

TEORÍA

LA HIBRIDEZ EN LA TEORÍA BARROCA DEL NUEVO MUNDO*

César Salgado

Universidad de Texas, Austin.

*"América, continente de simbiosis, de vibraciones,
de mestizajes, fue barroca desde siempre [...] ¿Y por qué es
América Latina la tierra de elección del Barroco? Porque
toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo"*

Alejo Carpentier¹

I

Este trabajo es parte de un proyecto más amplio que busca comprender cómo la crítica cultural contemporánea latinoamericana ha podido redefinir el concepto normativo del Barroco a través de la deliberada y metódica "inscripción" de la diferencia. Mi interés es explorar cómo y por qué el término "Barroco", que fue al principio utilizado para describir un período estilístico en la historia del arte europeo y para caracterizar las estrategias doctrinales iconográficas de la contrarreforma², ha venido a denotar -en la que llamo teoría barroca (o neo-barroca) del Nuevo Mundo- la heterogeneidad cultural latinoamericana, llegando a ser de esta manera un tropo para el *mestizaje* étnico y artístico de la región.

Ir del Barroco europeo al Neo-Barroco del período colonial es pasar de la concepción hegemónica, difusionista, oficial y aculturadora

del término a otra concepción contra-hegemónica, autóctona, emancipadora y transcultural. Tal redefinición -se podría argumentar- ocurre a través de la proyección de la hibridez cultural sobre el paradigma barroco en el ámbito colonial.

Aquí puede ser útil la discusión de Homi Bhabha sobre el hibridismo “como problemática de la representación colonial y de la individuación que revierte el efecto de la negación colonialista, de forma que los otros conocimientos “negados” entren en el discurso dominante, aparten sus bases autoritarias y rebasen sus reglas de reconocimiento (Bhabha, 114). En otras palabras, la hibridación del Barroco en el Nuevo Mundo marca un momento de inevitable reversión en el proyecto imperial hispánico, en el cual el discurso de la dominación proporciona al dominado los términos propios de la resistencia cultural que aquél opondrá contra el dominador. Lo que Bhabha llama “la reducción híbrida del símbolo colonial al signo” (Bhabha, 113) describe al transformación de los emblemas y motivos del Barroco europeo, cuando tales emblemas y motivos son recontextualizados en un sistema de significación abierto, alternativo, subalterno del Nuevo Mundo que “vacía” las significaciones hegemónicas establecidas.

Escritores y teóricos neobarrocos como los cubanos Alejo Carpentier, Severo Sarduy y José Lezama Lima han estudiado los procesos y contextos en los cuales los objetos culturales latinoamericanos del período barroco pueden ser leídos como instancias de discontinuidad más que como extensiones del paradigma europeo, a pesar de su aparente correspondencia con la escuela o estilo metropolitano. De esta manera el Barroco del Nuevo Mundo se realiza en un lugar de mutación y distorsión donde el modelo transplantado se torna monstruoso, “diferente de sí mismo” debido a la subrepticia inserción o injerto de los elementos culturales que agresivamente busca desalojar o suprimir.

Aunque la expresión “Barroco del Nuevo Mundo” (“Barroco americano”) a menudo comunica una visión grandiosa y desproblematizada del mestizaje -como en la cita de Carpentier al comienzo de este trabajo- no es mi interés verlo como la formulación de una utópica integración étnica, sino como una confrontación o lucha de morfologías en las cuales las distorsiones del modelo imperial y la mestización de los altos estilos europeos son valorados positivamente como ejemplos de resistencia y afirmación.

Quizá esta inquietud respecto a la poética del Barroco en la teoría cultural de los latinoamericanos no tenga equivalente en el pensamiento post-colonial actualmente en boga, porque los proyectos coloniales deconstruidos por Edward Said, Gayatri Spivak y Homi K. Bhabha tienden a ser vistos como aplicaciones o extensiones de lo que Max Horkheimer y Teodoro Adorno llamaron *Dialéctica de la Ilustración*³. Estos críticos post-coloniales estudian las contradicciones del universalismo liberal europeo en la medida que éste se hace cargo del control jerárquico o maniqueo, domesticador y clasificatorio del Otro durante la expansión imperialista en África, el Medio Oriente y Asia a través de los siglos XVIII, XIX y XX. El experimento colonial español en América Latina antecede claramente aquella dialéctica, abarcando tanto su apoteosis imperial como su caída en la ruina financiera y militar durante la época barroca.

Sin embargo, el hecho de que los escritores neobarrocos hayan buscado en el siglo XVII hispanoamericano tropos e imágenes que puedan orientar las cuestiones contemporáneas de la cultura y la hibridez puede no ser únicamente una investigación arqueológica dentro de los más profundos estratos de la herencia colonial. El énfasis sobre el momento barroco deliberadamente subvierte y reconfigura la narrativa maestra de la formación identitaria que ha prevalecido por tanto tiempo en la historiografía latinoamericana, aquella que considera lo criollo contra lo peninsular y el surgimiento del nacionalismo como consecuencias de la exposición de la región al discurso de la Ilustración.

La teoría neobarroca vuelve la mirada al pasado y presta atención al período anterior al nacionalismo, a la independencia y a la ideología liberal para situar la hibridez y su diferencia justamente en la época de la mayor conformidad eurocéntrica, en el letargo de la llamada “larga siesta” del período colonial⁴. El teórico neobarroco estudia así la hibridez en aquellos siglos en que los signos externos de la cultura nativa habían sido aparentemente destruidos o asimilados, el esclavo africano se había convertido en un obstáculo para la maquinaria impersonal y protocapitalista de la mina de oro y de la plantación azucarera y cualquier idea de integración racial había sido anatemizada por una forzada clasificación y una imposición disciplinaria en un sistema social de castas. Si el teórico escoge hacerlo de esa manera, es precisamente porque la teoría neobarroca considera la hibridez como un modo de sobrevivencia cultural en las som-

bras, como una secreta inscripción de la diferencia dentro de la igualdad ficticia de la cultura oficial, como un graffiti rebelde camuflado en el bosque simbólico de la ornamentación barroca.

II

Aunque formulada después de la década de los años cincuenta, en ensayos relacionados con las humanidades y las artes en Latinoamérica y el Caribe, la teoría neobarroca tiene precursores importantes en la historia literaria hispánica, pero ninguno de esos predecesores visualizó el papel jugado por la hibridización de ninguna manera análoga. El estudio de la poesía barroca hispanoamericana como una subcategoría de la literatura peninsular hispánica, fue iniciado a finales del siglo diecinueve por Marcelino Menéndez Pelayo quien, en su *Historia de la poesía hispanoamericana* vio estas escrituras como derivados del “preciosismo culteranista”, de la estética del poeta Luis de Góngora. Empezando su investigación en 1892 durante el IV centenario del “descubrimiento” de Colón, Pelayo intentaba que su trabajo fuera una defensa de los logros civilizatorios de los españoles en las Américas, en contra del estigma de la “leyenda negra” sobre la brutalidad colonial española, y leer a los poetas criollos como un trasplante homogéneo y a menudo no tan brillante del carácter hispánico y de su psicología.

La posición de Pelayo fue desafiada en los años cuarenta por los trabajos del crítico mexicano Alfonso Reyes, del dominicano Pedro Henríquez Ureña y del venezolano Mariano Picón Salas, quienes escribieron extensas historias literarias descriptivas de lo que ellos llamaron “Barroco de Indias”; para aislar la idiosincrasia criolla de la matriz peninsular, argumentando que un sentido de “extrañeza” y resentimientos se derivaban de la condición de ciudadanía de segunda clase, trasladada a una identidad separada dos siglos antes de las primeras salvas de las guerras de independencia ⁵. Sin embargo las diferencias entre Reyes, Henríquez Ureña y Picón Salas, no alteran substancialmente el paradigma Barroco europeo; su “Barroco de Indias” aparece como una exacerbación y una degeneración -pero no una transformación ni reverso- del modelo metropolitano. Al final, ellos presentan una visión negativa y

estancada del período colonial, como una época inauténtica de falso lujo y derroche que refleja como en lente magnificado, la decadencia de la Península, una era de profundos cismas sociales que permitieron poca interacción étnica en el terreno de las letras y cuya laxitud y sedentarismo estuvieron en contraste directo con la “viril” empresa de la Conquista. De hecho, la hibridación no se menciona en un libro fundamental, como lo es el estudio de Picón Salas, publicado en 1944, *De la Conquista a la Independencia*; en vez de considerar a los escritores creativos de la época Barroca, como híbridos, Picón Salas considera a poetas tales como los mexicanos Bernardo de Balbuena y Sor Juana Inés de la Cruz, y al peruano Juan de Caviedes, como representantes idiosincrásicos de la escritura peninsular transplantada. Considera a Caviedes como un “Quevedo menor” (Picón Salas, 140), y ejemplos de escritura híbrida, tales como las obras de teatro quechua del escritor mestizo peruano Juan Espinoza y Medrano y los *villancicos* nahuas de Sor Juana, apenas son merecedores de un comentario más o menos serio. De manera interesante, Picón Salas considera el siglo XVI como el verdadero tiempo de la escritura mestiza, argumentando que en el período Barroco no existen figuras intelectuales sobresalientes, tales como Garcilaso de la Vega el Inca y Fernando de Alva Ixtlixochitl, dato que una rígida y forzada segregación étnica, previene su aparición (Picón Salas, 111-2). La siguiente descripción de los años del Barroco resume la posición del autor: “Los Indios han perdido su historia, los mestizos aún no están haciendo la suya, y la acción histórica está limitada a un círculo blanco, semi-extranjero sin conciencia nacional” (Picón Salas, 132).

Es al final de la década de los años cincuenta, durante los sesenta y los setenta que el concepto de Barroco del Nuevo Mundo se establece en los escritos de Lezama, Carpentier y Sarduy. Es con ellos que tenemos la primera descripción plena y afirmativa de una cultura del Barroco del Nuevo Mundo, no como una exclusiva expresión del descontento de los blancos criollos y de una identidad separada, sino como una expresión *mestiza* que sólo parcialmente depende de su matriz europea. El teórico neobarroco realiza esta inversión sin restringirla a la esfera de la literatura criolla del siglo XVII, articulando un escenario de producción cultural más participativo, mezclado étnica y socialmente, al mismo tiempo que le concede una mayor importancia a las artes pictóricas y

ya que, en sus especulaciones sobre la estética de la ornamentación del Barroco del Nuevo Mundo, los historiadores del arte dejaron de poner énfasis en el exclusivismo de élite y de clase y favorecieron la investigación transversal de etnia cruzada y negociaciones policlasistas, económicas y sociales en las artes.

En contraste con los filólogos, los historiadores del arte raramente hablan de bastardización o degeneración, por el contrario se refieren a la hibridación como un proceso reenergizante, revitalizador, que supera los paradigmas europeos. Los teóricos neobarrocos se apropian y desarrollan más tarde la vitalidad tan prominente en el discurso de los historiadores del arte del Barroco del Nuevo Mundo.

Irónicamente, el mexicano Toussaint no le presta la misma atención a la hibridación, como lo hacen el norteamericano Kubler y el húngaro Kelemen. Una expresión típica de la visión de Toussaint con relación a la diferenciación en el Barroco del Nuevo Mundo, aparece en su Introducción de 1948 al trabajo *Arte colonial de México*:

Después de una pasajera reaparición del estilo herreriano a principios del siglo XVII, el Barroco americano aún imitaba el modelo español, pero empezó a diferenciar a sí mismo poco a poco y, para finales del siglo y principios del siglo XVII (sic), ya era totalmente divergente de su arquetipo. Así, el Barroco mexicano llegó a ser el vívido y permanente ejemplo de un nuevo país que había adquirido una personalidad separada
(Toussaint xiii - xiv)

De esta manera Toussaint caracteriza el Barroco mexicano como de estilo "autónomo", aunque él cuida de identificar el componente étnico de los artesanos nativos y de reconocer los "suaves, tristes matices" (*ibid*) que ellos ponen en las obras de arte que él documenta; su argumento es que este esplendor resulta del creciente carácter cosmopolita de la ciudad y de las altas posibilidades financieras de la clase criolla. En sus libros Kelemen y Kubler se muestran más reacios a no atribuirle participación criolla ni hibridación socio-étnica a edificios y a pinturas, probablemente como resultado de haber escrito estudios sobre escultura y arquitectura pre-colombinas antes de empezar sus estudios de arte religioso colonial. De modo que, ellos estaban más atentos a las sobrevivencias morfológicas de las prácticas, las técnicas y las representaciones del arte indígena, en las estructuras del virreinato.

Fue Kelemen, con su trabajo intitulado *Barroco y Rococó en Hispanoamérica*, de 1951, quien influenció a los teóricos de forma más determinante, mientras dejaba, en el proceso, las señales de sus contradicciones metodológicas y conceptuales, como también de sus prejuicios. La evaluación que hace Kelemen de la transformación americana del Barroco europeo, es excéntrica porque está hecha desde la perspectiva extrañamente insatisfecha del académico de arte europeo “fungiendo” de etnógrafo del Nuevo Mundo. En el libro de Kelemen encontramos ejemplos de lo que James Clifford ha llamado “propia moda etnográfica” (Clifford, 92-113) ⁷ en la medida en que el autor organiza su catálogo de catedrales, iglesias, esculturas religiosas y pinturas, fusionando el formato del “grand tour” de grandes palacios y monumentos, que caracteriza la narrativa de la historia del arte europeo, con un anecdotario más comúnmente esperado por el trabajo de campo antropológico. Kelemen frecuentemente relata detalles de sus extensos viajes a remotas comarcas de la Sierra Madre mexicana o al Altiplano de los Andes, en la búsqueda de obras de arte y anota sus observaciones acerca de las ceremonias transculturadas sostenidas por las comunidades mestizas e indias, en las capillas barrocas, que a la vez su equipo está encargado de fotografiar. La admiración de Kelemen por la vitalidad y el intrépido espíritu del arte folclórico, a menudo se alterna con algunas protectoras observaciones acerca de la falta de cuidado para estos “tesoros” ⁸; el comentario que resulta de todo esto es, en cualquier caso, discordantemente relativo e híbrido.

Kelemen puede fácilmente invocar las teorías de su maestro Heinrich Wölfflin, mientras describe en su introducción su estadía en “una choza maya de Yucatán o viaja a lomo de mula por los Altos Andes” (Kelemen, vii, xii); alude a principios expresionistas de vanguardia mientras discute las tallas del fetiche azteca *tequitqui* en los crucifijos del atrio misionero (53, 56), o se refiere al baldaquino de Bernini en la Basílica de San Pedro, para ilustrar su argumentación de la “folclórica interpretación de los modelos europeos”, en las “sorprendentes” columnas salomónicas de templos de varios países de Latinoamérica, incluida la remota iglesia de Pedro Mártir en Juli, Perú (269-70).

Lo que permite estas niveladoras comparaciones es la espengleriana depreciación de lo europeo -cuyo esplendor es considerado como falso y comprometido- en favor de los méritos de iguales, si no más poderosas,

arquitectónicas, donde la presencia híbrida del indio, el negro y el mestizo era indiscutiblemente sentida. Ciertamente, la generación anterior de críticos culturales del “Barroco de Indias” -Reyes, Henríquez Ureña, Picón Salas- eran estrictamente filólogos, *hommes de lettres*. En vez de filólogos o historiadores literarios, Lezama, Carpentier y Sarduy fueron poetas, novelistas, ensayistas de ecléctica educación y trayectoria. Carpentier fue un etnomusicólogo y arquitecto por experiencia, Sarduy después de realizar estudios médicos, escribió una tesis en historia del arte europeo; Lezama se ganaba la vida como abogado y escribía crítica de arte ⁶. Ellos, desde luego, demuestran una noción de cultura más interdisciplinaria y dinámica, con referencias frecuentes a la etnología, la arqueología, la arquitectura, la musicología, la lingüística y en el caso de Sarduy, la semiótica y la teoría post-estructuralista. Más importante aún, ellos están profundamente influenciados por los principios innovadores de la nueva historia del arte de Latinoamérica.

Las propuestas de estos tres teóricos en relación con la cultura del Barroco del Nuevo Mundo, son extrapolaciones de principios tomados del arte visual y popular; entre los trabajos escritos ellos prefieren aquellos de contenido híbrido a los de orden dramático y plástico. Frecuentemente se fijan en ejemplos de performance -procesiones, danzas, obras de teatro religiosas y máscaras, típicas de la sociedad Barroca del Nuevo Mundo- y los estudian desde una más amplia perspectiva antropológica, a diferencia de lo que hizo la generación anterior, considerando estas performances como zonas de contacto entre la literatura circunstancial blanca criolla y la artesanía *mestiza*. (Lezama, por ejemplo, discute el sincretismo religioso en la obra de teatro sacramental “Auto del Divino Narciso” por Sor Juana, de 1692, y los arcos decorados con las imágenes de los emperadores Aztecas, dibujados por Sigüenza y Góngora para la entrada triunfal de un virrey en México en el año 1680 (Lezama, 90, 98, 99). También los tres son receptivos al encabalgamiento entre métodos de historia del arte y etnografía, que ocurren en los trabajos de postguerra en arte colonial y arquitectura de Manuel Toussaint, George Kubler, Pal Kelemen, en los cuales un debate similar acerca de la emergencia de un “Barroco Latinoamericano” autóctono era hecha en relación a las artes plásticas. La teoría neobarroca surge substancialmente de esta rama de la historia del arte, para articular una teoría de diferencia híbrida

construcciones americanas, aún cuando éstas pertenezcan a la categoría “inferior” del anónimo arte popular. Este menosprecio medido, calculado, del paradigma metropolitano se debe a una crisis de confianza espiritual provocada en Kelemen por las Guerras Mundiales (las cuales habían devastado tantos monumentos barrocos), una desilusión fuertemente reafirmada por Kelemen en la dedicatoria del libro ⁹. El Kelemen conocedor del arte europeo se convirtió en el inconforme etnógrafo-viajero, y posiblemente pudo haber inspirado -en parte- al protagonista culto de la novela de Alejo Carpentier *Los pasos perdidos* (1952) quien, perturbado por sus visiones de los campos de concentración, como soldado de la Segunda Guerra Mundial, decide viajar a los más remotos parajes de la selva amazónica o a las sierras de los Andes, tras la búsqueda de objetos antropológicos que puedan reflejar la vitalidad cultural de un inocente y apacible Nuevo Mundo ¹⁰.

Para Kelemen el Nuevo Mundo es el sitio donde el modelo europeo transplantado, se transforma mientras es “imbuido con una nueva sangre” (Kelemen, 22). Metáforas biológicas son tropos claves en los exámenes de Kelemen y adoptan formas distintas a las transfusiones de sangre multicultural: el Barroco americano es también un híbrido intra-europeo, como lo son los aparentemente absurdos, ingenuos estilos de Europa revistiendo un edificio del Nuevo Mundo (con torres herrerianas, fachadas churriguerescas, techos góticos), sin embargo, muestran una totalidad orgánica imposible en el Viejo Mundo, como si sólo en el suelo de América tales intrépidos injertos pudieran sostenerse (*ibid*). En su ensayo de 1964 “La ciudad de las columnas”, Carpentier se apropia de la idea de Kelemen del Barroco del Nuevo Mundo como una orgánica y aún anacrónica obra de formas europeas, percibiendo en su análisis la peculiar estética “deformada” de la convergencia híbrida de distintos estilos en la arquitectura de La Habana y, sobre todo, en el paisaje urbano de Latinoamérica. Kelemen también emplea nociones botánicas de hibridismo, hablando acerca de la influencia de la exuberante vegetación del Nuevo Mundo y de sus frutos en los motivos ornamentales europeos y los símbolos religiosos, como si la “semilla” del Barroco, por virtud de un cruce de polen y de la fecundidad del suelo americano, produjera una nueva *especie* de arte¹¹. La adscripción de un carácter diferencial del Barroco al paisaje del Nuevo

Mundo y a su suelo, es un tropo de Kelemen que Carpentier y Lezama también incorporan a sus ensayos.

III

Entre los escritos de los teóricos neobarrocos, el más importante puede ser el ensayo "La curiosidad barroca", del libro de José Lezama Lima *La expresión americana* (1957). Toda otra discusión sobre el Barroco del Nuevo Mundo por Carpentier, Sarduy y el mismo Lezama, tiene su origen de una manera o de otra, en este ensayo. En el espacio que me queda de este trabajo glosaré dicho ensayo para fundamentar la importancia de la hibridación en la visión de Lezama sobre el Barroco del Nuevo Mundo y sus significados contrahegemónicos. Luego, comentaré brevemente la actual resurgencia y relevancia de la teoría neobarroca de Lezama, en el discurso cultural contemporáneo post-1989 de la Cuba revolucionaria.

La "inversión" híbrida del paradigma colonialista observado por Bhabha, es inmediatamente evidente en la manera cómo Lezama desarrolla sus definiciones ensayísticas del Barroco europeo y del Barroco del Nuevo Mundo, las cuales son diametralmente opuestas. Basado en Worringer y Wolfflin, Lezama define el Barroco europeo como operante desde una acumulación mecánica y pasiva (acumulación sin tensión) y desde una asimetría sosegada ("asimetría sin plutonismo"), mientras que el Barroco americano inscribe una "tensión" dinámica en el trabajo mientras su asimetría es el resultado del "plutonismo" -el cual podría ser descrito como una fuerza emanada desde algún "big-bang" primitivo, volcánico, como el resultado a su vez de una explosión violenta (Lezama, 80). A diferencia de Picón Salas pero semejante a Kelemen, Lezama considera el Barroco europeo como un estilo degenerado en decadencia creciente, mientras ve el Barroco americano como grandioso y pleno de vitalidad real. De ninguna manera ésta es una imitación subordinada de lo clásico, de lo renacentista o de lo gótico. Esta no es mímica manierista, sino un acto de creación puesto que los viejos estilos son "acrecentados" -cultivados, cambiados, crecidos- transformados irremediablemente en nuevas formas de esplendor.

Para ilustrar sus puntos, Lezama confía igualmente en ejemplos de escritos poéticos, científicos e historiográficos de blancos criollos (como aquellos de los mexicanos Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora, como también del colombiano Hernando Domínguez Camargo), en la arquitectura religiosa *mestiza* y en la escultura (como el trabajo de piedra en templos de la región de Títicaca, por el artista indio José Kondori y las iglesias de Minas Gerais, construidas por el artesano mulato conocido como El Alejandihno). Aunque en su conclusión él habla de la “síntesis oculta, hierática, de los españoles y los indios” (105), en el trabajo de Kondori y en el de la “grandiosa unión de las culturas hispánicas y africanas” (105-6) en la escultura de Alejandihno, donde esta fusión es una síntesis incómoda soportando las marcas de la pugnacidad -de la “tensión”- ya que ésta es un resultado de la “temeridad” (“una temeridad”): la abierta afirmación de parte de los escritores y artesanos, de su derecho a “insertar símbolos extranjeros” (103), dentro de la construcción cosmológica hispánica. Lezama considera el uso que hace Sor Juana del rito de la fertilidad de Huitzilipoztli como una metáfora para la Eucaristía en “El Divino Narciso”, un caso análogo de audaz hibridación heterodoxa en la escritura blanca criolla y evalúa la prominencia de las figuras del Inca en las escuelas de pintura del Cuzco, de la procesión del Corpus, bajo la misma mirada (98 - 9). Lezama considera las descaradas hibridaciones de Sor Juana, de Kondori y de Alejandihno, como “rebeliones” que asaltan y quiebran -“como en una ejecución”- (“como contra un paredón”), (86) las formas europeas para reconfigurarlas.

Así, esa “tensión” en el arte Barroco del Nuevo Mundo, de la cual habla Lezama, surge de las confrontaciones y resentimientos sociales, coloniales, transculturales y cosmogónicos, y su “plutonismo” es una forma de expiación, dramatización o de sublimación de la violencia de la Conquista, de la *encomienda* y de la trata de esclavos. Sin embargo, Lezama acuerda una capacidad conciliatoria a esta intrépida hibridación. A pesar de sus “tensiones” y de sus camuflageados memoriales de violencia (o quizá por estas razones), para Lezama ellos son también ejemplos de cómo el Barroco del Nuevo Mundo es un “arte de la Contra-Conquista” (80 - 1). Lezama emplea aquí un juego de palabras joyceano con la definición de W. Wiesbach del Barroco, como el arte de la Contrareforma, que más tarde invertiría y “vaciaría” de contenido la negación del paradigma

colonial europeo. Lezama postula que el Barroco en el Nuevo Mundo tiene una utópica capacidad de “curación”; su asertiva hibridación busca disminuir las heridas psicológicas de la Conquista y trazar un puente de unión entre los cismas sociales y de clase, en una negociación de cosmologías en las cuales la inclusión de la Otredad, está garantizada en el “contrato igualitario” al estilo Rousseau (“pacto de igualdad”), (104), sugerido por la cohabitación armónica creciente de sistemas de signos dispares en la construcción híbrida. Con ésto, Lezama salva el arte Barroco del Nuevo Mundo, de una noción inquisitorial o institucional de la estética barroca, como un discurso orientado por el estado o por la iglesia. Un arte de “Contra-Conquista” solamente puede ser intensamente antidogmático, participativo y contra-hegemónico.

Para Lezama el más significativo ejemplo en las artes plásticas, de esta audaz inserción de significantes extraños dentro de la cosmología barroca europea, es el portal de Kondori en la capilla de San Lorenzo, en Juli. Lezama no conoció personalmente este portal, pero basó su análisis poético en la descripción y la ilustración que aparecen en el libro de Kelemen (Kelemen, 190 -1, pl. 127 a). Kondori, dice Lezama, expresa el deseo americano hacia la hibridación a través de los injertos que el cubano considera “símbolos incas”, que obligan a una reconfiguración de la totalidad del sistema icónico europeo. Lezama sigue a Kelemen el privilegiar esta aislada iglesia y atribuirle una significación cultural tan poderosa, como la de cualquier monumento europeo. Para Lezama el portal de Kondori es el mejor ejemplo de tensión plutónica, porque aquí, como los rescoldos encendidos flotando en un magma volcánico que se enfría poco a poco, “los fragmentos consumados / de las culturas en choque / son empujados hacia un nuevo destino” (83). Fuera de esta conflagración, la temeridad de Kondori yace en metamorfosear el clásico motivo de la cariátide -la columna antropomórfica- en un icono inca, produciendo lo que Lezama llama, en juego de palabras “indiantide”. Citaré extensamente algunos pasajes inspirados de Lezama sobre Kondori no sólo porque ellos resumen bien todos los principios de la teoría neobarroca, sino para mostrar cómo el barroquismo de Kondori es dramatizado en la igualmente excesiva y deslumbrante prosa lezamiana:

En los preciosos trabajos del indio Kondori, en cuyo fuego originario tanto podrían encontrar el banal orgullo de los arquitectos

contemporáneos, se observa la introducción de una temeridad, de un asombro: la indiantide. En la portada de San Lorenzo, de Potosí, en medio de los angelotes larvales, de las colgantes hojas de piedra, de las llaves que como galeras navegan por la piedra labrada, aparece, suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderío y desdén. Es un mundo teológico cerrado, con mucho aún del furor a lo divino tan medieval, aquella figura, aquella temeridad de la piedra obligada a escoger símbolos, ha hecho arder todos los elementos para que la princesa india pueda desfilarse en el cortejo de las alabanzas y las reverencias... (83 - 84).

.....
... En el flujo numeroso de las sùmulas barrocas (...) Kondori logra insertar los símbolos incaicos de sol y luna, de abstractas elaboraciones, de sirenas incaicas, de grandes ángeles cuyos rostros de indios expresan la desolación de la explotación minera. Sus portales de piedra compiten en la proliferación y en la calidad con los mejores del barroco europeo. Había estudiado con delicadeza y alucinada continuidad las plantas, los animales, los instrumentos metálicos de su raza, y estaba convencido de que podían formar parte del cortejo de los símbolos barrocos en el templo [...] Kondori fue el primero que en los dominios de la forma, se ganó la igualdad con el tratamiento de un estilo por los europeos [...] ante aquella regalía que igualaba la hoja americana con la trifolia griega, la semiluna incaica con los acantos de los capiteles corintios, el son de los charangos con los instrumentos dóricos y las renacentistas violas da gamba. (103 - 104).

Aunque Kelemen describe de una manera similar el efecto transformador de la inclusión de “signos nativos” en la ornamentación de la capilla, la interpretación implicada por el neologismo “indiantide”, con su imaginario de “un sentido de realeza incaica”, añadido a la capilla católica, es exclusivamente de Lezama. Este lleva más allá el sincretismo cuando interpreta la inserción de un signo prohibido, como un acto americano de “temeridad”. Lezama no considera estas inclusiones del Otro, como una forma guiada de sincretismo jesuítico. Es, más bien, la voluntad del dominado por sobrevivir y persistir culturalmente. En su introducción a la edición crítica de “la expresión americana”, la escritora Irlemar Chiampi ha notado que la reinención de Lezama del Barroco del Nuevo Mundo, como híbrido, se debe a la teoría de la “transculturación” postulada por su paisano Fernando Ortiz en un estudio de 1940, *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*, (un libro incidentalmente alabado por Malinowski, quien

escribió la introducción a su primera edición). La “transculturación” podría ser definida aquí como un método de hermenéutica cultural, donde el contacto entre una sociedad “más fuerte” y una “más débil”, no es considerado como un proceso de absoluta aniquilación cultural, asimilación o aculturación. No es meramente que las culturas en contacto se influyen mutuamente y se transforman, sino que la dominada y aparentemente borrada, de alguna manera sobrevive en los símbolos redefinidos de la cultura dominante. Por eso es que la transculturación barroca del Nuevo Mundo, en la teoría de Lezama, permite la sobrevivencia de la Otredad cabalgando en los signos insospechados del Imperio. En vez de igualar hibridación y transculturación en Lezama, deberíamos decir que hibridación es la primera fase de la transculturación. No un proceso armónico, sino una transfiguración disonante y polifónica que engrandece y diversifica el modelo europeo, con la inscripción de nuevos y proliferantes sistemas.

La poderosa atracción de la teoría conciliatoria cultural de Lezama, en la Cuba de hoy día, se puede calibrar por la forma en que la idea de la hibridación barroca, se presenta en la reciente película de Tomás Gutiérrez Alea, *Fresa y chocolate*, 1993. Interpreto esta película como el mejor signo de la resurgencia teórica neobarroca de Lezama, entre los intelectuales creativos cubanos desde 1989. Senel Paz, un joven escritor cubano, poderosamente inspirado por el trabajo de Lezama y por su ejemplo intelectual, escribió la historia y el guión en los cuales se basa el film. No me detendré en cómo pienso que la película ilustra sistemáticamente los principios de “tensión”, “plutonismo”, “temeridad” y “pacto de igualdad” en la teoría de Lezama sobre el Barroco del Nuevo Mundo. Me basta con decir que los protagonistas, David y Diego, sostienen la mayoría de sus conversaciones bajo la mirada de un retrato de Lezama Lima colgado en la pared, y que el climax de la película es un “almuerzo lezamiano” barroco, donde la iniciación de David en un concepto más inclusivo e híbrido de cultura, es reconocido por la entrega de parte de Diego a David de un ejemplar, como regalo, de la primera edición, dedicada, de la obra maestra de Lezama, a la vez tratado neobarroco, *Paradiso* (1966). Quiero sólo comentar brevemente acerca del hibridismo barroco del espacio de la “guarida”, el foyer donde Diego, un homosexual blanco, promotor de arte quien es a la vez un “creyente”, reeduca a David, un prejuiciado y

revolucionario “becado” de la provincia, que estudia en la Universidad de La Habana y aspira también a transformarse en escritor.

Las paredes de la “guarida” están decoradas abundantemente con piezas de metal elaborado, ubicuo y sinuosamente ornamentado, el cual Carpentier, en su ensayo “La ciudad de las columnas”, considera emblemático en el barroquismo de La Habana. Ángeles barrocos de estuco, marcos tallados en madera colonial y muebles, son colocados al lado de esculturas de vanguardia de un Cristo herido, junto a importantes figuras literarias y políticas de la cultura cubana y de la historia (José Martí, Lezama, Camilo Cienfuegos), al lado de una inmensa pancarta expresionista abstracta. En una esquina hay un altar provisional con figuras de Santa Bárbara y de otros santos. Las ceremonias que se celebran en dicho espacio reflejan el notable sincretismo de los objetos culturales que lo ocupan. Diego y David toman café en tazas de té de estilo rococó Sévre, que Diego imagina fueron propiedad de una aristocrática familia de La Habana en el siglo XIX. También las utilizan para brindar con una botella de contrabando de Black Label -“la bebida del enemigo”- pero no antes de gotear algo de su contenido, como un *ebbó*, una ofrenda a Santa Bárbara / Changó, puesto que Diego, como “creyente”, no es realmente un católico romano sino, como su vecino en el apartamento, un iniciado en las creencias afro-hispánicas de santería. Las hibridaciones de códigos son muchas para ser registradas aquí: el scotch americano es africanizado, las copas rococó son cubanizadas; David, el “puro”, recto, homofóbico revolucionario, se hace más liberal y receptivo hacia la cultura homosexual; Diego, quien irónicamente expresa algún simulado contento hacia la falta de cultura y educación de los negros, se dirige hacia los santos en la mejor manera del “santero” y así sucesivamente. El extremo barroquismo de este rol -y signo- de cambio, se sintetiza en la manera cómo Diego, juguetonamente, se dirige a su refrigerador azul llamándolo “rojo”. Si éste es ciertamente el espacio del Barroco del Nuevo Mundo, donde los significantes son invertidos y redefinidos, siendo reasignados a sus opuestos, también es el espacio de Lezama de la aceptación igualitaria, de la “Contra-Conquista” en lo erótico como en la esfera de lo político, donde la falsa seducción, la persecución propugnada por el estado y la permanente vigilancia, la represión de clase y de sexo y otras manifestaciones de poder, son suspendidas y la diferencia sexual, cultural y étnica es

bienvenida. Este es el espacio para el surgimiento conciliatorio de las diferentes facciones enfrentadas, para el “abrazo” con el cual se termina la película. Aunque este abrazo no es el de la integración final y el de la armonía ideal, las tensiones aún persisten, los exiliados aún permanecen esperando y las heridas continúan abiertas, siempre punzantes.

Al final, la atracción del neobarroco de Lezama puede ser la de una siempre justicia poética. Nos recuerda que la cultura europea, después del Renacimiento fue el resultado directo del expansionismo occidental en las Américas y que, en las múltiples formas del Barroco, Europa envió a las Américas el capital simbólico generado a través de la explotación de la riqueza y del pueblo del Nuevo Mundo. La inversión neobarroca solamente demuestra que tanto el flujo material como el simbólico del Barroco, se movió tanto de América hacia Europa, como de Europa hacia América. En lo que discutiblemente es el mejor ejemplo de poética neobarroca en ficción, la novela *Paradiso* (1966), Lezama lleva esta inversión a niveles ultrajantes, cuando postula una influencia *mestiza* latinoamericana en la poética europea “pura” del “culteranismo” de Góngora - una “pureza” que fue indispensable para el argumento de Menéndez y Pelayo sobre la no-hibridación del carácter derivativo de la poesía barroca en Latinoamérica. En el capítulo 9, el protagonista José Cemí sugiere que el trabajo de Góngora se debería leer, como influenciado por los cuentos de Garcilaso de la Vega el Inca, el exiliado *mestizo* peruano, autor de los *Comentarios reales de los Incas*, quien vivía en Córdoba mientras Góngora escribía sus *Soledades*, la emblemática obra maestra de la poesía barroca española. Dice Cemí: “... en Góngora hay frecuentes alusiones a joyas incaicas, pero ellos, los / filólogos españoles / aún no han estudiado las relaciones entre Góngora y el Inca Garcilaso durante el tiempo que ambos estuvieron en Córdoba. ‘Incas en la imaginación de Góngora’, ese es un delicioso tópico: los cuentos contados por el Inca a Góngora, acerca de una de las grandes épocas de la imaginación, deben haber despertado los sentidos del gran prebendado en el momento en que reunía vastas prebendas para sus metáforas y este carcaj de dardos” (sic) (Rabassa 1988, 361). Aquí la hibridación del Barroco del Nuevo Mundo, ocurre al momento de su concepción, y el *mestizo* participa en forjar el que va a llegar a ser el poema más distintivo y representativo del Barroco metropolitano. Aquí tenemos, de esa manera, un signo de la propia “temeri-

dad” neobarroca de Lezama: su más utópico, probablemente más iluso, y ciertamente más irreverente gesto del Nuevo Mundo.

Notas:

* Traducción: José Gregorio Lobo

¹ “Lo barroco y lo real maravilloso”: 110, 112. Todas las traducciones en este trabajo son mías, excepto cuando se indique lo contrario.

² Para ejemplos de usos clásicos eurocéntricos del término, véase Maravall y Sebastián.

³ Una afirmación que ilustra bien esta posición interpretativa, es el siguiente comentario de Bhabha, tomado de su ensayo “Sings Taken for Wonders” (“Signos tomados por maravillas”): “La demanda que figura en el centro del mito original del poder colonial / se reconoce en un surgimiento del discurso ‘civil’ occidental justificativo, donde la presencia de la ‘colonia’ a menudo aliena su propio lenguaje de libertad y revela sus conceptos universalistas de trabajo y propiedad, como prácticas particulares, post-ilustradas, ideológicas y tecnológicas” (115-6).

⁴ Un uso notable e influyente de esta expresión se encuentra en Mariano Picón Salas, 107.

⁵ Estas nociones aún ejercen una fuerte influencia hoy día en el pensamiento histórico, acerca del período colonial y son fielmente reflejadas en trabajos tan importantes como el estudio que hiciera Octavio Paz del período: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), cf. el capítulo intitulado “Una literatura transplantada”, pp. 68-86. Para una análoga ilustración del período Barroco en México, véase Leonard.

⁶ Para información biográfica y análisis crítico sobre Carpentier y Sarduy, véase González-Echeverría, 1977, 1987.

⁷ “Sigue ese discurso etnográfico... trabajos de esta manera doble. Aunque esto representa otras personalidades constituidas culturalmente, también indica una identidad autorizada para representar, interpretar y aún para creer -pero siempre con cierta ironía- las verdades de los mundos discrepantes” (94). Esta permisividad sutilmente irónica está presente en el tono de Kelemen a través de su libro.

⁸ Kelemen a menudo lamenta el olvido nativo por la conservación de los artefactos en las iglesias donde ellos rezan, pero siempre reconoce que éstas son sus pertenencias culturales y rituales “prohibidas de reclamación” para los europeos. Es típica la descripción de Kelemen de la escultura de un Niño-Cristo, en la remota población aymara de Juli, en Perú: “Ellos oran en iglesias coloniales, dentro de las que una riqueza de arte colonial se desintegra debido a la pobreza y a la falta de aprecio. Pero el Niño Jesús, arropado con un chal aymara, tal como un niño aymara podría estarlo, se siente bien protegido... Este Niño Divino es del pueblo y a través de él, ellos se acercan al espíritu del Dios distante, que trajeron los conquistadores blancos a su montañosa tierra” (Kelemen, 49).

⁹ A “los millones de niños, mujeres y hombres que fueron torturados y muertos por

naciones que se hacían pasar por cultas y cristianas, en la mayor masacre que el mundo jamás ha conocido”.

¹⁰ Para una buena discusión sobre espenglerianismo en el trabajo de Carpentier y una penetrante lectura de *Los pasos perdidos*, véase el capítulo “La partida de las aguas”, en González Echeverría (1977).

¹¹ Una afirmación típica de Kelemen: “Así como los bulbos de tulipán que trajimos de Holanda, produjeron en pocos años una flor distinta en nuestro jardín florentino -como resultado de un tratamiento diferente, suelo y sol- así los muchos elementos del Barroco y del Rococó que fueron traídos de Europa, sufrieron una transformación fascinante” (viii).

BIBLIOGRAFÍA:

- Acosta, Leonardo. “El barroco americano y la ideología colonialista”. *Unión* (1972) 2-3.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Carpentier, Alejo. *La ciudad de las columnas*. Fotos: Paolo Gasparini. Barcelona (España): Editorial Lumen, 1970.
- “Lo barroco y lo real maravilloso”. En: *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- *Los pasos perdidos*. Ed. Roberto González-Echeverría. Madrid: Cátedra, 1985. (1ª edición, 1953).
- *The Lost Steps*. Trad. Harriet de Onis. New York: Knopf, 1967.
- *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto, 1967.
- Castedo, Leopoldo. *Baroque Prevalence in Brazilian Art*. New York: Charles Frank Publications, 1964.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard UP, 1988.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- González-Echeverría, Roberto. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Ithaca: Cornell, 1977.
- *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover, N. H.: Ediciones del Norte, 1987.
- Jorge, Fernando. *O Aleijadinho: Sua Vida, Sua Obra, Sua Genio*. 6ª ed., Sao Paulo: Difusão Editorial, 1984.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Historia de la cultura en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- *Literary Currents in Hispanic America*. Cambridge: Harvard University Press, 1949.
- Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment*. Trad. John Cumming. New York: Continuum Publishing Company, 1994.

- Kelemen, Pál. *Baroque and Rococo in Latin American*. New York: The MacMillan Company, 1951.
- Kubler, George. *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1948.
- . *The Art and Architecture of Ancient America*. London: Penguin Books, 1962. 3ª ed. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Ed. Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. (1ª ed., 1957).
- . *Paradiso*. Ed. Cintio Vitier. Nanterre, Francia: Archivos / ALLCAS XX, 1988.
- . *Paradiso*. Trad. Gregory Rabassa. Austin: University of Texas Press, 1988. (1ª ed., 1974).
- Leonard, Irving. *Baroque Times in Old Mexico*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1959.
- Maravall, José Antonio. *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*. Trns. Terry Cochran. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. (1ª ed., 1975).
- Meléndez Y Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispano-americana*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1913, 1911. 2 vols.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991. (1ª ed., 1940).
- Paz, Senel. "El bosque, el lobo y el hombre nuevo". *Unión - Edición continental*, 1 (1991): 25 - 35.
- Picón - Salas, Mariano. *De la Conquista a la Independencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Pratt, Mary Loise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge, 1992.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Reyes, Alfonso. *Letras de la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- . *Última Tule*. México: Imprenta Universitaria, 1941.
- Ross, Kathleen. *The Baroque Narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1994.
- Sarduy, Severo. "Barroco y Neo-Barroco". En: César Fernández Moreno Editor. *América Latina en su literatura*. París: UNESCO, 1972.
- . *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Spivak, Gayatri Chakravorty *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987.
- Fresa y chocolate*. Guión de Senel Paz. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Actuaciones de Jorge Perogurría, Vladimir Cruz, Mirta Ibarra. La Habana: ICAIC, 1993.

Toussaint, Manuel. *Arte colonial de México*. México: Imprenta Universitaria, 1948.
Young, Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London:
Routledge, 1995.