

EL BARROCO, UNA POÉTICA DEL AMERICANISMO LITERARIO

La escritura barroca hizo una afortunada reaparición en el campo de la literatura latinoamericana del siglo XX, particularmente en Cuba, con José Lezama Lima y Alejo Carpentier. Se presentó como un signo de la renovación expresiva en los marcos del "americanismo literario", en tanto plantea una búsqueda de lo propio y de su expresión auténtica; en esta medida dio cabida a la autognosis de una cultura que se halla en un proceso de cristalización; se preguntan por los signos culturales que dan autenticidad y legitimidad a la cultura y la expresión latinoamericanas.

Resulta evidente que las reflexiones de Carpentier y Lezama fueron discutidas en su momento;¹ sin embargo, han adquirido una nueva vigencia a raíz de la lectura posmoderna y neobarroca² del arte y la vida contemporánea.

1 Esta categorización tomó carta de actualidad en Cuba y suscitó una extensa polémica en torno al sentido que toma al aplicarla a la realidad cubana. De ello da testimonio Leonardo Acosta: "decir que lo cubano es barroco se ha convertido en una verdadera manía, o peor aún, en una moda. Se ha dicho de nuestros escritores, de nuestros pintores, de nuestra naturaleza. Lo del barroquismo se ha convertido en una forma fácil que todo lo explica o que nos exime de la responsabilidad de tener que explicar. Críticos de arte o literatura, declaraciones, notas, han multiplicado la pintoresca, turística imagen de nuestra Cuba barroca", sino de una América barroca toda ella" (1985: 40).

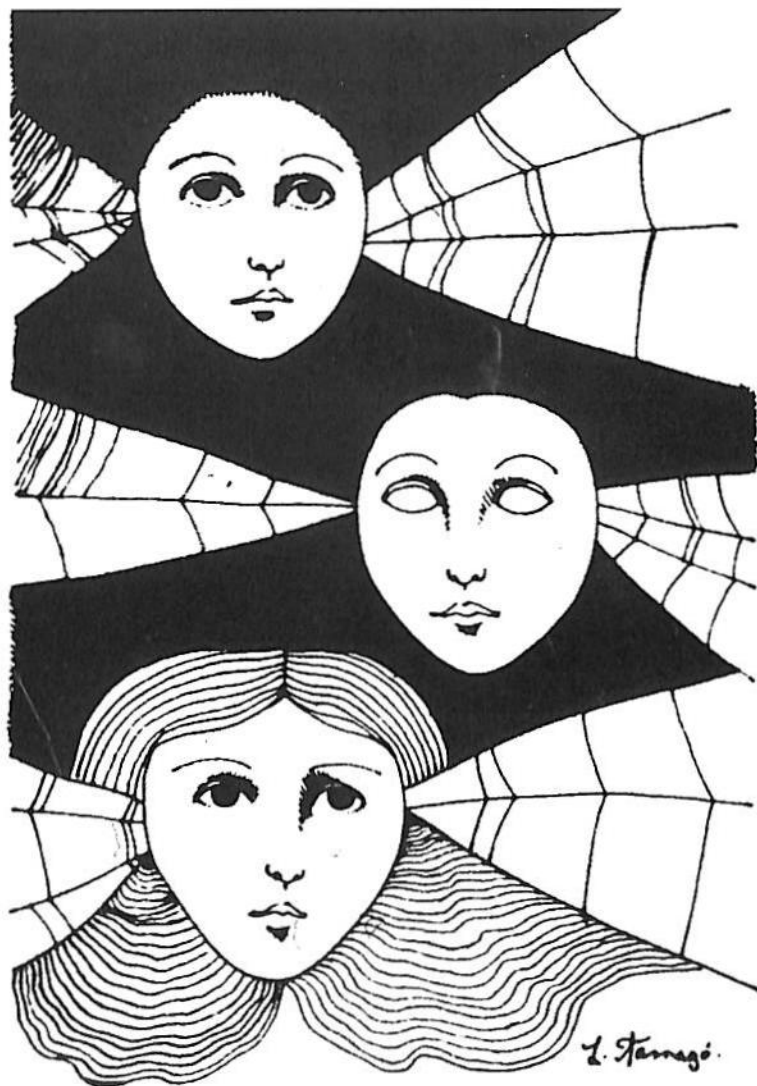
2 El "neobarroco", dice brevemente Calabrese (1994: 12), "consiste en la búsqueda de formas –y en su valorización– en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad". Y agrega que "muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una «forma interna» específica que puede evocar al barroco" (1994: 36). En fin se ve al neobarroco como un fenómeno de la posmodernidad fincado –en la literatura– en el desplazamiento del sujeto y la temporalidad. Chiampì, pensando en la literatura latinoamericana resume la posición

neas. Mas no es mi propósito ni estoy en condición de dar cuenta de estos debates; lo que llanamente pretendo es observar lo que a mi juicio ha estado pendiente: una comparación menos apresurada entre las visiones de lo barroco que proponen Carpentier y Lezama. El punto de partida es que esta redefinición y apropiación del barroco desde América supone la creación de una manera diferente de especificar y de dar sentido a dicho estilo. Sobre estos puntos transitará el estudio que propongo.

El arte barroco fue concebido por ambos autores desde dos amplias perspectivas. Por un lado, afirman que remite a las percepciones estéticas, éticas, o bien al imaginario cultural de un sujeto; por el otro, se observa que las percepciones están condicionadas o limitadas por la fisonomía de la realidad natural y la cultura. De ahí la extravagancia de pensar en una naturaleza americana de cuño barroco, o que la cultura latinoamericana evidencia una raigambre barroca. Sin caer en las

simplificaciones veristas de un realismo mal temperado, es preciso entender estas afirmaciones desde la perspectiva estético-imaginativa, porque los ensayos de los dos escritores cubanos por nada del mundo desdeñan la *poiesis*, el sentido creativo que pretende cualquier expresión literaria.

La primera cuestión que se presenta es la definición del barroco americano (llamado también "barroco de Indias" o "barroco criollo"). Lo primero que resalto aquí es que escribieron desde América y que es una respuesta estética al fenómeno barroco que se dio desde estas latitudes. Resalta de inmediato que tanto Carpentier como Lezama establecieron una diferencia sustantiva entre el barroco americano y el europeo, en concreto, respecto al español, que llegó a Amé-



rica de la mano de la Contrarreforma, un movimiento absolutista no libertario. Este barroco es una muestra específica, un "estilo histórico";³ pero no se trata simplemente de un estilo que terminó en el

de escritores neobarrocos como Severo Sarduy, Germán Belli, Luis Rafael Sánchez y Roa Bastos con *Yo el supremo* como una estética de la contramodernidad que pretende diluir la autoridad, valga la redundancia de la figura del Auto o bien, que renuncia o cuestiona toda norma o los grandes metarrelatos que presiden la modernidad. Su opción es aquí la heterogeneidad.

3 Aunque hay que tener presente, que un estilo barroco unitario es imposible. Lo que en realidad es perceptible son los "esfuerzos artísticos tan diversificados, los cuales surgen formas tan variadas en los distintos países y esferas culturales, que parece dudosa

siglo XVIII tal y como se acostumbra repetir. Para Carpentier el barroco rebasa esta cronología y se vuelve si no una "constante humana", tal como lo propuso Eugenio D'Ors, sí un fenómeno vital que puede reconocerse en cualquier cultura y espacio. De tal forma, es posible que no hay yerro alguno si se postula la existencia de un barroco hindú, azteca, ruso, etcétera. Esto lleva a pensar que el cubano, o asumió la tesis de la existencia de un "espíritu barroco" que "retorna cíclicamente a través de toda la historia" o habla de un modelo de creación que se expresa en el tiempo por medio de similitudes o analogías; pero, en definitiva, su concepción dialéctica de la historia le llevara a optar por ésta última definición. En este sentido podríamos hablar también de un barroquismo presente en diversos tiempos y culturas a lo largo de la historia. Sólo así resulta comprensible que Carpentier califica como expresión barroca a las *33 variaciones sobre un tema de Anton Diabelli* de Beethoven, a las *Variaciones para orquesta* de Schoenberg, a la poesía náhuatl, a la proliferación geométrica de Mitla: se trata, como se acaba de decir, de meras similitudes formales, no de principios universales y menos representa una entelequia como el "alma barroca" que retorna a través de los tiempos. Lezama tampoco suscribiría directamente un barroco atemporal; la idea de "constantes artísticas" es extraña por completo a su pensamiento; le es imposible concebir que haya un conjunto de formas estilísticas configuradas por los mismos elementos que se repiten en el flujo los siglos. Él entiende que la historia es lineal, que es siempre transformación, que es un devenir constante hacia la libertad y subraya "la imposibilidad de dos estilos semejantes, de la ne-

gación del desdén a los epígonos, de la no identidad de dos formas aparentemente concluyentes, de lo creativo de un nuevo concepto temporal de que todo dirige a lo contemporáneo, a un tiempo fragmentario" (1977: 290).⁴ Nunca los estilos son iguales, y frente al "furibundo pesimismo" que contiene la idea del "eterno retorno", Lezama propone un barroco como síntoma de vida y "creación"; nunca es no "remedo servil", y si se observan semejanzas, son eso, procesos similares de un "espíritu en



la posibilidad de reducirlo a un común denominador", afirma Hauser (1978, I: 91-97). Sin embargo, el estudioso acepta las características típicas como el dinamismo y va contra todo lo fijado y delimitado. Y agrega la "inclinación a sustituir lo absoluto por lo relativo"; y la preferencia por la "síntesis y la subordinación".

4 Es claro Lezama en este punto: el barroco es un fenómeno esencialmente latinoamericano y español: "Y los que quieren estropear una cosa nuestra, afirmando que en la cultura griega hubo un barroco y otro en el medioevo, y otro en la China, creen estáticamente que el barroco es una etapa de la cultura y que se llega a eso, como se llega a la dentición, a la menopausia o a la gingivitis, ignorando que para todos nosotros, en el descubrimiento histórico o en la realización, fue una arribada, un descubrimiento y un pasmo de maravillas. Pues en España no fue el barroco un estilo que había que valorarlo en presencia o lejanía del gótico, sino como un *humus* fecundante que evaporaba cinco civilizaciones" (1977a: 745).

movimiento." En fin, las coincidencias no significan para nada la reaparición o reciclaje de una "manifestación estilista que dominó durante 200 años en el terreno artístico", sino una analogía que da pie a "una nueva tentación y reto desconocido" que aparece en tiempos y países diversos: es la tensión que desemboca en la creación, en lo nuevo. En este sentido, concluye Lezama, puede haber algo de barroco en cualquier época de la civilización. De ahí que ninguno de estos autores circunscriban lo ba-



roco a productos artísticos o a un conjunto de variantes estilísticas; por el contrario, sostienen la idea de que se trata de una actividad perceptiva, psico-

lógica y vital que no sólo responde a los dones de una facultad creadora, sino que, a fin de cuentas, es una forma de vivir que entraña una cosmovisión.⁵

Otras determinaciones generales sobre lo barroco americano tienen que ver con la contraposición tópica que sustentan Carpentier y Lezama de que lo barroco surge en oposición al "espíritu clásico" por cuanto consideran que el clasicismo es un fenómeno de perfección de un sistema cultural, algo ya acabado, la forma constante que no reniega del academicismo. Por tanto, es una expresión del cansancio de una cultura que troca la vitalidad por el "espíritu crítico", dice Lezama. Para Carpentier el academicismo es también un signo opuesto al dinamismo y la tensión "característico de las épocas asentadas, plenas de sí mismas, seguras de sí mismas, pero limitadas en su esfuerzo creador" (1984: 116). En cambio, el barroco, afirma Lezama, recobra la forma en lo inacabado: es la tensión permanente, en la búsqueda constante de una "forma unitiva". Por ello aparece como la expresión conveniente de los momentos de gran efervescencia, de cambio.

Ahora bien, las directrices concretas que definen las concepciones de barroco tanto de Lezama como de Carpentier son varias. Desde la perspectiva del primero, el barroco se halla caracterizado por los términos "acumulación", "saturación" y sobre todo por "tensión" más que por la idea de asimetría. Pero, en el barroco europeo existe una "tensión débil"; en cambio, en el americano, debido a que entraña un esfuerzo de síntesis entre los elementos de una realidad cultural e histórica novedosa, inédita, aún en proceso de formación, es profundamente tenso, incluso "plutónico". Al artista barroco del Nuevo Mundo le apremia ese movimiento y se da a la tarea de plasmar, en cuanto primer americano (el americano es producto del mestizaje), su realidad proteica. Este esfuerzo de síntesis se traduce en un

5 Hacia este punto se dirige René Wellek para quien es insuficiente la comprensión del barroco en términos puramente estilísticos. Reconoce que todos los artificios expresivos pueden aparecer en casi todas las épocas y su presencia adquiere relieve cuando puede ser considerado como síntoma de un estado espiritual específico, si manifiestan una "alma barroca". Por ello es más factible intentar una definición del barroco "como una filosofía o una visión del mundo o hasta una simple actitud emocional hacia el mundo" (1968: 67).

impulso irreprimible hacia la búsqueda de los símbolos propios, hacia la expresión vernácula en un mundo cuya heterogeneidad funda la impresión o percepción de novedad; además, por si fuera poco, en ese plasma originario confluyen las culturas y la feracidad de un paisaje que no deja atrás el telurismo. El asimiento de la metamorfosis de este Nuevo Mundo es complejo, dice Lezama, porque abundan las "acumulaciones de sentido" y, obviamente, para eso está el lenguaje metafórico de la poesía y aún más allá, las propensiones magnéticas del barroco centrípeto. Concluye Lezama con la certeza de un axioma sobre la complejidad que entraña la acumulación y síntesis de este barroco: "sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento" (1977: 279).

Del barroco Carpentier refiere el "cinetismo" y no desdeña el tópico del "arte que teme al vacío, que huye de las ordenaciones geométricas", afirmación que en boca del novelista no quiere decir otra cosa que ir por la senda de un estilo que figure la sensación de lo inacabado, es, por tanto, "acción", "pulsión", "movimiento", "violencia" y también la abundancia generativa de lo figurativo: es la "ornamentación sin tregua ni paréntesis espacial libre; es el brío que dinamiza cualquier elemento artístico que, movido por el afán de la forma, se debate entre el orden y el caos original" (1984: 275). Cabe una pregunta retórica. ¿Es posible para estos escritores concebir el movimiento sin la manifiesta y natural contradicción y tensión que despliega en el barroco? Ambos van por el mismo sendero. En América, dice Lezama, la tensión llega hasta el plutonismo: "fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica [...] quita los fragmentos, los metamorfosea para provocar un nuevo final, va

contra las formas". O, dicho con la prosa del mundo, esta tensión va contra las formas anquilosadas de la costumbre y va en busca de lo nuevo y que se haya en las profundidades de la materia. Esta alquimia no puede recibir, según Lezama, otro nombre que "gongorismo", "signo muy americano" que describe "una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos". Además, este barroco es mimético en la medida en que no tiene otra alternativa que la de expresar los vastos encuentros de civilizaciones —o de continentes— que tuvieron lugar en América.

Pero hay más que una *mimesis* de la realidad: Para el autor de *Paradiso*, el artista es quien reconoce desde su atalaya el flujo y el ritmo de los tiempos; y el barroco no se queda en la simple memorización y añejamiento de formas y contenidos que se rinden a la tradición, sino, por lo contrario, es la imaginación en movimiento, que no sólo aumenta y disminuye según los códigos preceptivos de la escritura fina y maleable, sino que persigue la "trasmutación" de las esencias de la realidad.⁶ Hay, en este sentido y como se afirmó en un principio, una vocación para la libertad traducida en una palabra clave: "metamorfosis". Por su parte, Carpentier, sin aludir explícitamente a esta añeja Alquimia, no deja de poner en relieve el espíritu y la inventiva que entraña el barroquismo. No de otra manera su referencia



6 No hay que perder de vista que ésta es una de las notas que también rigen la escritura de la poesía de Lezama. Porpone aquí una nueva relación causa-efecto, una nueva jerarquía entre las cosas, las inesperadas conexiones. Llama a esta forma de proceder "vivencia oblicua" y es el espacio de la absoluta libertad.

Rabelais destaca que es “profundamente barroco, inventor de palabras, enriquecedor del idioma, que se permitía todos los lujos, porque cuando le faltaban verbos los inventaba, cuando no tenía adverbios también los inventaba” (1969: 110). El signo barroco –dice más adelante– aparece donde existe “transformación, mutación, innovación”, y es un signo que no podría dejar de ser percibido como “informe”. Lezama y Carpentier comparten, pues, la idea de la consonancia del cinetismo con la metamorfosis y la tensión propias del barroco americano. Estas cualidades obedecen y expresan una realidad inédita, una realidad en donde lo nuevo puede aparecer porque aún no se rebasan las fronte-

ras de la mítica Edad Dorada; es una especie de telurismo cultural anclado en las posibilidades de las inesperadas síntesis originadas en los grandes procesos de transculturación que vivió América.

Antes de dejar este punto hago una aclaración en torno a la idea de creación de Lezama Lima: recalco primero que *La expresión americana* tiene el cometido de esclarecer la condición creativa de América Latina mas no se circunscribe a la esfera del arte, sino que pauta una poética de la cultura y de la historia latinoamericanas. Su idea de creación descansa sobre la intuición afirmante de que existe en el espacio geográfico, en la naturaleza, un hombre que lo habita, un hombre a quien Lezama llama “sujeto metafórico” –otros han hablado del *homo faber*, del *homo ludens*, etcétera– cuya vocación es hacer “la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria” y el resultado de esta alquimia es la *imago* (1977: 283) y

“un paisaje”. Llama Lezama a la facultad productora de la *imago*, imaginación. Cada cultura muestra su propia imaginación, de ahí que sea factible considerar a las culturas en razón de que la “*imago se impone como historia*”. De acuerdo con ello, hay imaginación “etrusca”, “carolingia”, “bretona”, etcétera, y éstas dan lugar a su correspondiente “era imaginaria” y sólo en cada una de ellas el hecho cobra peso y relieve. Y si, sentencia el cubano, “una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuera posible, en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios, sería toscamente indescifrable” (1977: 286). La imaginación resulta ser aquí –como se desprende de la afirmación anterior– una facultad del hombre, pero, además, hay que verla a la luz de la metáfora: primero como una actividad que metamorfosea su materia, pero, sobre todo, es preciso concebirla como una forma de conocimiento cuyas operaciones van más allá de lo que significa el enlace causal de una explicación, que implica la “subordinación del antecedente y derivado”; por el contrario, Lezama observa que la metáfora supone una causalidad distinta, en la cual las secuencias que se dan en el tiempo están unidas, no por el proceso causa-efecto, sino “por un complemento aparentemente inesperado” –¿Es la maravilla del Surrealismo que junta el paraguas y la mesa de disección? ¿Es la buena metáfora?– Se trata de la “magia de los enlaces” alquímicos en donde “el dato sorpresivo, sorpresa de chispa en un macrocosmos, [...] busca ansiosamente su par, su análogo” (1977: 289). ¿Estamos ante el conocimiento a través de los análogos, de las antiguas simpatías alquímicas? En este reencuentro (el “análogo metafórico”) supone necesariamente un “análogo nenónico”, porque la memoria (que también convoca a la tradición) significa justamente la posibilidad de ese encuentro: “de esta manera, parece como si la memoria, al afincarse sobre un hecho por ella muy bien guarnido, está como en acecho de ser emparejada con otro más lejano y retador” (1977: 287). Y, justamente, de estos acercamientos, de los análogos, surge lo nuevo, lo creador, la expresión y el conocimiento.



La especificidad del barroco americano hay que situarla también en la pregunta por su origen. Acerca de él Lezama advierte que, en primer lugar, lo encontramos en "el paisaje": "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. Paisaje de espacio abierto, donde no se alzarán, como en los bosques de la Auvernia, la casa del ahorcado" (1977: 290). El paisaje americano remite, pues, a lo "monstruoso", pero esta palabra no desemboca sólo en lo disforme, apunta al amplio sentido de la maravilla, al milagro, a la sorpresa admirativa. La naturaleza, particularmente la americana, lleva al asombro porque todavía está presente en los mitos, en la fantasía, en el poder de la metáfora que surge, justamente, a partir de esa transmutación, de esa humanización del espacio americano. Pero, para captarla o sentirla se necesita, no una actitud crítica, sino una mente dispuesta a experimentar la ría de asombro que provoca la novedad y, en ese movimiento, la mente se transforma en una entidad dinámica, creativa. El ejemplo de esta actitud y de esta sensibilidad es la de los primeros españoles que llegaron a América:

Eran hombres sin insistencias humanísticas los que podían captar el asombro, el nuevo unicornio, que no regresaba para morir; la gran serpiente, y no marina, aspirante tromba de aire, que desde la lejanía ordena los deseos de su incorporación, con fruitivos espasmos para el anhelo que no ha sido visto (1977: 300).

Pero la naturaleza americana, más allá del ojo que la ve también es barroca: "la piña con sus escudetes de oro quemado y el ondular de su corona de algas, es lo barroco, lo español de ultramar."

La sólida lectura gongorina de Lezama y la exhuberancia convulsiva de su entorno natural hacen arribar al cubano a una cautela muy particular: donde existen elementos barrocos, aplicar la hipérbola barroca, "dorar los primores", sería un exceso "imposible casi de concepción" que llevaría a lo grotesco.

Pero, no basta con suponer el barroquismo de la naturaleza o la fuerza actuante de la naturaleza

en el "alma del americano" que forma el paisaje; para entender el concepto de barroco que propone Lezama, hay que suponer una entidad que la percibe, un arquetípico "señor barroco" calado hasta los huesos de un fino sentir y de una aguda percepción y gusto: es el "señor que transcurre en voluptuoso diálogo con el paisaje" (1977: 333). Además, a este personaje no le desagrade el saber, y a su deleite se rinde, no extraño a los afanes fáusticos de la ciencia, proclive a la voluptuosidad de los sentidos y con los pasmos propios de los exploradores europeos, que con una imaginación dispuesta se asombraron ante lo "nunca antes visto dicho ni oído". Esta "convivencia armónica" y atópica entre el espíritu barroco y el ilustrado tiene un origen: es ajena al espíritu crítico de las edades críticas, su saber es órfico. También ese señor, conviene aclarar es el primer americano, o dicho con otras palabras el emblema del primer americano.

Pero si ese arquetípico señor barroco hecho a la medida de don Carlos Sigüenza y Góngora dejó el paso a los Bolívar, fray Servando y Martí, la actitud de atención al paisaje transformado en *ímag*o persiste, pero no como una esencia, sino en términos de una permanente actitud de atención ante las novedades, los cambios que proporciona y sugiere el paisaje:

Pero el americano, Martí, Darío, Vallejo, que fue reuniendo sus palabras, se le concentraron en las exigencias del nuevo paisaje, trocándolas en corpúsculos coloreados. En todo americano hay siempre un gongorino manso, que estalla su verba al paso del vino, comfortable, no trágico como en el español, en el bautizo ingenuo o en el día en que naufraga deliciosamente en cobran-





zas aljofaradas (1977: 348).

Para Carpentier, América también es la tierra de la maravilla: "aquí lo insólito fue cotidiano", dice en uno de sus corolarios estéticos. Y esta maravilla es fermento del barroco: la arquitectura, el "envejecimiento y complejidad de su naturaleza y su vegetación", la policromía de cuanto nos circunda", la pulsión telúrica de los fenómenos es la muestra evidente. Pero también hay una "historia llena de prodigios".

De ahí que sea el deber de los escritores "revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar nuestras cosas. Y esas cosas se presentan como cosas nuevas ante nuestros ojos. La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo ha de ser necesariamente barroca, es decir, el qué y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca" (1964: 9). He aquí el armazón de su propuesta de lo real-maravilloso. "El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco" (1964: 10-11).

Ahora bien, tanto para Lezama como para Carpentier, como se señaló al principio, hay referencias a la relación entre mestizaje y barroco. El origen del barroco se halla en el mestizaje cultural, en el contacto, en la frontera. Cualquier cultura puede hacer eco a un tipo de expresión barroca si se encuentra con otra, "porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo", dice Carpentier. Y agrega: "El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano [...] 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 espí-

ritu barroco" (1984: 119). No de otra manera Lezama atribuye poderes especiales al arte que tiene como centro el entrecruzamiento de las culturas (véase nota 4). Recuerda al mulato Aleijadinho, artífice de "la culminación del barroco americano, la unión en una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas" y al indio Kondori, en quien alude en una "forma oculta y hierática" a la síntesis del español y del indio. De ahí también se desprende que, según Lezama y Carpentier, esa manera de ser mestiza encarna perfectamente el barroquismo. La existencia de esa peculiaridad psicológica, de ese sustrato creativo que le da vida al barroco no es otra cosa que una gran tensión, una tensión formidable –monstruosa– en el decir barroco en que los grandes ríos culturales buscan su "forma unitiva", diría Lezama. Hay tensión, hasta el plutonismo en las posibilidades creativas.

Por otra parte, es evidente que ambos escritores compartieron la intención de darle un sentido más digno al barroco americano. Su punto de partida fue la afirmación de Wölfflin (1888) según la cual, el arte barroco no es "decadente" o "degenerescente, sino plenario"; ni es un "pecado" que acompaña al arte en todas las épocas, como pensaba Benedetto Croce (1923). Carpentier comparte esta caracterización, pues "lejos de significar decadencia, ha marcado a veces la culminación, la máxima expresión, el momento de mayor riqueza de una civilización determinada" (1984: 109). Además, en el barroco americano el hispánico se enriquece, piensa Lezama, y añade: "en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje tal vez únicas en el mundo" (1969: 46).

Pero esta afirmación del barroco, que entraña la nueva valoración de su estética obedece también, más allá de los meros planteamientos de una poética de la escritura o de un manifiesto personal o generacional (que también lo es, y radicalmente), a una política, a una lucha simbólica muy particular, y si se especifica más, se trata de una manifestación más del americanismo literario que postula la construcción de una identidad cambiante, de una condición moviente. La atribución a Latinoamérica

de una condición barroca adquiere los visos de un sino; es un rasgo específico de una identidad y una autenticidad de la cultura latinoamericana.

Además, según Lezama, el barroco tiene un contenido crítico ya que favorece el proceso de liberación de los pueblos. Esto no es sino una respuesta al contenido plutónico, creativo, moviente del barroco y cuya fuente radica en la libertad, porque tiende hacia lo nuevo hacia lo que no se es, hacia el proyecto o hacia la utopía. De ahí que el barroco sea el "arte de la contraconquista". Y si el Barroco forma parte de nuestro pasado es bienvenido, porque puede ser "purificado", aislado del elemento negativo colonialista, de lo que de represivo pudo tener debido a los resabios contrarreformistas que lo impulsaron desde España. Esta fuerza represiva que pudiera tener, debe ser vista como un elemento más de la tensión artística de un arte (y por consiguiente de una visión de la vida) que se regocijaba también en el esplendor de lo mundano en la hiperexcitación de los sentidos.

Lezama se muestra particularmente original, y sin mayor atención por las formas del silogismo, su argumentación desliza sus convicciones al calor de su intuición y las analogías y se vuelve sugerente cuando establece la correlación entre el arte barroco y la historia. En este sentido observa que la cultura latinoamericana ha logrado madurez y forma en su arte mestizo, barroco; esto, al mismo tiempo, evidencia que se ha accedido a un tiempo de "ruptura", tiempo de génesis: "He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido" (1969: 78).

Este barroco, por su libertad formal, por su espíritu en movimiento y tensión preludia la rebelión del siglo XIX contra la metrópoli. Tal interpretación de la Independencia no deja de parecer bizarra sobre todo cuando se enfrenta al axioma incólume de que el gran motor de los cambios fueron las ideas de modernidad que tocaron desde diferentes perspectivas las conciencias de los europeos y los americanos, no obstante posee validez en la medida en que explora otros presagios:

La adquisición de un lenguaje, que después de la muerte de Gracián, parecía haberse soterrado, demostraba, imponiéndose a cualquier pesimismo histórico, que la nación había adquirido una forma. Y la adquisición de una forma o de un reino, está situada dentro del absoluto de la libertad (1969: 78).

Carpentier comparte con su coterráneo el entusiasmo, la euforia por el significado histórico del barroco, o como lo expresa él, por el barroquismo de largo alcance:

El barroquismo siempre está proyectado hacia adelante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un nuevo orden en la sociedad. Puede ser culminación, como puede ser premonición (1984: 116).

Una vez que se han visto los puntos de convergencia más o menos estrecha, en toda comparación es preciso señalar también las diferencias o los matices que pueden percibirse entre estos autores. Ve Carpentier, anclado en lo real-maravilloso, al barroco en términos de una constante de la identidad latinoamericana; está en la naturaleza y la historia de sus habitantes de muy diferentes matrices culturales. En cambio, en un primer momento Lezama da la impresión de que es reacio a aceptar la identidad como una constante, porque el barroco no es sino devenir, el movimiento, el devenir de la historia y una cultura que busca su lugar en un futuro. El barroco es la expresión de lo que él presiente como una nueva "era imaginaria". Pero evidentemente, no hay en el fondo una contraposición absoluta: la identidad se hace presente en la historia y la postulación de una identidad no significa necesariamente el fin del movimiento. También se percibe que las obras artísticas reunidas bajo el estigma

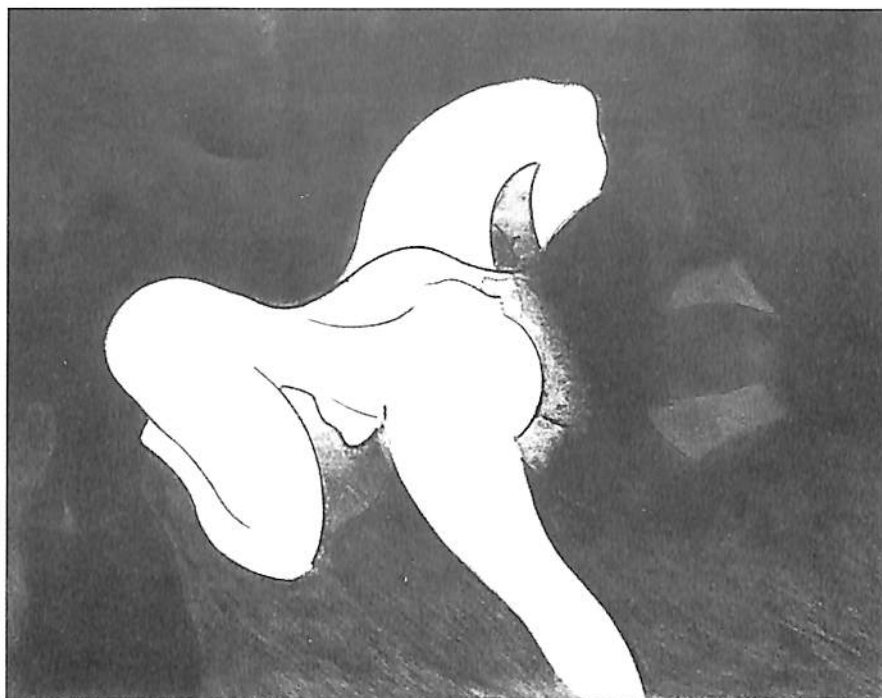
7 Para Lezama el concepto de barroco contiene variedad de matices. Puede constatarse que su mirada tiende menos a la generalización que la de Carpentier. Por eso nada autoriza la indiscriminada extensión del concepto barroco; en este sentido, hay que ceñirse al denominado "barroco americano" y al correspondiente barroco europeo, como periodos y estilos artísticos.

barroco son demasiado variadas; pero la mayor laxitud de Carpentier obliga a cribar la variante iberoamericana del "barroco" para hacerla

congeniar con la visión de Lezama.⁷ Sin embargo el factor común es evidente en palabras de Wölfflin:

Para el barroco el movimiento es el principio fundamental de su cosmovisión, se comprende que no pretenda presentar la obra de un organismo perfecto, de un cuerpo arquitectónico, de un tratado sistemático, sino [...] la impresión de un acontecer de un drama, la agitación del devenir, captando una realidad en tránsito (Wölfflin, 1977: 64).

Es evidente que tanto Carpentier como Lezama son autores cuyas técnicas literarias apuntan hacia una construcción verbal exuberante y hacia unas estructuras formales que dejan atrás la sencillez. Sin embargo, si se permanece en este nivel, para Carpentier el barroquismo significa principalmente una forma expresiva que surge de la necesidad de contar lo diferente, lo nuevo, lo que se sale de la normalidad —de ahí la expresión "real maravilloso". "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?" En cambio, el gongorismo de Lezama no rinde su saber fácilmente, lo oculta y sus símbolos, son opacidades que complican el "sentido recto". Así, las exigencias de lectura literal quedan opacadas por las de la analogía. Sin embargo, esta diferencia hay que verla sin perder de vista que uno es novelista y piensa en



sus obras en términos de un barroco musical y el otro, un poeta que no puede dejar de sentir los poderes órficos de la metáfora. LC

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Leonardo (1985), *El barroco de Indias y otros ensayos*, La Habana, Casa de las Américas.
- Bejel, Emilio (1983), "Cultura e historia en Lima", en *Literatura de nuestra América*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Calabrese, Omar (1994), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Carpentier, Alejo (1984), "Lo barroco y lo real maravilloso", en *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas.
- ____ (1964), *Tientos y diferencias*, México, UNAM.
- Chiampi, Irlomar (2000), *Barroco y modernidad*, México, FCE.
- Hauser, Arnold (1978), *Historia social del arte y la literatura*, Madrid, Guadarrama.
- Kurnitzky, Horst y Bolívar Echeverría (1993), *Conversaciones sobre lo barroco*, México, UNAM.
- Lezama Lima, José (1969), *La expresión americana*, Madrid, Alianza.
- ____ (1977), "La expresión americana", en *Obras completas II*, México, Aguilar.
- ____ (1981), *Imagen y posibilidad*, La Habana, Letras Cubanas.
- Márquez, Alexis (1982), *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI.
- Orozco, Emilio (1975), *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra.
- Wellek, Rene (1968), *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Wölfflin, Heinrich (1977), *Renacimiento y barroco*, Madrid, Alberto Corazón.