



***Nociones del barroco lezamiano***  
Francisco Javier Hernández Quezada

En *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica I. Nociones, tradiciones y apropiaciones*, José Sánchez Carbó, Samantha Escobar Fuentes, Diana Jaramillo Juárez y Alicia Ramírez Olivares, coordinadores.

México: Editora Nómada, 2022. 296 págs.

[www.editoranomada.com](http://www.editoranomada.com)

1. Crítica literaria en América Latina / 2. Estudios literarios latinoamericanos

ISBN (versión impresa): 978-607-8820-11-5

ISBN (versión digital): 978-607-8820-12-2

DOI de la obra: <https://doi.org/10.47377/transcUno>

DOI del capítulo: [https://doi.org/10.47377/transcUno\\_4](https://doi.org/10.47377/transcUno_4)

801.95

DSA



## NOCIONES DEL BARROCO LEZAMIANO

### Notions of lezamian's baroque

*Francisco Javier Hernández Quezada*  
*Universidad Autónoma de Baja California*

#### **Resumen**

En el presente trabajo señalo las aportaciones fundamentales de José Lezama Lima a la comprensión del barroco hispanoamericano. Para ello, analizo dos textos ensayísticos donde el escritor cubano expone los aspectos centrales de su reflexión, y vislumbra los alcances de un estilo artístico que, como sabemos, encuentra en el desperdicio y el exceso sus piedras de toque: *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938) y *La expresión americana* (1957).

**Palabras clave:** Barroco, Hispanoamérica, identidad, cultura, teoría.

#### **Abstract**

In the present work I point out the fundamental contributions of José Lezama Lima to the understanding of the Spanish-American baroque. To do this, I analyze two essay texts where the Cuban writer exposes the central aspects of his reflection, and glimpses the scope of an artistic style that, as we know, finds its touchstones in waste and excess: *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938) and *La expresión americana* (1957).

**Keywords:** Baroque, Hispanic America, identity, culture, theory.

## Introducción

En el contexto latinoamericano de los siglos XX y XXI las aportaciones críticas de José Lezama Lima no han caído en saco roto si se toman en cuenta las reflexiones que han suscitado hasta la fecha y le han otorgado enorme y constante protagonismo como escritor. Independientemente de la poca sistematicidad de algunos de sus textos, o del hermetismo discursivo que presentan, y que impide la comprensión plena de los argumentos en juego, tales aportaciones evidencian las visiones de un lector entregado, obsesivo, insistente, quien se toma en serio la labor analítica e interpretativa de aquellos textos que alimentan su modelo estético, pero que a la par lo impulsan a participar en un diálogo intelectual y reflexivo con los creadores y pensadores que más admira. Esto supone entender, en gran medida, que estamos ante el caso de un escritor totalizador, con intereses diversos, que, al tiempo que se da a la tarea de concebir una obra propia, de indiscutible valor artístico, se vuelca en la escritura de una ensayística particular, densamente subjetiva y compleja. Textos como *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), *Arístides Fernández* (1950), *Analecta del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958), *Las imágenes posibles* (1970) y *La cantidad hechizada* (1970) hablan de ello y conforman un *corpus* definitivo que valida la importancia de Lezama Lima en cuanto autor de ideas, al lado de clásicos como Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, José Carlos Mariátegui, Ernesto Sabato, Octavio Paz, entre otros.

Así, por ejemplo, en estos libros vemos que muchas de sus indagaciones apuntan al análisis de diversos escritores o artistas plásticos que, para él, expresan concepciones innovadoras y trascendentales más allá de la pertenencia que tenga a una época histórica o a una corriente ideológica. Sin ir tan lejos, pensemos, pues, en el tipo de cavilaciones libérrimas que realiza de figuras tutelares de la tradición hispánica (Garcilaso de la Vega o de Luis de Góngora), o de otras más cercanas en el tiempo que consideran la importancia de la modernidad occidental y sus paradigmas (Julián del Casal, Marcel Proust o Julio Cortázar): figuras en general, repito,

mediante las cuales comprende y valora una serie de cuestiones temáticas y formales que le atraen, intelectualmente hablando, y que es probable que lo inspiren como creador. Con lo que, ciertamente, señalo que una de las directrices de la crítica literaria de Lezama Lima apunta al estudio de aspectos (cuasi) monográficos, en el entendido de que la reflexión propuesta en poco o nada se adapta a los esquemas del texto académico y, no obstante, se enfoca en un puñado de preguntas concretas que intenta responder. Háblese de motivos, acercamientos, anécdotas que subraya y lo mueven a producir “la figuración de su misma actividad como lector” (Chiampi, 2011, 315).

Igualmente, en estos libros se percibe una segunda directriz de corte crítico, vinculada con la reflexión poética, es decir, Lezama Lima se detiene en el estudio del acto creativo, desarrollando una serie de valoraciones personales que explican los motivos que impulsan al sujeto a nombrar la realidad y dejar de lado los códigos objetivos del proceso comunicacional. En efecto, con esta propuesta describe el devenir de su propia inventiva, y lleva la reflexión a un terreno abstracto que aclara el sentido de su búsqueda personal y envergadura como creador. Más concretamente, en este punto Lezama Lima analiza el misterio de la palabra y alude a su indeterminación para enfatizar la búsqueda de una expresividad azarosa, siempre dinámica y atractriz que se aleja del lugar común; también, este criterio lo lleva a analizar los planteamientos de otros poetas, y a explotar un filón crítico que centra su atención en los esquemas que se siguen, a decir de Eduardo Milán, al “cultivar” el “propio jardín” (1994, 49).

Asimismo, en las páginas críticas de Lezama Lima se distingue una tercera vía, que, en cierto modo, aglutina a las anteriores y es la que busco comentar. Hablo de la variable transcultural que asimila los dinamismos del arte y el fenómeno social, y que, en perspectiva, resulta la más original y sugerente tras englobar los entrecruzamientos y fusiones de la historia, la religión, el mito, la inventiva, la política, el espacio, la imagen, el paisaje, etcétera. Específicamente, es una variable reflexiva que bien se acerca al ideal de Ángel Rama de intensificar un trabajo analítico que desborde el registro estructural y que, en ese acercamiento a los nexos entre lo escrito y el mundo material, perciba los problemas y conflictos derivados del contacto intercultural. De igual modo, que precise las situaciones desencadenadas en Latinoamérica cuando un creador y “su capacidad selectiva” son

conscientes de las “destrucciones y pérdidas”, a la vez que de las “selecciones, redescubrimientos e incorporaciones” suscitadas y resueltas “dentro de una restructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta” (1985, 39).

De ninguna manera quiero afirmar que la crítica de Lezama Lima se adapte mecánicamente a este procedimiento analítico y que sus interpretaciones respalden o fundamenten las aseveraciones de Rama, desprendidas en buena parte de las cavilaciones antropológicas de otro cubano al que Lezama Lima conoció: Fernando Ortiz. Pero lo cierto es que es difícil renunciar a la vocación “selectiva” de la crítica de Lezama Lima, y a la de las “incorporaciones” enfatizadas, si se piensa en la relevancia que adquieren categorías como la del barroco: categorías que determinan el sesgo de una valorativa integradora, de larga duración, y que, de acuerdo con su opinión, aclaran la singularidad histórica de la expresividad latinoamericana.

En este trabajo, intentaré resumir las precisiones lezamianas del barroco, justamente al estudiarlo como un referente creativo que ha detonado muchos “redescubrimientos” y que, visto en conjunto, se ha convertido en uno de los elementos vinculantes de su perspectiva analítica, concebida a partir del cuestionamiento de “los elementos técnicos de la filología” y de la búsqueda de la “concreción lingüística de las obras con una expresión cultural” (Ugalde Quintana, 2015, 221). Es decir, como un referente estético que le brinda la posibilidad de comprender, a gran escala, los cruces históricos de la imagen y la forma en que ésta se vinculan con la realidad.

### **El barroco según Lezama Lima**

La propuesta artística y crítica de Lezama Lima amplifica los criterios cognitivos del lector a través del barroco y sus “incorporaciones”. O sea, a través de ese recurso *expansivo* y *selectivo* que garantiza que el interlocutor experimente aquello que Juan Antonio Maravall define como el “dirigismo”: estrategia retórica de persuasión caracterizada por “introducir e implicar y, en cierto modo, [...] hacer partícipe de la obra al mismo

espectador” y “afectar, esto es, [...] despertar y mover los afectos” que produce la “acción psicológica” de “la extremosidad” (2000, 169, 171, 426).

Este argumento, reitero, si bien explica la lógica de los criterios estéticos de Lezama Lima, sirve para comprender una concepción integral de la realidad hispanoamericana más allá los límites de su obra; a la par, para mostrar la relación establecida con otras que se han acercado a tal tópico y a estas alturas se han convertido en referentes fundamentales para su comprensión. Al lado entonces de una legión de autores que han abordado el tema de la identidad, Lezama Lima analiza el devenir hispanoamericano del barroco, concibiendo la idea de que tal formato cultural ha sido un recurso efectivo de apropiación y réplica permanente mediante el cual se han expuesto los intereses simbólicos y artísticos de los habitantes continentales, ligados con la pintura, la arquitectura, la música, la literatura, en fin, con todo aquello que alude a la creatividad.

Como tal, el barroco es un aspecto relevante, sustancial y necesario para estudiar la obra de Lezama Lima y contar con esa categoría relacional que identifica rasgos concretos de “una prosa y de una poseía que se niega a quedarse inmóvil y fija” (Ugalde Quintana, 2011, 163); también, con esa categoría que proponga su revisión como variable de estudio gracias a la cual se comprenden los sentidos culturales de las sociedades hemisféricas y el modo particular en que generan imágenes. De ahí que las ideas de Juan Coronado resulten necesarias para interpretar los alcances de la óptica lezamiana, en términos de advertir que el objetivo del escritor es comprender el barroco no como indicador fijo o estable, sino como lo contrario. Esto es, como indicador dúctil y cambiante, como vínculo persistente con el ayer que se adapta a sus necesidades críticas y artísticas: “El barroco es una raíz primordial y por eso es necesaria su recuperación. La imagen de la Gloria y la Decadencia vive otra vez en tierras de América, en esa llamada ‘Nuestra América’. Crea un espacio nuevo para la vieja imagen poética” (2015, 113).

Fundamentalmente, Coronado reitera la importancia funcional del barroco en Lezama Lima e indica que su concepción y tratamiento favorece el diseño de una reflexión personal que sí, es cierto, se extraía con demasiada frecuencia en una maraña de pensamientos colaterales y digresivos; sin embargo, se suma a esa línea de análisis hispánica e

hispanoamericana que viene de tiempo y conjunta nombres como los de Irving G. Leonard, Marino Picón Salas o Alejo Carpentier:

Lezama Lima es el creador de su propia teoría literaria [que incluye el barroco]. Una teoría ficción podría llamarse, pues es tan poemática como los que, sin máscara, se llaman poemas y tan verdadera como la misma *verdad* literaria. Sus conceptos no provienen de una escuela filosófica o lingüística determinadas. No forma parte de una corriente teórica específica. Suma *visiones* de los más diversos espacios culturales. Se podría decir que es un artesano de la imagen, casi un sacerdote de una nueva religión poética. (113)

Por lo demás, la aspiración constante de Lezama Lima de concebir y presentar una “propia teoría literaria” articula la reflexión del barroco hispanoamericano, en el entendido de que es común que eche mano de ideas y planteamientos atados a su “religión”: la poesía, como bien apunta Coronado. Sólo que dicha “teoría” –libre, inestable, azarosa...– se nutre más de “nociones” que de “conceptos”,<sup>1</sup> ya que el legado crítico de Lezama Lima establece un diálogo directo con el entorno, con la cultura y la historia y, sobre todo, consigo mismo. En pocas palabras, Lezama Lima se convierte en uno de los más destacados impulsores del acercamiento ensayístico al barroco tras insistir en la importancia de sus efectos formales e ideológicos en la configuración de identidades y experiencias individuales y colectivas de vida. Lo que le coloca, indicaba, en el mismo estadio intelectual y reflexivo de un grupo de estudiosos que discurrieron previamente sobre el tema, y de otros que vinieron después y amplificaron muchas de sus propuestas y cosmovisiones, como Severo Sarduy (*Barroco*, 1974), Irlemar Chiampi (*Barroco y modernidad*, 2000) o Lois Parkinson Zamora (*La mirada exuberante*, 2006).

Por lo anterior, para indagar en la propuesta reflexiva del barroco lezamiano es importante revisar algunos puntos de vista tratados en los textos *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* y *La Expresión americana* donde se resumen las claves de esta cuestión, leída desde los temas colindantes de la creación artística y cultural.

<sup>1</sup> Para diferenciar la idea de *noción* de la de *concepto*, parto de la explicación de Gilberto Giménez, quien comenta que: “Según los lógicos y los epistemólogos, los conceptos son términos cuyos contenidos de significación puede definirse sin ambigüedad. Las nociones, en cambio, se caracterizan precisamente por su ambigüedad, por su carácter frecuentemente figurado y por sus resonancias connotativas incontroladas. Como principio, los conceptos pueden ser formalizados y sistematizados, mientras que las nociones son rebeldes a esos procesos” (1994, 34).

Comencemos con el primero:

En *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, Lezama Lima plasma los lineamientos fecundantes de una percepción estética que debe modificar los rumbos de su país. Discutiendo los lugares comunes de la poesía negrista con un interlocutor de renombre como el poeta español Juan Ramón Jiménez, considera que es real la necesidad de que en Cuba se escriba un tipo de literatura menos expuesta a los influjos del color local y, por tanto, a los efectos endogámicos de lo cotidiano (Rojas, 1998). En función de ello, la comprensión de las limitantes insulares, producto de las inercias históricas, mueve a Lezama Lima a esbozar los principios fundamentales de una *teleología* transformativa que, entre otras cosas, exhibe esos poderes de la imagen capaces de incitar la “*extremosidad*” y de admitir el “metaprinipio” de lo diverso (Díaz-Polanco, 2008, 163-168).

Aunado al argumento anterior, la reflexión sobre la insularidad cubana conlleva el análisis de la imagen que para Lezama Lima determina la oportunidad de comprender las bondades formales del barroco, las mismas que activan “la conversión de la marginalidad cultural [...] en centro, en origen” (Cruz-Malavé, 1994, 15). La imagen, en ese tenor, es un elemento valioso y destacado que perdura a través del tiempo y conjunta múltiples significados, debido a que sólo basta valorarlo en su justa medida para comprender que es “el punto hacia el cual se dirigen las metáforas del poema y el umbral o punto limítrofe de la realidad y de la irrealidad, lo natural o lo sobrenatural, lo visible y lo invisible”, o sea “el centro, origen o hipóstasis en que se totalizan y se justifican el poema y la historia, el mundo y el texto” (6).

Por tanto, la imagen barroca de Lezama Lima potencia las vías expresivas de la creatividad, favoreciendo el uso individual y colectivo de aquellas formas y contenidos artísticos que incorporan los precedentes para trastocar el modelo y reconducirlo. Lo que explica por qué cuando Lezama Lima cuestiona las limitantes insulares, que exhiben el vacío de la imagen funcional, reitera el planteamiento de un arte transgresor próximo al “reino de la eterna sorpresa” (1977, 50).

A la par, el acercamiento de Lezama Lima al problema del insularismo lo mueve a reflexionar, pasados los años, sobre los efectos positivos del barroco, pues tras señalar las necesidades y carencias de la realidad cubana descubre un referente formal que amplifica y fortalece la imagen.



Su libro *La expresión americana* deja entrever este intento por marcar rupturas y definir un arte, valga la redundancia, americano, en el que la “extremosidad” recursiva se muestra constantemente y en el que las tentativas por establecer esquemas rectores, que invaliden criterios propios, se pasan de largo, celebrando la “voluntad del artista” de llevar al “límite la consistencia de una forma para quemarla, incinerarla y purificarla, introduciendo nuevos símbolos” (Ugalde Quintana, 2011, 179).

¿Cuál es, por tanto, su aporte a la configuración de una perspectiva teórica? Veamos.

En *La expresión americana*, Lezama Lima traza el desarrollo cultural de la región y enfatiza aquellos momentos históricos en los que la imagen capta las claves de lo continental. Partiendo de tal criterio, el escritor habla de cuestiones como la “forma en devenir”, “sujeto metafórico”, “eras imaginarias” y muy particularmente “señor barroco”, “tensión” y “plutonismo” (1993, 49, 53, 58, 81); cuestiones que se convierten en base de su reflexión sobre un estilo plenario, que abrevia rupturas y continuidades y postula esa creatividad desbordante cuyos excesos cobran potencialidad. Por consiguiente, dicha propuesta, que refleja la importancia *extrema* de una *expresión*, obliga a Lezama Lima a sustentar buena parte de sus comentarios en la lectura de autores como James George Frazer (*Myths of the Origin of Fire*, 1924), Oswald Spengler (*La decadencia de Occidente*, 1918-1922), Arnold Toynbee (*A Study of History*, 1934 y 1939), Ernst Robert Curtius (*Literatura europea y Edad Media Latina*, 1947) o Walter Pater (*The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, 1873): todos, autores inscritos en la denominada “ciencia cultural”, tan en boga en las primeras décadas del siglo XX (Hernández Quezada, 2011, 20-23).

Igualmente, lo anterior hace que Lezama Lima delinee su propuesta de análisis sobre el barroco, refiriendo “caóticamente las direcciones tomadas por la crítica”:

Lezama ironiza la dispersión teórica y la saturación a que había llegado las interpretaciones sobre esa estética en los años cincuenta [del siglo pasado]. Por esa época, el alud bibliográfico desencadenado por los estudios pioneros de [Enrique] Wölfflin (1888 y 1915) había hecho proliferar enfoques variados no sólo del arte y la literatura, sino también de la religión, de la política, la moral, las fiestas y hasta la ciencia barroca. Lezama participa con mordacidad de esa venganza del largo ostracismo de tres siglos del barroco al juntar, sin

escalas valorativas, las tesis de [Warner] Weisbach (sobre los ejercicios loyolistas), de [Carl] Gebhardt (la pintura de Rembrandt y la ética de Spinoza), de [Otto] Grautoff (la pintura de El Greco), de [Samuel] Clark (las matemáticas de Leibniz), de [Philip] Stubbe (el ascetismo del pintor flamenco y jansenista Philippe de Champagne), entre otros. (Chiampi, 1993, 79)

Siguiendo las reflexiones de Chiampi, Lezama Lima se impone el proyecto intelectual de crear una historia cultural del continente americano que incorpora el “logos poético” para dar lugar al “*poder ser* (la *imago*)” y a las “formas de lo real, sin las constricciones de un *a priori* rígido al cual deban de someterse todos los hechos” (15). Argumento que, básicamente, supone entender que en su propuesta el “método del contrapunto” (15, 17) resulta efectivo, pues explica el procedimiento “revolucionario” del barroco –es decir de su “política subterránea de *contraconquista*”, después de enlazar lo *tenso* y lo *plutónico*–, y también el pretexto de concebir un argumento transversal que desentrañe los procedimientos comunes del mestizaje, enfatizando que su configuración no es plenaria ni remedial:

La tensión (si interpretamos la red de imágenes de Lezama) es una suerte de marca formal del arte barroco americano, que en vez de acumular, como el barroco europeo, o yuxtaponer los elementos en la composición los combina para alcanzar la “forma unitiva” [...] La segunda categoría, el plutonismo, corresponde al contenido crítico del barroco americano en tanto correlato de la tensión formal. Si tenemos en cuenta que lo plutónico alude al magma ígneo, formador de la costra terrestre, y que Plutón es el señor de los infiernos, se entiende que el plutonismo es el “fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica”, porque contiene la ruptura y la unificación de los fragmentos para formar un nuevo orden cultural. (25-26)

Esa “política subterránea de *contraconquista*”, que contraviene el sentido uniforme de la apropiación y secunda una visión alterna del arte y la creatividad, a Lezama Lima lo induce a pensar en un listado de personajes históricos clave del continente americano que, asimilando los referentes del espacio, y encarnando la impronta formal de sus “eras imaginarias”, asumen los presupuestos “revolucionario”(s) del “señor barroco”: un “señor” que, activo y consecuente, fortalece las fuentes de esa “extremosidad”, poderosa e insistente, cuyas muestras pautan una estética del exceso, de la retorsión, del contrasentido, que no sólo trastornan

la idea del origen y de la razón también la de las expectativas uniformes y monológicas de quienes ignoran los torrentes “del fuego originario” y establecen verdades unívocas o excluyentes. Así, Lezama Lima encuentra signos *tensos* y *plutónicos* en los personajes sobrenaturales del *Popol Vuh*; en los guerreros danzantes que reciben a los conquistadores; en el Inca Garcilaso; en los artesanos de las iglesias de Juli, Puno, Puebla y Ciudad de México; en el indio Kondori y el mulato Aleijadinho; en Sor Juana y Carlos de Sigüenza y Góngora; en fray Servando Teresa de Mier; en el maestro Simón Rodríguez; en los poetas José Martí, Rubén Darío y César Vallejo; en los escritores anónimos y populares de corridos; en José Guadalupe Posada y sus calaveras; en los payadores gauchos y pintores postmuralistas Guerrero Galván, Rufino Tamayo y Agustín Lazo: personajes conscientes de sus recursos y prestos a definir una variable expresiva que jamás renuncia a los efluvios de la tradición pero que tampoco se queda en ellos, debido a que lo más importante es apropiarse de las “inmensas resonancias” de los significados contextualizados, alterados y mezclados, producto del influjo del “espacio contrapunteado por la imago y el sujeto metafórico” y de los cuales depende “la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria” (Lezama Lima, 1993, 54). De tal modo, mediante la concepción barroca de la historia hispanoamericana, Lezama Lima subsume la expresividad “subterránea de la *contraconquista*” al trabajo creativo de aquellos que se han liberado por siempre de lastres antiguos y han encontrado en la “forma en devenir” del paisaje americano una alternativa de cambio y confrontación, cuando no de presteza y aplomo. Porque, de algún modo (sugiere Lezama Lima), tales figuras han reconocido culturalmente la naturaleza heterogénea del continente en el que viven y se desenvuelven, fenómeno que los ha llevado a identificar las fuerzas encontradas, opuestas y conflictivas que ahí existen y han existido y que solo se reconducen, de modo *tenso* y *plutónico*, si se escucha el mensaje estimulante del “señor barroco”, quien afirma que: “el germen del complejo terrible del americano” consiste en “creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver”; mas, precisa Lezama Lima, con su característico estilo:

Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, busca en la autoctonía el lujo que se les negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el

plasma 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. (63)

La renuncia a los “presuntuosos complejos”; la denegación de la “autoc-tonía” como fundamento; el rechazo de las formas puras y no contaminadas, son algunos de los preceptos teleológicos de Lezama Lima al mostrar las certezas formales y propulsivas del barroco: ese arte expansivo que no sólo suma o atrae, sino que también retuerce y desgarrar; ese arte recusante y tenaz que dialoga con el pasado y el presente y que ofrece las “síntesis” diabólicas de la “*contraconquista*”, la cual es una práctica transcultural que propone dinámicas alternas, no pensadas ni previstas desde el núcleo estructural de sentido (cualquiera que éste sea, fuera de Hispanoamérica) y que así como modifica sus fuentes, transforma su usos y valoraciones.

Semejante argumento, a la vez, modela discusiones posteriores, de carácter teórico, que muestran y subrayan las estrategias procedimentales de una literatura que, situada en los estadios de lo que Chiampi denomina la etapa posmoderna del barroco hispanoamericano (de las décadas de los años 70 y 80 del siglo pasado, a la actualidad), propone un *reciclaje* diferente al del pasado,<sup>2</sup> que sin duda se inspira en las maneras corrosivas, irracionales y lúdicas de Lezama Lima; afirma Chiampi:

---

<sup>2</sup> En términos generales, Chiampi habla de un segundo y tercer *reciclaje* del barroco americano para diferenciarlo del que hizo, previamente, la estética modernista, tras problematizar el carácter pedagógico y mimético del discurso poético: “Cierta preciosismo verbal y cierta verificación excesiva del mundo externo (al gongorino modo) podrían constituir, en la poesía de Darío, el primer avatar de la legibilidad estética del barroco, pero la mezcla (y la pugna) de americanismo, galofilia e hispanismo en el poeta nicaragüense resultó en una versión del barroco coherente con el proyecto modernista de alinear nuestra literatura con el parnasianismo y el simbolismo. El barroco evocado por Darío se traduce en una recreación temática, que se identificará más con “lo español” que con la práctica estética de rescate de una tradición marginada de los ochocientos. Como lo refiere el propio Darío en el “Prólogo” a *Prosas profanas* (1896), el “abuelo español” figura en una galería de retratos (Cervantes, Góngora, Quevedo, amén de Garcilaso), que el poeta encarece, para declarar luego que en su interior quien pulsa es Verlaine”. Tomando en cuenta este primer *reciclaje*, Chiampi asegura que lo que sucede después (segundo *reciclaje*) será distinto, ya que los poetas de vanguardia leerán a conciencia semejante estética “premoderna”, en la que la metáfora se constituirá en un “modelo poético” a seguir, para acabar con “el sencillismo de cierta poesía acomodada en la expresión directa y banal” o en los tópicos más desgastados del modernismo: “Jorge Luis Borges, por ejemplo, en los manifiestos ultraístas de 1921 –escritos después de su contacto con el expresionismo alemán en Suiza–, no sólo celebra la tendencia “jubilosamente barroca” de un Ramón Gómez de la Serna, a la par del creacionismo de Huidobro,

Es poco probable que los textos neobarrocos latinoamericanos compongan una lógica espacial homóloga a la dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío. Es cierto que son volúmenes abigarrados y atestados de toda suerte de citas y rememoraciones; si son espacios eufóricos de intensidades, son conjunciones de heterogeneidades, son superficies brillosas donde los estilemas barrocos resplandecen en un revoltijo inflacionario de estratos y capas, de simultaneidades y sincronías que no alcanzan la unificación. Difícilmente podríamos admitir que la exaltación de artificios y superficies en Sarduy busque aquel “apoderamiento del mundo invisible”, o la *imago* como totalidad o unidad que la *poiesis* diabólico/simbólico perseguía. Pero se puede comprobar que la manifestación lúdrica y euforizante de texturas, de restos y residuos localizables del barroco histórico, no ha perdido su potencial de significaciones y *pathos*, y no se convocan en ella como “mercancías”, sino como figuras para configurar una nueva forma de tensión, dentro del mismo allanamiento deshistorizante y del descentramiento autoral. (2000, 33)

Escritores como el heredero Sarduy, Luis Rafael Sánchez, Augusto Roa Bastos, Haroldo de Campos, Carlos German Belli, entre otros, siguen caminos personales, propios, que los llevan a explorar, de modo heterodoxo, las ramificaciones estilísticas del barroco “histórico”. Pero lo cierto es que si se analizan sus *reciclajes*, a la luz de las reflexiones lezamianas, de inmediato se descubre que éstas muestran criterios similares, parecidos y próximos, gracias a los cuales sintetizan *extremosamente* los aspectos desestructurados de una realidad inestable y cambiante que ha perdido sus metarrelatos y se aviene a aquello que mejor le funciona desde el punto de vista cultural y apunta a la crisis sistémica del proyecto moderno: crisis que, de acuerdo con Chiampi, *desplaza* conceptos literarios como los de “temporalidad” y “sujeto”, puesto que ofrece, más bien, “agrupaciones de fragmentos, si no inconexos, sí fuertemente destituidos de desarrollo”, a la vez que “la quiebra” del yo, que da paso a “superficies de expansiones y transformaciones carentes de un centro generador” (30-31).

---

sino que invoca constantemente a Quevedo, a Gracián y sobre todo a Góngora, como precursores de un transformismo prismático de las percepciones en la metáfora ultra”. De igual modo, en este segundo *reciclaje* del barroco hay que tomar en cuenta las aportaciones hechas por los miembros de la Generación del 27 y los estudios de críticos literarios como Alfonso Méndez Plancarte (*Poetas novohispanos. Primer siglo: 1521-1621*, 1942), José Moreno Villa (*La escultura colonial mexicana*, 1942), Mariano Picón Salas (*Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, 1944; *De la conquista a la Independencia*, 1944), Pál Kelemen (*Baroque an Rococo in Latin America*, 1951), Irving A. Leonard (*La época barroca en el México colonial*, 1959), etc., quienes contribuirán a su consolidación definitiva en el ámbito moderno de las letras hispánicas. Sin duda alguna, el escritor que mejor se beneficiará de este *reciclaje* será Lezama Lima, al proponer una mezcla singular entre los recursos poéticos del vanguardismo y los del barroco (Chiampi, 2000, 19-20).

En consecuencia, las ideas de Lezama Lima sobre el “señor barroco”, y más específico, sobre el *disfrute* de su “lenguaje”, que se “trenza y multiplica” (1993, 82), esclarecen estrategias y posturas creativas de escritores como los mencionados, que expresándose literariamente se liberan de aprensiones institucionales, rectoras e impositivas para, en su lugar, explorar lo prohibido, lo impertinente, lo transgresor, en un claro anhelo de encarar las zonas turbias del pensamiento occidental con los recursos *diabólicos* de la imaginación. Con los recursos de la “forma alcanzada”, huelga decir, que entrañan muchas cosas, pero fundamentalmente el exceso, la riqueza, la informalidad, el exabrupto, la ruptura, la locura, el margen, la otredad, en una palabra, aquello que Sarduy denomina el “erotismo” del acto inventivo, no sujeto a reglas, y que consciente de sus impulsos y deseos, se vuelca en el “espacio [...] de la superabundancia y del desperdicio”, chocando con los ideales pragmáticos-lógicos del

lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información–, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. El «objeto» del barroco puede precisarse: es ese que Freud, pero sobre todo Abraham, llaman *objeto parcial*: seno materno, excremento –y su equivalencia metafórica: oro, materia constituyente y soporte simbólico de barroco–, mirada, voz, *cosa* para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir como (a)lteridad, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a) [...] Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia de la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo «natural» de los cuerpos. (1999, 1250-1251)

### Para concluir

Las nociones lezamianas del barroco estimulan una serie de reflexiones útiles para comprender y validar los alcances de su “teoría” personal, y establecer por consiguiente directrices argumentales que revelan las dinámicas del espacio americano: un espacio disímbolo que contrasta internamente, en las regiones que lo conforman, y además expresa un sinfín de procesos artísticos (a veces opuestos entre sí) motivados por las tensiones sociales que ahí han existido y muchas veces han enaltecido los “presuntuosos complejos”.

Concebidas a lo largo del tiempo, tales nociones ofrecen las perspectivas de un autor enfocado (Lezama Lima) que trabaja con diversos aspectos del entorno cultural en aras de lograr que el interlocutor que tiene en mente: 1) participe de esa lógica desinhibida que va en contra de las concepciones racionalistas y funcionales del acto comunicacional y 2) comprenda que en realidad el goce del arte y de la cultura es un goce “erótico” e imperfecto que excede las prerrogativas del poder o de toda instancia impositiva que antepone su verdad. Tan es así que nuestro escritor concibe una obra monumental y barroca que a veces se vuelve incomprendible, dados los sustratos de su codificación, pero que en otras aclara y visibiliza cuestiones valiosas y necesarias para comprender las rupturas y proposiciones que se hacen en Hispanoamérica y que francamente se encuentran lejos de replicar los preceptos iterativos del modelo.

En razón de lo anterior, la aportación final de la “teoría” lezamiana favorece el acercamiento crítico de aquellas lecturas que imbrican aspectos literarios y sociales, o que cuando menos lo intentan al analizar variables referenciales de su investigación, pues si algo ofrece es la descripción del dinamismo formal e ideológico del “señor barroco” en el momento exacto en que rebasa, con sus medios, las fronteras de la exclusión para conquistar un lugar. Cabe insistir, un lugar propio y reconocible desde el cual nombra los contrastes, las diferencias y los puntos de fuga.

Al mismo tiempo, otra de las cuestiones que esta propuesta revela, y me parece abona a la reflexión extraliteraria, es la posibilidad de vislumbrar el significado latente de lo diverso en el marco de un espacio que, históricamente, ha pasado de largo o desacreditado la raigambre multicultural. Motivo por el que la propuesta lezamiana se concibe, sin problemas, como esa aportación directa a la comprensión sincrónica y diacrónica del orbe hispanoamericano que no se caracteriza ni se ha caracterizado por la vigencia de una sola manifestación simbólica, ni mucho menos por la de una sola imagen que sintetice la realidad.

Consciente de las heterogeneidades y los conflictos, esta propuesta subraya el sentido de los opuestos y su atracción, pero también, el de lo trascendental al momento de priorizar la exhibición de aquellas expresiones que han perdurado a través del tiempo debido al carácter disruptivo de su intuición y al hecho de que acabaron con “el germen del complejo terrible del americano”.

## Referencias

- Coronado, Juan. “Gongorismos de Lezama”. En *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*. Edits. Luz Elena Gutiérrez Velasco y Sergio Ugalde Quintana. México: El Colegio de México, 2015.
- Cruz-Malavé, Arnoldo. *El primitivo implorante. El «sistema poético del mundo» de José Lezama Lima*. Amsterdam / Atlanta: Editions Rodopi B. V, 1994.
- Chiampi, Irleamar. “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima”. En *José Lezama Lima*. Edit. Roberto Méndez Martínez. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011.
- . *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- . “Nota 1”. En José Lezama Lima. *La expresión americana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Díaz-Polanco, Héctor. *Elogio de la diversidad*. La Habana: Casa de las Américas, 2008.
- Giménez, Gilberto. “La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos”. En *Metodología y cultura*. Coords. Jorge A. González y Jesús Galindo Cáceres. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Hernández Quezada, Javier. *La imagen mexicana en la obra de José Lezama Lima*. México: Universidad Iberoamericana Puebla / Secretaría de Cultura del Gobierno de Puebla, 2011.
- Lezama Lima, José. *Obras Completas. Ensayos / Cuentos*. Tomo II. México: Aguilar, 1977.
- . *La expresión americana*. Edición de Irleamar Chiampi, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Maravall, Juan Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Milán, Eduardo. *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1985.
- Rojas, Rafael. *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami: Ediciones Universal, 1998.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. En *Obra completa*. Coords. Gustavo Guerrero y François Wahl. Tomo II. Madrid: Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 1999.
- Ugalde Quintana, Sergio. *La biblioteca en la isla*. Madrid: Editorial Colibrí, 2011.
- . “El joven Lezama, Casal y la crítica literaria”. En *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*. Edits. Luz Elena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana. México: El Colegio de México, 2015.