

## El arte del Barroco. Formas en el Barroco III. Barroco latinoamericano. Literatura 1\*

Drs. José Enrique López\*\*, Myrian Marcano Torres\*\*\*, José Enrique López Salazar\*\*\*\*, Yolanda López Salazar\*\*\*\*, Humberto Fasanella\*\*\*\*

Como Barroco se entiende el estilo arquitectónico realizado en los siglos XVII y parte del XVIII (1600 a 1750), caracterizado por la profusión de adornos en contraposición con el estilo sobrio del Renacimiento clásico. Por extensión se aplica también el término Barroco a las obras de pintura, escultura, literatura y música realizadas en ese mismo período de tiempo. La escultura y la pintura del Barroco se caracterizan porque el movimiento de las figuras es excesivo. En la literatura es toda creación en donde resalten la pompa y el ornato, la música se caracteriza por la aparición de géneros como la cantata, la sonata, el concierto y el oratorio.

El arte del Barroco es una prolongación del Renacimiento. Los artistas barrocos utilizan los mismos elementos plásticos con los que habló el Renacimiento pero los enfatizan y combinan hasta llegar a otra literatura, a otra música, a otra plástica, a otra arquitectura, es decir, hablan en Barroco con las letras del Renacimiento.

El Barroco es estilísticamente complejo y a veces contradictorio. Su finalidad es evocar estados emocionales, estimulados por los sentidos, que conducen a un clímax de intensa y enternecedora dramaticidad. Las cualidades más frecuentemente asociadas con el Barroco son la grandiosidad, la riqueza sensual, el drama, la vitalidad, el movimiento, la tensión, las exuberancia emocional

y la tendencia a desdibujar las divisiones que existen en las formas del arte: arquitectura, escultura, pintura, literatura y la música.

Como galicismo se define el Barroco como un estilo complicado, extravagante, es decir, un arte extraño, demasiado alambicado, irregular y a veces hasta absurdo y ridículo. La palabra Barroco se originó de la fusión de barocco, una figura del silogismo de la escolástica que significa razonamiento torcido y de baroque, adjetivo aplicado a las perlas deformadas e irregulares. Los orfebres del siglo XVI, veían en las perlas irregulares, a veces de dos colores blanco y negro, curiosidades exquisitas, formas únicas e irrepetibles; simbolizaban lo otro, lo distinto, y eran motivo de admiración. Esas perlas fueron llamadas barrocas, esta misma idea de lo imperfecto, lo que se resiste al orden, nos explica la exuberancia del Barroco.

La cultura es la totalidad de las formas de ser, de pensar y de actuar, se expresa en los modos de vida, creencias, valores, hábitos y capacidades de los actores que interactúan en sociedad, esto implica que todas las culturas tienen el mismo valor, solamente existen diversas maneras de manifestarse o representarse de acuerdo a un contexto histórico determinado. La cultura es dinámica y cambiante.

La memoria colectiva es el motor y sustento de la historia, es lo que cohesiona a un grupo social, permite auto reconocerse e identificarse con un destino común. El patrimonio oral permite que los saberes y conocimientos adquiridos a lo largo del tiempo se transmitan de generación en generación, se revitalicen y le den sentido a la existencia.

El Barroco europeo se encontró en América con

\*Trabajo presentado en la Academia Nacional de Medicina el 21-10-2004.

\*\*Individuo de Número, Sillón XVII.

\*\*\*Miembro Correspondiente Nacional, Puesto N° 11.

\*\*\*\*Médicos Internistas.

formas indígenas que también eran, sin saberlo, barrocas y de esa fusión emergió un estilo híbrido, un barroco multiplicado, un ultra barroco (1). Esta concepción no solo se va a reflejar en la arquitectura, la pintura, la literatura, en la música, sino también en los grandes espectáculos como las procesiones, así la del Nazareno de San Pablo de la basílica Santa Teresa de Caracas, el miércoles santo (Figuras 1,2); la procesión del Nazareno de Achaguas (Figura 3), este Nazareno está íntimamente ligado a la figura del General José Antonio Páez quién mando a esculpir esta imagen para el pueblo en pago de una promesa que le hiciera, que si triunfaba en la batalla de Carabobo, adonde llegó con 1 500 hombres de caballería y 1 000 de Infantería, 2 000 caballos de reserva y 4 000 novillos. Páez cumplió su palabra en 1835, la obra es del tallador español Merced Rada, la hermosa imagen tiene 1,80 m de altura, la Cruz 2,70 m en su palo mayor y 1,40 m en el menor, el espesor es de 7 cm.

Los Diablos Danzantes de Yare el día de *Corpus Christi* (Figura 4), bailaban para rendir devoción al Santo Patrono San Francisco de Paula de Yare, al Santísimo Sacramento y a Jesucristo.

Los Diablos Danzantes de *Corpus Christi* de Venezuela son unas de las expresiones del patrimonio oral venezolano que por su riqueza, significación y tradición reflejan fielmente la identidad y diversidad cultural de nuestro país, allí se expresa la influencia indígena, europea y africana. Gracias a la memoria



Figura 1. Nazareno de San Pablo, Caracas. Talla en madera policromada. Se observa la dramaticidad de la expresión de su rostro debido al dolor y al cansancio.



Figura 2. Público asistente a la Procesión del Nazareno, el miércoles santo, en Caracas.



Figura 3. Nazareno de Achaguas, estado Apure, 1835, realizado por el tallista español Merced Rada y obsequiada por el general José Antonio Páez. Obsérvese que la expresión del rostro es más serena que la del Nazareno de San Pablo.

colectiva de sus miembros y al conocimiento asociado a esta manifestación cultural, transmitida en forma oral de generación en generación, esta tradición se mantiene y revitaliza hasta la actualidad.

Los Diablos Danzantes de *Corpus Christi*, Venezuela, constituyen una de las fiestas rituales más arraigadas, expresión del mestizaje cultural, vale decir, la diversidad cultural que caracteriza la conformación del pueblo venezolano y que perdura hasta nuestros días. Se manifiesta en distintas



Figura 4. Máscara de los Diablos Danzantes de Yare, el día de *Corpus Christi*.

localidades de la región central del país con sus particularidades y semejanzas en cada una de ellas. Los participantes de la danza ritual pertenecen casi en su totalidad a cofradías religiosas que cumplen promesas, para lo cual se atavían con indumentaria especial, utilizan máscaras y tocados, así como diversos accesorios que identifican la manifestación localmente.

En tal sentido debemos enfatizar que ésta manifestación cultural se expresa no sólo en la población de Yare, estado Miranda, sino también en Cata, Cuyagua, Chuao, Ocumare de la Costa y Turiamo, en el estado Aragua; San Millán y Patanemo en el estado Carabobo; Tinaquillo en el estado Cojedes; San Rafael de Orinoco en el estado Guárico y Naiguatá en el estado Vargas. En estos lugares existen cofradías o hermandades que se han organizado, esta sociedad de Diablos Danzantes de *Corpus Christi* de Venezuela, actualmente es grande.

La Iglesia católica establece el 24 de junio como día de San Juan Bautista, apóstol de Jesucristo y a quien se le atribuyen poderes curativos y el mejoramiento del clima, prosperidad en las cosechas y la concesión de favores amorosos. Esta fiesta, que comienza en la víspera del 24 y se extiende hasta el día 25 de junio, siempre ha estado asociada a prácticas de purificación con agua y fuego, adivinación, ritos eróticos y procesiones para limpiar

de pecado a sus participantes. En Curiepe, Miranda, se realiza la celebración más conocida. La misma se inicia en la tarde del 23 “abriendo boca”, es decir, con el calentamiento de los tamboreros para el día siguiente (Figuras 5-7).



Figura 5. Grupo de personas que se aprestan para asistir al Baile de San Juan, el 24 de junio, en Curiepe. Al lado se observa el tambor cule-puya.



Figura 6. Asistente al baile de San Juan, con su traje blanco y con su pañoleta roja. Su participación es percutir el tambor cule-puya.



Figura 7. Asistentes al baile de San Juan. Obsérvese en primer plano el tambor cule-puya.

En la noche, estos se dirigen a una casa cercana donde la imagen del santo es venerada en lo que se conoce como “primer velorio”. Los tambores también suenan en la calle, donde los habitantes del pueblo bailan hasta el amanecer. El sonido de los cueros sólo se detiene la mañana del 24, cuando se celebra la misa en honor a San Juan a la que las personas asisten tradicionalmente vestidas de rojo. Luego de ésta, se reanuda la parranda (sanguero). Los devotos bañan con agua bendita y aguardiente la imagen que es sacada y llevada en procesión durante todo el día.

En la noche se realiza en otra casa el “segundo velorio”. Cada comunidad realiza los bailes y sones de manera peculiar. Hay algunas diferencias en lo relativo a la salida del santo y los instrumentos empleados, pero en general, la esencia es la misma. Las danzas son consideradas por algunos como eróticas y lascivas pues los movimientos empleados y las alusiones a partes íntimas de la mujer abundan en las letras cantadas. Una de las más conocidas es “La cuchara” en Naiguatá. Los bailes por lo general son en parejas que bailan alrededor de un círculo y van turnándose a lo largo de la fiesta. El día 25 es “El encierro de San Juan”.

Los tamboreros descansan hasta las tres de la tarde, momento de despedir al santo. Cuatro personas lo sacan de la casa bailando tambores y la pasean por todo el pueblo entre su alegría hasta la capilla. Allí se detiene la danza y entre los golpes de los cueros, se introduce la imagen al templo. Las puertas se cierran y las campanas repican fuertemente. El

público, congregado en la plaza, recibe dulces y caramelos. Luego tiene lugar “El robo del santo”. Por un costado de la iglesia, los cargadores sacan la estatua y son seguidos por los músicos hasta la casa inicial de donde salió el santo para tocar hasta el alba.

### La Parranda de San Pedro de Guatire y Guarenas

En la mañana de cada 29 de junio, con la celebración de una misa dedicada a San Pedro Apóstol, se inicia una de las manifestaciones folklóricas más genuinas e importantes de la nación y orgullo del Estado Miranda: La Parranda de San Pedro (Figuras 8,9).

Esta tradición, que tuvo como escenario de origen las diferentes haciendas de caña, data desde la época de la colonia siendo sus principales protagonistas, los negros esclavos, venidos del África para trabajar en la producción de la caña de azúcar y sus derivados. Cuenta la historia, que una negra llamada María Ignacia, esclava en una de esas antiguas haciendas en lo que hoy en día es Guarenas y Guatire y quien contaba de buena confianza con los patronos, se le enferma gravemente su hija Rosa Ignacia.

Agotados los recursos para sanarla a través de la ayuda de brujos y curanderos de la zona, pidió a San Pedro en medio de una gran desesperación, que sanara a su hija, y ella a cambio le cantarí y bailarí



Figura 8. Parranda de San Pedro el 28 y 29 de junio en Guarenas y Guatire. Obsérvese en los asistentes, el pumpá, el levita, la pañoleta roja, el rostro pintado de negro, recordando a los esclavos africanos.



Figura 9. San Pedro en su nicho, patrono de la Parranda del 28 y 29 de junio en Guarenas y Guatire.

por las diferentes calles como pago de promesa. El milagro se cumplió y María Ignacia, tal como lo había prometido, comenzó a cantar y a bailar todos los 29 de junio como testimonio de agradecimiento por el milagro concedido.

A raíz de la muerte de la principal protagonista de esta historia, María Ignacia, la Parranda queda integrada únicamente por hombres y es por ello, que vemos en la parranda, a un hombre vestido de mujer con una falda muy larga de colores, con el abdomen abultado simulando una embarazada, representando a María Ignacia, quien a su vez carga entre sus brazos una muñeca de trapo sustituyendo a la niña sanada, Rosa Ignacia.

El abanderado, es el encargado de indicar la ruta a seguir por la parranda; el cargador del santo, que es el responsable de cargar la imagen del santo patrón; los tucusitos, dos niños vestidos de amarillo y rojo. Los parranderos, un ilimitado número de hombres vestidos con levita, pantalón, pumpá, alpargatas y pintados con un negro fuerte en representación de los negros esclavos, trabajadores de las haciendas de caña.

El carnaval carioca es un ejemplo importante del Barroco Latinoamericano, donde se aprecia la influencia de lo amerindio, lo africano, lo europeo, las migraciones, para fundirse en un Barroco propio de América. En esta manifestación cultural, destacan el color, el movimiento, el ansia de novedad, el amor por los contrastes y por la mezcla audaz de todas las

artes, es dramático exuberante y teatral, apela al instinto, a los sentidos, a la fantasía, es decir, intenta fascinar (Figuras 10-13).



Figura 10. Carroza del carnaval carioca, con flora y fauna latinoamericana. Se pueden observar las características más importantes del Barroco: grandiosidad, vitalidad, movimiento, exuberancia emocional, riqueza sensual, colorido.



Figura 11. Reina del carnaval carioca, con adornos barrocos en su cabeza y cuerpo.



Figura 12. Reina del carnaval carioca, con su corona y adornos con plumas de color amarillo.



Figura 13. Mulatas del carnaval carioca con sus diademas y en su cabeza plumas blancas y azules.

Las procesiones del Nazareno de San Pablo, del Nazareno de Achaguas, el baile de San Juan el 24 de junio, en Curiepe, Barlovento, la Parranda de San Pedro, de Guatire y Guarenas el 28 y el 29 de junio,

el carnaval carioca, ellos son versiones diversas de espectáculos nítidamente barrocos, son realidades que nos permiten indagar la riqueza cultural de América, basado en la incorporación y asimilación de lo europeo, de la cultura africana, de la cultura aborigen, de las migraciones, estableciéndose así una relación perversa entre el colonizador y el colonizado.

Se produjo así un choque de culturas: la escuela y la selva, lo cual nos explica que la siempre actualidad del Barroco latinoamericano resida en lo imperfecto, lo desbordante, lo poroso, lo anticlásico. Podemos entonces decir que el Barroco latinoamericano es inevitablemente legado de la colonización pero también de una contraconquista, por que se hizo visible la distinción cultural entre las colonias y el viejo mundo y a la larga el conquistador salió también conquistado. Europa vivía encerrada en sus propios linderos, de repente su mundo se encontró con una realidad tangible para ser explorada. La otredad se hizo evidente.

Este trabajo intenta presentar una posibilidad indagatoria en torno del controvertido tema de la identidad en América Latina, a través de una muestra representativa de su ensayo contemporáneo. A este propósito, intentaremos rescatar un lineamiento estético y reflexivo que es nominado como "perspectiva poética existencial".

Desde ahora subrayamos la funcionalidad operativa del género ensayo que nos permite: explorar, cuestionar, pensar y reformular una materia, digamos objeto de estudio, ya constituida; buscar el conocimiento del objeto sin la pretensión de agotarlo; formular una escritura discontinua y fragmentaria; enmascarar cuestiones radicales bajo la apariencia de digresiones ingenuas; representar una dialéctica integral, reflejada en el intercambio discursivo de la tríada autor (ensayista), lector (recreador) y materia de estudio (cultura e historia).

Para difundir el proceso cultural americano desde el descubrimiento, los intelectuales, entre ellos Germán Arciniegas (2,3) pensaron que el instrumento ideal para realizarlo sería el ensayo, incluso concibieron nuestra América como un ensayo, y basaron su aserción en tres tipos de razones: 1. Cronológicas, tomando en cuenta que el género en el nuevo continente existía ya en el siglo XVI, aun antes del natalicio del padre del ensayo moderno (Montaigne). 2. Fundacionales: Las circunstancias históricas del nacimiento de América, proyección del Renacimiento europeo, la representan como

novedad y desafío, por tanto es un ensayo. 3. Culturales, dado que la asimilación de dos mundos conformó un ensayo de mestizaje ilustrado (Ejemplo emblemático el Inca Garcilazo de la Vega).

Un primer enfoque enmarca una perspectiva existencial. En este plano se aborda la reflexión ontológica del hombre, conectada a cierto determinismo histórico y telúrico que condiciona una identidad desarraigada, entre el deseo de los autores de definir y la dificultad de encontrar tal identidad continental. El traumático nacimiento de América Latina, metaforizado como su pecado original, traduce la atmósfera de extrañamiento frente al mundo, moldeando caracteres desgarrados y solitarios, sin raíces, pero intentando operar la transformación que toda cultura necesita para supervivir.

Un segundo enfoque tiene como referencias las reflexiones acerca de la evolución de los cuatro movimientos fundacionales del nuevo continente: el mito, la épica, el barroco y la utopía. Ahora, la búsqueda antropológica privilegia respuestas poéticas al problema identitario, en cuanto concreción con una simbología que intenta superar el trauma original del continente. Aquí adquiere un rol fundamental el escritor, al configurar una realidad que busca reformular y dar continuidad a la historia. Dentro de esta perspectiva también nos encontramos con una variable del ensayo que conjuga un préstamo de otros géneros literarios, produciendo una hibridez en los deslindes de las fronteras que enmarcan el género. Este recurso formal se complementa con el rol protagónico del lenguaje como indagación poética de América Latina. En este aspecto, el lenguaje se instituye como acontecimiento histórico o esencia poética, según la propuesta estética existencial del filósofo germano Martín Heidegger (4).

Entre los años 1920 y 1950 un grupo de escritores y ensayistas latinoamericanos tuvo como principal preocupación descubrir y afirmar el lugar de América en la historia, su posición como modelo cultural y su identidad. En este círculo se encontraban, entre otros, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas, Alejo Carpentier y Octavio Paz.

A pesar de su corta producción narrativa, Alejo Carpentier (5) está considerado como uno de los grandes escritores del siglo XX. Él fue el primer escritor latinoamericano que afirmó que Hispanoamérica era el barroco americano abriendo así, una vía literaria imaginativa y fantástica pero basado

en la realidad americana, su historia y sus mitos. Su lenguaje rico, colorista y majestuoso está influido por los escritores españoles del siglo de oro y crea unos ambientes universales donde no le interesan los personajes concretos, ni profundizar en la psicología individual de sus personajes, sino que crea arquetipos, el villano, la víctima, el liberador de una época.

José Lezama Lima aportó a esta inquietud sus ideas sobre la cultura americana a través de toda su obra ensayística, especialmente en el ciclo de conferencias dictadas en 1957 en el Instituto Nacional de la Cultura en La Habana y recopiladas en "La expresión americana" (6), texto al que nos referiremos aquí, con especial énfasis en el ensayo "La curiosidad barroca". El papel primordial que cumplió Lezama Lima con sus ensayos, dentro del contexto americanista, en el proceso de reafirmación y emancipación de la cultura latinoamericana, fue muy importante.

Sólo a partir del conocimiento y asunción de su especificidad histórica y geográfica, América podrá desarrollarse y definir su posición dentro de la civilización occidental (7).

Los americanistas siguieron diversas vías y orientaciones para vehicular sus ideas. Por un lado, los proyectos culturales postulados por el grupo "Ateneo de la Juventud", fundado en México en 1908 y en el cual participaban Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña (8), basaron su argumentación sobre principios ontológicos y utópicos. Y por otro, había los que eligieron integrarse a proyectos políticos reformistas como Mariátegui y otros marxistas (9).

Ambas orientaciones deseaban superar las interpretaciones del escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento en su obra "Facundo" y su paradigma "civilización/barbarie" (10), así como el positivismo que negaba cualquier aporte a la cultura por parte del indígena, del africano, del campesino y, en el caso típicamente argentino, del gaucho (11-14).

Es bajo la consolidación de este contexto ideológico que Lezama Lima publicará "La expresión americana". Para el escritor cubano, la historia de América es un devenir ascendente cuya continuidad está garantizada por el sujeto rebelde que surge como producto de la simbiosis cultural americana y la decadencia del continente europeo. En Lezama el americanismo pretende rendir cuenta de la especificidad histórica y geográfica de latino-

américa; el proyecto cultural lezamiano intenta asimilar elementos de la teoría americanista que valorizó el pasado colonial, el mundo amerindio, el regionalismo y el nacionalismo latinoamericanos (15).

“La expresión americana” exalta la recepción mestiza de las influencias extranjeras y pone de manifiesto la tesis de la transculturación, pues se trata de ensayos sobre las cosmogonías precolombinas, las crónicas de la conquista, el arte barroco y los rebeldes románticos como José Martí, pasando por la vanguardia poética. En estos ensayos, Lezama se propone presentarnos un conjunto de escritores paradigmáticos representativos del hombre americano.

Existe un americanismo cultural propuesto por un grupo de personalidades nacionalistas latinoamericanas con afán de autonomía que tendió a redescubrir la época colonial y el mundo amerindio. El americanismo cultural, a pesar de sus serias limitaciones, abrió paso a una historia de la cultura popular latinoamericana.

Otro punto interesante es la posición crítica que toma el escritor en “La expresión americana”, al contestar la tesis de Georg Willhem Friedrich Hegel sobre América expuesta en su “Filosofía de la Historia Universal”, publicada en 1834 (16-17) y cuya traducción castellana se difundió a partir de 1920 gracias a la Revista de Occidente. La particular visión americana de Hegel, causó un gran impacto negativo entre los círculos de intelectuales latinoamericanos, alimentando todo tipo de reacciones, justamente en un momento en que se trataban de reivindicar de manera colectiva los valores de América Latina, al mismo tiempo que se intentaba que el continente entrara como protagonista y agente histórico.

Para Hegel el pasado de un pueblo es de vital importancia para decir que éste posee una historia, sólo los pueblos con pasado pueden considerarse que tienen los escalones para llegar a un perfecto estado de evolución. ¿Y cómo puede entonces considerar en su “Historia Universal” a América si ésta es sólo futuro? Para el filósofo alemán el único pasado interesante es aquel de los pueblos con Estado. Los demás son pre-historia, naturaleza, barbarie e irracionalidad. Esa sería una de las razones para dejar a América fuera del escenario histórico. Hegel hace referencia a América en el capítulo dedicado a la geografía, pues nuestro continente es sólo naturaleza. Su carácter de

inmadurez e insuficiencia cultural, según Hegel, no le permite incorporarse a la historia.

Para el filósofo alemán nuestro continente se encuentra en la prehistoria y como tal tiene futuro sólo si consigue incorporarse a la historia del espíritu y claro está, ese espíritu debe ser europeo y germánico. Así, en la argumentación evolucionista y perfecta del filósofo no había espacio para la alteridad humana y naturalmente de América, ella es entonces excluida del escenario de la historia universal.

Lezama contesta la tesis hegeliana, oponiendo la concepción histórica a una visión orientada no por la razón, sino por la imagen, el mito y la poesía. Mientras que Hegel consideraba a la naturaleza como una entidad muerta, estéril, sin evolución y ahistórica, el escritor cubano le atribuía una cierta espiritualidad. Esta idea dará la base filosófica para argumentar que la cultura surge cuando el espíritu es revelado por la naturaleza y el espacio americano.

Es a partir de ahí que Lezama crea el concepto del “espacio gnóstico americano”. Un espacio que genera un saber y constituye un conocimiento, es la naturaleza espiritualizada llena de dones en sí misma, que espera solamente la mirada del sujeto para iniciar un diálogo inmediato que impulsa a la cultura. El telurismo se impone en la obra lezamiana, ya que es el paisaje que hace que la expresión sea americana. El poeta sitúa su proyecto cultural al margen del historicismo y de la ontología; el devenir americano debe estar ligado nada más que a la imagen que se crea el sujeto inserto en un paisaje determinado.

Los cinco ensayos que incorpora el conjunto de “La expresión americana” forman parte del proyecto cultural lezamiano en el cual propone a América como posibilidad infinita y una potencia cultural. El escritor encuentra apoyo en la teoría de la transculturación, término que había acuñado el cubano Fernando Ortiz en 1940 en “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar” (18). En “La expresión americana” Lezama argumentará que el discurso sobre Latinoamérica podía ser también inventado a partir de una intersección de los paradigmas culturales europeos y americanos. La transculturación sería entonces el concepto que mejor podría explicar el fenómeno cultural latino-americano.

Lezama fue también un líder intelectual que ayudó a construir una visión americanista. Entre 1944 y 1956 dirigió la revista “Orígenes”, que reunía a un grupo de escritores cubanos que se ubicaban al margen del régimen de Batista (1952) y que

manifestaban un profundo desprecio por la cultura oficial que promulgaba la *“american way of life”*. En medio de esta desilusión que reinaba en la época, el escritor sintió la urgencia de formular un proyecto cultural que abarcara más allá de lo propiamente cubano. Bajo este ángulo examinó en el tercer ensayo de *“La expresión americana”*, titulado *“El romanticismo y el hecho americano”*, los sentimientos de libertad y rebelión que había encarnado la figura paradigmática de José Martí un siglo antes.

Para esbozar su concepto de las *“eras imaginarias”*, Lezama se vio influenciado por las ideas de Arnold Toynbee aparecidas en su obra *“La Historia”*, un ensayo de interpretación (19,20). Toynbee establece veintiún tipos de culturas que son cuerpos históricos más amplios que los Estados y que forman sociedades únicas en su especie capaces de elegir su propio imaginario. Para Toynbee las sociedades no se desintegran, por lo tanto su tipo de imaginación puede reaparecer en otro momento y en otro lugar. Asimismo, para Lezama, una era imaginaria es el momento en el cual se da la potencialidad para crear imágenes, no es una cultura sino un afloramiento dentro de ella.

Las eras imaginarias no mueren sino que sus rasgos caracterizadores pueden reaparecer configurados en otras eras. Otra influencia que recibió Lezama fue la de Oswald Spengler a través de su ensayo histórico *“La decadencia de Occidente”* (21). Para el escritor cubano el cansancio cultural de Europa puede resolverse en el paisaje del continente americano. Spengler fue muy leído por la generación de intelectuales cubanos e hispanoamericanos de la época a través de las traducciones publicadas en la *Revista de Occidente*. La tesis principal de Spengler consistía en afirmar que no había una cultura única y central capaz de imponerse de manera absoluta sobre las demás, sino que existían varias culturas en distintas etapas de desarrollo. En ellas se producen diversos ciclos: nacimiento, crecimiento, vejez y desaparición como en cualquier otro organismo viviente.

La propuesta de Spengler daba cabida a la valoración de las culturas que estaban normalmente al margen de la tradición cultural occidental, ya que estableció una directa relación entre paisaje, historia y cultura. Esta concepción *“descentrada”* de la historia permite deducir que el itinerario histórico no es lineal, sino más bien cíclico, ya que cada cultura puede crear su propia imagen. Así, la historia europea, por ejemplo, sería *“una”* de las tantas

culturas diferentes y no *“la cultura”*. Las teorías de Spengler fueron bien aceptadas por la intelectualidad latinoamericana, ya que les permitía un desplazamiento histórico y cultural de la periferia hacia el centro.

La cultura americana, al incorporar elementos europeos, los adopta, los transforma y los asimila, dando origen a una nueva realidad; esa es la idea que Lezama Lima posee no sólo de la historia, sino que también de la cultura y la poesía. Para él la historia de América es cíclica y no lineal, funciona como el mito o como el poema. En el ensayo *“Mitos y cansancio clásico”*, el primero de *“La expresión americana”*, intenta esbozar su *“método”* y declara que *“Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y errores”* (22).

Al situar el comienzo de nuestra cultura americana en el siglo XVII, Lezama enfrenta las principales teorías historiográficas nacionalistas que fijaban en el romanticismo, con la independencia del dominio español y portugués, nuestro nacimiento literario y artístico. Esta revisión crítica del Barroco venía siendo elaborada desde hacía algún tiempo en los estudios coloniales durante los años cuarenta y cincuenta; especial notoriedad adquirió el concepto de *“Barroco de Indias”* introducido por Mariano Picón-Salas en su ensayo *“De la conquista a la independencia”* (23).

En *“La curiosidad barroca”* Lezama muestra que en América no había una unidad cultural, sino más bien una diversidad. Él propone incluso, con un americanismo un tanto exaltado, que el verdadero Barroco se realiza en la plenitud del Nuevo Mundo. Su argumentación se justifica con el sentido revolucionario que él atribuye a la estética barroca: la de una política de *“Contraconquista”*. En *“La curiosidad barroca”*, el escritor cubano comienza por ironizar la crítica europea de los años cincuenta sobre el Barroco.

Se apropia del conocido título de Weisbach, *El Barroco: Arte de la Contrarreforma*, para exponer su tesis de que el Barroco Latinoamericano es el *“Barroco de la “Contraconquista”*. Con este término Lezama quiere mostrar que el Barroco americano, en lugar de dejarse influenciar por el espíritu conservador de la Contrarreforma, invirtió el signo y le ha dado un impulso rebelde y una proyección

renovada. Él expresa así la rebelión implícita de las formas barrocas, motivadas por la condición del colonizado. La contraconquista no es solamente una manera de apropiarse de la estética barroca del colonizador, sino que también permite a las formas artísticas la posibilidad de expresar las ideas rebeldes.

En “La curiosidad barroca” se ponen en marcha dos categorías estéticas complementarias: a) la tensión: marca formal del barroco artístico hispanoamericano que combina los diversos elementos culturales (los motivos religiosos católicos con los emblemas incaicos en una iglesia del Perú, por ejemplo) y b) el plutonismo que corresponde a la ruptura y la unificación de fragmentos que forman un orden cultural nuevo. Nuestro comienzo cultural estaría marcado por el proceso de ruptura y de unificación que define el arte de la contraconquista de los mestizos americanos barrocos. Estos son representados en el ensayo por dos figuras paradigmáticas: el indio quechua Kondori y el mestizo brasileño Aleijadinho, ambos constructores y artesanos. La síntesis artística y cultural se completa en el campo de las letras con Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora.

La serie de ejemplos de autores barrocos que nos presenta Lezama es muy variada, un *collage* que culmina en esa gran alegoría universal del banquete “tan dionisíaco como dialéctico”, como lo calificó el propio Lezama: el banquete literario, la prolífica descripción de frutas y mariscos, es de jubilosa raíz barroca. Intentemos reconstruir, con platerescos asistentes de uno y otro mundo, una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisíaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación.

En “La curiosidad barroca” Lezama concluye que lo que distingue a la cultura de América latina y a la de Europa es su proceso histórico y su componente racial. La cultura americana sería el producto de las síntesis “hispanoindígena” y la “hispanoaficana”.

Este multiculturalismo es esencial en la conformación y carácter rebelde del barroco americano, pues armonizaba perfectamente con el discurso transcultural de los años cincuenta. Esta idea también fue apoyada por Alejo Carpentier quien considera que la cultura barroca americana es de un estilo amorfo por la simbiosis y mestizaje que le

caracteriza.

Al valorizar el Barroco hispanoamericano, Lezama destaca el período en que la mezcla y asimilación de razas y culturas a través del paisaje dio origen a una identidad y cultura propias. El poeta cubano intenta dismantelar la noción común aceptada por el hispanismo que quería ver en el Barroco americano un estilo que no era más que una forma europea enriquecida por la mezcla de razas. Por el contrario, para Lezama mientras el Barroco europeo era un juego de formas inertes, el nacido en suelo americano había dado origen a una cultura original.

Este multiculturalismo es esencial en la conformación y carácter rebelde del barroco americano, pues armonizaba perfectamente con el discurso transcultural de los años cincuenta. Esta idea también fue apoyada por Alejo Carpentier quien considera que la cultura barroca americana es de un estilo amorfo por la simbiosis y mestizaje que le caracteriza.

El año 1957, el escritor cubano José Lezama Lima dictaba sus célebres cinco conferencias que estructurarían su ensayo: “La expresión americana”. Este multiculturalismo es esencial en la conformación y carácter rebelde del barroco americano, pues armonizaba perfectamente con el discurso transcultural de los años cincuenta. La tercera, concebía el espacio telúrico como un espacio gnóstico que propiciaba el surgimiento de la cultura latinoamericana y generaba su continuidad, incorporado en la retórica de Lezama con el nombre de era “imaginaria”. Todo el sincretismo aludido consagrará el barroco latinoamericano como una instancia artística identificatoria del nuevo continente, también relacionado con la categoría de lo real maravilloso de Alejo Carpentier y la última propuesta desintegradora, que involucra el enrevesado y fragmentado discurso de Severo Sarduy.

Por último, el fundamento principal en la colección de ensayos, “La expresión americana”, es el de la imago creada por Lezama, representación de la América devoradora, capaz de asimilar lo impensable, aquélla de la madre vegetal y mineral que sufre el gran parto del “Señor barroco”, esa alegoría lezamiana representativa de la madurez de una cultura y de la libertad artística esencial en nuestro proceso de emancipación cultural.

**CONCLUSIONES**

1. Si existe una cultura latinoamericana, que por sus propios méritos ingrese y permanezca dentro de la cultura universal. Esta cultura es producto de la asimilación de lo amerindio, de lo hispánico, de lo africano y de las migraciones, dando como resultado una cultura diferente a la de las partes. Se propone incluso, con un americanismo un tanto exaltado, que el verdadero Barroco se realiza en la plenitud del Nuevo Mundo.
2. Se demostró esta cultura propia, a través de los estudios filosóficos, ontológicos.
  - A. Estudiando las cosmogonías precolombinas.
  - B. Las crónicas de la conquista
  - C. El estudio del arte Barroco latinoamericano.
  - D. La obra de poetas románticos como José Martí.
3. La forma literaria utilizada fue el ensayo, con alguna hibridez con la poesía y el lenguaje.
4. Está demostrado que entramos a la cultura universal en el siglo XVII (1600) durante el Barroco y no en siglo XIX (1830), durante el romanticismo, cuando ya éramos estados libres, según la tesis de Georg W. Hegel en su "Filosofía de la Historia Universal".

**REFERENCIAS**

1. Gainza MA. Ultrabarroco.- <http://www.latinarte.com/spanish/magazine-ultrabarroco.jsp>
2. Arciniegas G. América tierra firme. Santiago de Chile: Editorial Ercilla; 1937:5-325.
3. Arciniegas G. El Continente de siete colores. Historia de la Cultura en América Latina. Buenos Aires: Editorial Nueva imagen; 1965:1-715.
4. Heidegger M. Arte y poesía. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
5. Carpentier A. Crónicas, (1976), Obras Completas. Vol. VIII. México: Siglo XXI editores; 1985.
6. Lezama Lima J. La expresión americana. México: Editorial Fondo de Cultura Económica; 1993.
7. Morales L. Figuras literarias, rupturas culturales. Santiago de Chile: Pehuén editores; 1993.
8. Henríquez Ureña P. Seis ensayos en busca de nuestra expresión. Biblioteca Argentina. Buenos Aires y Madrid: Buena Ediciones Literarias; 1928.
9. Mariátegui JC. Siete Ensayos de interpretación de la realidad cubana. Barcelona: Editorial Crítica; 1976.
10. Sarmiento DF. Facundo. Civilización y Barbarie. Editorial Roberto Zahorí, Madrid: Cátedra; 1990.
11. Aínsa F. Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa. Madrid: Editorial Gredos; 1986.
12. Pérez Ruiz M. La identidad en el Ensayo Latinoamericano. Perspectiva poética existencial. <http://www.Uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber14/tx29/impruiz.html>
13. Campra R. América Latina: La identidad y la máscara. México: Editorial Siglo Veintiuno; 1987.
14. Zea L (compilador). Fuentes de la cultura latinoamericana. México: Editorial Fondo de Cultura Económica; 1993.
15. Molloy S. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: Editorial Fondo de Cultura económica; 1996.
16. Hegel GWF. A general introduction to the Philosophy of History. Translated from the German Edition by Robert S. Hartman. Indianápolis, EE.UU: Editorial Bobs Merrill; 1953.
17. Hegel GWF. Lectures on the Philosophy of World History. Translated from the German Edition of Johannes Hoffmeister by H. S. Nisbet. Londres: Editorial Cambridge University Press; 1975.
18. Ortiz F. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Caracas: Biblioteca Ayacucho; 1940.
19. Toynbee AJ. A Study of History. Abridgement of volume VII to X. DC Somervell, Nueva York: 1957.
20. Toynbee AJ. A Study of History. The Columbia Encyclopedia. 6ª edición. Nueva York: Oxford University Press; 2004.
21. Spengler O. The Decline of the West; Abridgement by Helmut Werner, English Abridge Edition, prepared by Arthur Helps. New York and Oxford: University Press; (1926-1928-1932).
22. Lezama Lima J. El Barroco en el proyecto cultural americano. [.http://uiowa.edu/spanport/torre/v9/9-2p/20.pdf](http://uiowa.edu/spanport/torre/v9/9-2p/20.pdf)
23. Picon Salas M. De la Conquista a la Independencia; tres siglos de historia cultural latinoamericana. Fondo de Cultura Económica, México, 1944 y 1969.