentier.

La perspectiva de Lezama se concentraba ante todo en percibir *unidades* principales de la creación barroca americana, desde la individuación del objeto por la luz, la interculturación estilística y la refuncionalización del Barroco como medio de contraconquista. Lezama, sin embargo, no se interesó por conceptualizar la pervivencia barroca en las artes de América en el siglo xx. Sí percibió el fenómeno, como se evidencia en sus consideraciones sobre el estilo barroco en un pintor cubano contemporáneo como Mariano,¹⁸ pero no ahondó en esta cuestión, más imantado, desde luego, por la lujosa estilización neobarroca sobre la cual se levantan tanto su poesía como su narrativa.

Alejo Carpentier coincide con su contemporáneo en el interés por la sobrevivencia barroca en América, pero su mirada de ensayista se orienta hacia ángulos diferentes, marcados sobre todo por su perspectiva de narrador. Como Lezama, Carpentier rechaza la visión que del barroco impuso la sensibilidad y, sobre todo, la teoría del arte en el siglo xix. Sin embargo, lo asume ante todo como «una constante humana». En su ensayo fundamental sobre el tema, «Lo barroco y lo real maravilloso» (1975), se evidencia una noción que, en lo superficial, se aparta polarmente de la lezamiana. Una reflexión mínima permite comprender que, por el contrario, hay una concordancia centelleante entre ambos. Véase lo que comenta Carpentier:

Tenemos, en cambio, el barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo donde en torno al eje central —no siempre manifiesto ni aparente— (en la *Santa Teresa* de Bernini es muy difícil determinar la presencia de un eje central) se multiplican lo que podríamos llamar los «núcleos proliferantes», es decir, elementos

decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio disponible arquitectónicamente, con motivos que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes; un ejemplo típico del barroco lo tenemos en la Catedral de San Pedro de Bernini, en San Pedro de Roma. Cada vez que he visto esa explosión de formas, esa explosión de volutas, esa suerte de luminaria estática que surge del suelo, que parece romper el marco que la envuelve, pienso en unos cuadros de Chirico en que había unos soles enjaulados, unos soles metidos en jaulas. Para mí, la Catedral de San Pedro de Bernini es eso: un sol enjaulado, un sol que hace estallar, por su expansión, las columnas compuestas que lo circunscriben y pretenden delimitarlo.¹⁹

Para Carpentier lo que define una actitud barroca es, ante todo, el tratamiento del espacio, mientras que para Lezama lo barroco estaba determinado por la «iluminación» de los objetos, por la desarticulación de estos en una dimensión no limitada. Carpentier piensa no en los objetos mismos, sino en su sustento espacial. Pero ambos coinciden: conciben el Barroco como una deslumbradora agresión de la luz, que diluye los límites y, por tanto, trastrueca la organización de los objetos en el espacio. Lezama mira el resultado del proceso, se concentra en los entes que quedan librados a su propia calidad expresiva, como poeta que escucha cada vocablo en sí mismo; Carpentier observa el proceso mismo de expansión, el forcejeo titánico con la espacialidad.

Más categórico en esto que Lezama, Carpentier pasa revista a las diversas manifestaciones culturales del *horror vacui*, para encontrar que el estallido de los límites es universal y transhistórico, con lo cual ya no está hablando de una actitud estética, sino de una visión del mundo. En esa concentración en la explosión misma, causada por las fuerzas centrífugas, por la visualización ambigua, asume que la América hispánica es, *per se*, asiento natural del Barroco; pues, sin duda, es el ámbito de las más violentas y duraderas transculturaciones que la humanidad ha podido presenciar en su evolución histórica:

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente [...] la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco.²⁰

Es aquí donde se aprecia una diferencia esencial entre Lezama y Carpentier. Pues este, al subrayar no solo la espacialidad de la perspectiva barroca, sino su esencial descentralización, desemboca directamente en el problema de la transculturación, que Lezama había intuido, pero que Carpentier evidencia con una mayor

nitidez. La imposibilidad de centrar una cultura en unas raíces únicas, su tendencia inevitable al equilibrio inarmónico, que solo puede ser reparado por la acumulación incansable no ya específicamente de objetos —todos pertenecientes, por demás, a una espacialidad abierta—, sino también de calidades, conduce a la imposibilidad de trazar una sintaxis estrictamente lineal, como la persiguió inútilmente la Escuela de Port-Royal —contemporánea del Barroco histórico— y obliga a enfrentarse a un monstruo pluridimensional o, en último caso, a soñarlo. En tal sentido, la América hispánica se habría adelantado, en siglos tal vez, a Europa en cuanto a construir, difusamente, un nuevo espacio cultural en el cual converjan de todos los puntos cardinales, de todos los estratos históricos, palabras y cosas, imágenes y sustratos tanto racionales como irracionales. En el intercambio entre Europa y el resto del planeta, Europa ha seguido tratando de conservar un perfil cultural básico, mientras que América hispánica, hasta el presente, sigue siendo un espacio abierto —por su voluntad, pero también a veces contra ella— a los procesos interculturales, más acusados desde un primer instante del choque de culturas iniciado en 1492. Carpentier intuye esta profunda diferencia, y por eso escribe con orgullo:

Hay una carta famosa de Goethe en la vejez, escrita a un amigo, describiéndole un lugar donde él piensa edificar una casa cerca de Weimar, y dice: «Qué dicha vivir en estos países, donde la naturaleza ha sido domada ya para siempre». No hubiera podido escribir eso en América, donde nuestra naturaleza es indómita, como nuestra historia.²¹

En esta frase todavía hay la experiencia estricta del hombre de la modernidad, para quien la cultura era o un instrumento de dominación de la naturaleza (como en el pensamiento de Claude Lévi-Strauss), o una maquinaria de ordenación cibernética (como en la *Summa Technologiae* de Stanislas Lem). Carpentier se acerca al barroco americano desde una perspectiva que se expresa con énfasis en lo comprensivo, en la captación intuitiva de conjunto, cuyo resultado sea un conocimiento sintético. Cualquier cultura puede experimentar la obsesión del *horror vacui*, pues el Barroco sería una constante humana. En América hispánica, de acuerdo con la reflexión carpenteriana *somos* esencialmente barrocos; por tanto, para nosotros no se trataría de una potencialidad, sino de una condicionante. Entre estas dos nociones se percibe algo esencialmente antibarroco en la perspectiva carpenteriana, es decir, un *vacío*. ¿Está la Europa actual ajena al barroquismo e imposibilitada de él? La reflexión contemporánea sobre el Neobarroco como reciclaje que permite renovar y experimentar con las formas artísticas, como modalidad de la tradición de rupturas, que ha venido

caracterizando al arte desde sus enigmáticos orígenes, se presentaría como un factor más de diferenciación entre el barroco europeo, en sus modalidades, pretéritas o contemporáneas, y su realidad hispanoamericana.

La visión carpenteriana sobre el Barroco está impulsada sobre todo por la urgencia de definir esa expresión hispanoamericana sobre la cual meditó igualmente Lezama. Es posible considerar que no subyace en ella ninguna falacia eurocentrista; cuanto más se advierte una absolutización. Su énfasis en defender, contra los agonizantes criterios décimonónicos devaluadores del Barroco, una perspectiva mucho más libre, está afincada en aspectos concretos del arte y la literatura hispanoamericana. Pero también en la comprensión carpenteriana de este tema se percibe una esencial diferencia de actitud en relación con las revaluaciones europeas en cuanto a un Neobarroco como instrumento de redinamización artística. Como ha señalado Irlema Chiampi, basada en Pierre Charpentrat:

Las controversias de antaño —y de por lo menos hasta los años 50— parecen haber sido superadas hoy con la nueva suerte que la postmodernidad le ha reservado al Barroco. Cansada esa perla irregular de tan largo ostracismo, su renacimiento en los años 60 fue celebrado como un «espejismo», pero también con una evaluación harto razonable: la función del Barroco era la de desempeñar el papel de anticlasicismo que el Romanticismo ya no era capaz de representar en nuestro universo cultural.²² [...] Como no se trata ahora de comprobar ningún «triumfo» del barroco tras su larga hibernación por obra de la economía funcionalista del arte moderno, las revisiones europeas nos revelan, a veces, interesantes estrategias para salvar, con el Barroco, una modernidad estética en agonía.²³

Las reflexiones sobre el neobarroco europeo se orientan a producir un reciclaje que permita validar nuevamente «las lecciones de representación paroxística, de artificio, de teatralización y de sobrecodificación»;²⁴ en el pensamiento carpenteriano se presentan como una búsqueda de reafirmación de la expresión hispanoamericana, afán en el cual vuelve a encontrarse, una vez más, la función delineadora de la identidad cultural que Lezama había percibido en el barroco americano propiamente «histórico» de los siglos XVII y XVIII. Carpentier, lejos de procurar un reciclaje, lo que hace es —por cierto, de forma inconsciente— ratificar la función ya histórica de ese modo de expresión cultural. Es en esto donde Carpentier no solamente coincide con el pensamiento lezamiano, sino que lo confirma y desarrolla en un tipo de discurso que Lezama no hubiera construido. Entre los dos, por tanto, subrayan que el Barroco se asocia *históricamente* con la evolución de la cultura hispanoamericana y es base (aunque, según ya se comentó, no necesariamente obligatoria y única) de mucho de la expresión hispanoamericana

en las artes, la literatura y la cultura, en su sentido profundo y palpante.

Diálogo y espacio en el barroco americano: Severo Sarduy

Otro gran ensayista del Barroco y el Neobarroco ha sido Severo Sarduy; pero su diferencia con Lezama y Carpentier es esencial: tomando pie y arranque en las realidades culturales que contextualizan el arte barroco —ya europeo, ya hispanoamericano—, Sarduy ha construido un discurso teórico de firme acabado conceptual, donde la reflexión semiótica, y culturoológica en general, se mantiene en primer plano por encima de la vivencia del poeta o el entusiasmo del narrador. Como Lezama y, más aún, como Carpentier, Sarduy asume el artificio barroco como inseparable de la lengua literaria en español. En acotación a su obra teatral *La playa*, consigna: «He tratado de significar este universo con el mínimo de elementos: un vocabulario reducido, repetitivo, “vaciado”. El Barroco es la tendencia natural del español. Vaciar la frase es postular, otra vez, la literatura como artificio».²⁵

Si Lezama y Carpentier habían tomado, como punto de referencia ocasional y epidérmico, el barroco histórico, Sarduy procede de una manera muy diferente: su visión no es ni vivencial ni sintética, sino esencialmente culturoológica, explicativa, cultural en un sentido amplio, que incluye y valora el componente de la ciencia que coexiste con el Barroco histórico. Si, como Carpentier, comprende que el Barroco se relaciona intensamente con una concepción del *espacio*, percibe con nitidez que, en tanto arte, no es la única reflexión humana sobre este tema, en los siglos XVI y XVII. La astronomía, que emergió con fuerza especial entre las germinales ciencias humanas, se lanzaba entonces a definir, a la vez, el espacio de la Tierra y el del Cosmos. Sarduy considera que los hallazgos astronómicos interactúan con la actitud estética y, en general, gnoseológica:

La reforma copernicana y la sumisión del espacio a la ley termina con esta concepción de la Tierra como extensión propicia a lo casual, a lo discretamente irracional. El planeta dejará de ser un escenario borroso que duplica sin acierto al celeste, ámbito del fenómeno opacado, cubierto —como el cielo se cubre—; al mismo tiempo que postula su marginalidad, el Cosmos copernicano, heliocéntrico, afirma su autonomía: no refleja ningún exterior, no es una región; lo que en él ocurre no es una repetición degradada. Ninguna esfera ideal lo modela.

La *retombée* de este gesto epistémico —su preparación mediata, su etiología inconexa— está, rigurosa isomorfía, en la transformación radical de sentido que tiene lugar en el espacio urbano y notablemente en el discurso que lo denuncia y así lo objetiva.²⁶

De ese modo, su visión de la perspectiva barroca adquiere una dimensión más ancha, a la vez culturoológica y noética. En tal sentido, se produce un desarrollo importante respecto del pensamiento de Lezama y Carpentier, y no solamente porque la teorización del Barroco encuentra en Sarduy un espacio más dilatado de meditación. Por una parte, suscribe igualmente la —por así llamarla— vocación barroca y neobarroca de la América hispánica; de modo semejante, las transculturaciones del Continente también son consideradas terreno especialmente fecundante para la aventura barroca de la cultura hispanoamericana. Ahora bien, Sarduy cala más hondo, tanto por su interés obsesivo en *explicar* la curiosidad barroca que Lezama había vivenciado poéticamente, como por su utilización inteligente de una serie de teorías que, en la segunda mitad del siglo XX, adquieren un enorme prestigio y funcionalización en la reflexión sobre la cultura. No se detiene, por tanto, en la epidermis del mestizaje, sino se proyecta hacia un sustrato cultural que Carpentier había intuido, pero no teorizado: la profunda transculturación hispanoamericana ha conducido a una carnavalización intensa, pues se han producido, y continúan apareciendo, inversiones socializadas de valores culturales, aprovechadas, de manera evidente o subrepticia, en la maquinaria cultural del Continente. A ello añade una percepción eminente del dialogismo; es decir, de la peculiaridad hispanoamericana mediante la cual se intensifican, de manera imprevisible, los cruces de códigos —las transcodificaciones—, la hipertelia semiótica. Más allá de la novela, espacio dialógico favorito de Bajtín, en nuestra América se construye un ámbito destinado a una multiplicidad de dialogismos (lingüísticos, míticos, rituales, arquitectónicos, culinarios, etc.). Todo eso llegó, incluso, al paroxismo del diálogo imposible, de la autonomía nómica del mensaje escrito, de manera que que, como expusiera Martin Lienhaard en *La palabra y su huella*, el proceso de la Conquista resultase acompañado por una desmesura de la palabra, y en particular de la escritura, de manera que un puñado de españoles pusiera pie en la Tierra Descubierta y, minuciosamente, uno de ellos leyese el acta de fundación de una ciudad inexistente ante otro puñado de indígenas que, siendo ágrafos, no percibían sino un diálogo enigmático entre un hombre y un pliego misterioso.

Sarduy percibía, pues, en la aventura astronómica y en la aventura estética de la época barroca, una verdadera epopeya cosmológica:

Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros,

la intrusión de un tipo de discurso en otro —carta en un relato, diálogos en esas cartas, etc.—, es decir, como apuntaba Bakhtine, que la palabra barroca no es solo lo que figura, sino también lo que es figurado, que esta es el material de la literatura. Afrontado a los lenguajes entrecruzados de América —a los códigos del saber precolombino—, el español —los códigos de la cultura europea— se encontró duplicado, reflejado en otras organizaciones, en otros discursos. Aun después de anularlos, de someterlos, de ellos sobrevivieron ciertos elementos que el lenguaje español hizo coincidir con los correspondientes a él; el proceso de sinonimización, normal en todos los idiomas, se vio acelerado ante la necesidad de uniformar, al nivel de la cadena significante, la vastedad disparatada de los nombres.²⁷

Si Lezama y Carpentier encararon el Barroco histórico de manera que su imagen sirviese como fundamentación y nutrimento de la cultura hispanoamericana, Severo Sarduy, colocado más cerca que ellos —y no se trata meramente de un caso de ubicación geográfica, sino, sobre todo, intelectual— del puente conector entre la reflexión hispanoamericana y la euroamericana, anticipa también, en esa década de los 70 en que apenas comenzaba a discutirse el asunto, la reflexión sobre la crisis de la cultura moderna. Su pensamiento sobre el Barroco histórico, tanto europeo como hispanoamericano, se proyecta inconscientemente a preparar el camino, ya inminente, al debate sobre la posmodernidad. Irlemar Chiampi comenta: «Artificio y metalenguaje, enunciación paródica y autoparódica, hipérbole de su propia estructuración, apoteosis de la forma e irrisión de ella, la propuesta de Sarduy —sobra decirlo— selecciona entre los rasgos que marcaron el Barroco histórico los que permiten deducir una perspectiva crítica de lo moderno».²⁸

Es interesante notar que los tres ensayistas, Lezama, Carpentier y Sarduy, merecen la sospecha de ser, en efecto, lecturas interesadas del Barroco histórico que, más allá de la enunciada aspiración a vivenciar, intuir, explicar culturalmente América, procuran —al fin y al cabo con pleno derecho— aventurar un autorreconocimiento de los modos peculiares de su creación artística. Pero es aquí donde radica una de las aristas más significativas de sus ensayos sobre el tema: ya se ha visto cómo coinciden en la médula profunda que reconocen en el Neobarroco, en su percepción americana. Ahora bien, sus estilos personales de creación literaria difieren notablemente entre sí, y, sin embargo, concuerda cada uno con la imagen que del Neobarroco han formulado. Hay que reconocer, entonces, que son flechas diferentes, pero el arco es el mismo. De hecho, incluso, puede verse cómo cada uno, sin proponérselo tal vez, ha ahondado en senderos que alguno de los otros dejó sin hollar. Así, por ejemplo, Sarduy especifica de manera más insistente que Lezama y Carpentier, la relación entre Hispanoamérica y el Barroco, puesto que

adelanta una explicación asentada en su propósito culturoológico de ancho aliento y, al hacerlo implícitamente, subraya la cuestión, común a los tres, de la interrelación entre el exceso y el vacío, entre el *horror vacui* y el mero juego despojado de solemnes significaciones referenciales, la agresión continua al lenguaje y la ambición de establecer una gramática:

El Barroco, sobreabundancia, cornucopia rebosante, prodigalidad y derroche —de allí la resistencia *moral* que ha suscitado en ciertas culturas de la economía y la medida, como la francesa—, irrisión de toda funcionalidad, de toda sobriedad, es también la solución a esa saturación verbal, al *trop plein* de la palabra, a la abundancia de lo nombrante con relación a lo nombrado, a lo enumerable, al desbordamiento de las palabras sobre las cosas. De allí también su mecanismo de la perífrasis, de la digresión y el desvío, de la duplicación y hasta de la tautología. Verbo, formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática y su generación en el universo de las palabras. Variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra corona y destrona, enseña, deforma, duplica, invierte, desnuda o sobrecarga hasta llenar todo el vacío, todo el espacio —infinito— disponible. Lenguaje que habla del lenguaje, la superabundancia barroca es generada por el suplemento sinonímico, por el «doblaje» inicial, por el desbordamiento de los significantes que la obra, que la ópera barroca cataloga.²⁹

Así pues, estos ensayistas cubanos no han apuntado a un blanco imaginario. Al concentrar su especulación y su talento en el tema, han sido esencialmente neobarrocos, y no ya por sus modos de lenguaje, sino por la hipertelia estremecida con que, volando más allá de la meditación estética, alcanzó cada uno a flechar el centro movedizo y fulgurante de la cultura hispanoamericana.

Notas

1. Irlemar Chiampi, «La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno», *Criterios. Revista de Teoría de la Literatura y las Artes, Estética y Culturología*, cuarta época, n. 32, La Habana, julio-diciembre de 1994, p. 171.
2. Véase José Martí, «El Centenario de Calderón», *Obras completas*, t. 15, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, pp. 119-20.
3. De alguna manera, se advierte aquí un modo de intertextualidad *posmoderna*, tal como lo observa el investigador croata Pavao Pavlicic en su trabajo «La intertextualidad moderna y postmoderna», *Criterios*, n. 30, La Habana, julio-diciembre de 1991, p. 68.
4. José Lezama Lima, «Sierpe de don Luis de Góngora», *Confluencias. Selección de ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 1988, p. 69.
5. *Ibidem*, pp. 70-1.

6. *Ibidem*, p. 70.
7. *Ibidem*, p. 72.
8. *Ibidem*.
9. *Ibidem*, p. 82.
10. José Lezama Lima: «La expresión americana», *Confluencias...*, p. 219.
11. *Ibidem*, p. 221.
12. *Ibidem*, p. 226.
13. *Ibidem*, p. 229.
14. *Ibidem*, p. 230.
15. José Martí, «Nuestra América», *Obras completas*, t. 6, p. 15.
16. José Lezama Lima, «La expresión americana», *ob. cit.*, p. 245.
17. *Ibidem*, p. 264.
18. Véase José Lezama Lima, *La visualidad infinita*, Letras Cubanas, La Habana, 1994.
19. Alejo Carpentier, «Lo barroco y lo real maravilloso», *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 112.
20. *Ibidem*, p. 119.
21. *Ibidem*, p. 123.
22. Pierre Charpentrat, *Le mirage baroque*, Minuit, París, 1967, p. 123.
23. Irlemar Chiampi, *ob. cit.*, p. 172.
24. *Ibidem*, p. 173.
25. Severo Sarduy, «La playa», *Obra completa. Edición crítica* (Gustavo Guerrero y François Wahl, coords.), t. II, ALLCA XX, Madrid, 1999, p. 1010.
26. Severo Sarduy, «Barroco», *Obra completa*, p. 1212.
27. Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco», *Obra completa*, t. II, p. 1395-6.
28. Irlemar Chiampi, *ob. cit.*, p. 177.
29. Severo Sarduy, *ob. cit.*, p. 1396.

© , 2003.