

TRANSHISTORICIDAD DEL BARROCO EN LATINOAMERICA

Zulma Palermo

Universidad Nacional de Salta

"... el ethos barroco donde el nosotros mestizo de nuestros pueblos afirma su identidad, llena de luces y sombras, de apariencias e ilusiones, de tensiones y de fiestas, de inmersiones y elevaciones, de acogidas y resistencias".

Carlos A. Cullen

Es el propósito de esta contribución realizar un somero análisis tendiente a demostrar que el Barroco en Latinoamérica, más que un movimiento estético, más que una etapa de la historia de su arte, es una forma válida de su entramado cultural, sostenida -con variantes- en el tiempo. Por lo tanto, el principio generalizador de la propuesta reside en la necesidad de romper con los criterios de periodización más frecuentes aplicados a la producción artística, y en particular literaria, para este ámbito cultural que escapa, por su misma conformación, a las categorizaciones establecidas por la cultura eurocéntrica (1).

De ello resulta que la bibliografía testigo utilizada para este propósito proviene del ámbito de producción de ensayistas latinoamericanos, capaces de reflexionar desde "dentro" de la propia cultura, indagando a partir del propio "horizonte de experiencia" que constituye el verdadero habitat del conocimiento comprensivo: Lezama Lima, Carpentier, Severo Sarduy, la historia cultural de Germán Arciniegas, la escuela filosófica de Juan Carlos Scano ne y nuestra propia lectura de los textos culturales -particularmente literarios- de América Latina (2).

Esta es, por otra parte, la mejor manera a nuestro alcance para rendir homenaje a esa gran maestra que es Celina Sabor de Cortazar; su indagación en la literatura barroca, su constante entrega a la formación de discípulos, tiene mucho que ver con esta proyección que desde Argentina, desde América, puede realizarse para ese territorio cultural en nuestros días.

Para afirmar el concepto de transhistoricidad partimos de la base de que el arte es la forma por la que cobran manifestación las latencias no-conscientes de una comunidad, es decir, que en él se transmuta, por la forma de la productividad estética, el horizonte de expectativas de un grupo histórico-cultural que recibe de su pasado una herencia a la que legitima en nuevas manifestaciones, intertextualizando la totalidad de la experiencia y asumiendo aquello que es esencial a la idea que esa cultura tiene de sí misma (3). Esto quiere decir que no consideraremos el pensamiento barroco y su formalización por el arte -salvo en lo esencial- desde el punto de vista de sus formantes específicamente lingüísticos, sino desde una semiótica de la cultura.

En segundo lugar, y por ello mismo, supone que intentamos superar -acompañando a los estudios actuales de la literatura- las limitaciones del inmanentismo a-historicista para devolver al arte la historicidad que esos enfoques le hicieron perder durante algún tiempo, pero recuperando de ellos los aportes que permiten generalizar la lectura desde el código lingüístico al socio-antropológico-cultural, en la peculiar lógica del lenguaje poético.

En tercer lugar -y esto puede suscitar la polémica- como se habrá podido observar, la bibliografía testigo apuntada indica que el análisis opera reuniendo epistemologías diferentes: por un lado, se trata de un pensamiento de corte marxista; por otro, de una línea que adhiere a una fenomenología de base hermenéutica. A pesar de ello, -o tal vez por ello- es que las afirmaciones que siguen adquieren mayor solidez; cualquiera sea la vertiente de pensamiento interrogada, las consecuencias son inclusivas: el barroco (y neobarroco) es una vigencia transhistórica en nuestra cultura ya sea se lo descodifique desde la filosofía de la historia de base fenomenológica o desde la dialéctica marxista que pone el acento en la revulsividad inherente a esta forma de manifestación cultural en Latinoamérica.

Nuestra disquisición sobre el barroco (y neobarroco) latinoamericano se funda en la permanencia de algunos vectores de su manifestación -que Lezaña Lina apunta para el barroco inicial y Severo Sarduy traslada al neobarroco- que transitan a través de la historia de nuestra cultura, con procesos transculturadores provenientes de las conquistas y pérdidas culturales sobre fuentes inalterables. Son ellos: su tensionalidad; su virtualidad para la proliferación; su permanente estado de rebelión.

La tensionalidad es el primer dato que se debe tomar en cuenta dentro de la conformación del barroco americano, en el que el esfuerzo por alcanzar una forma unitiva a partir de una serie de elementos contradictorios, opuestos y en apariencia inconciliables, encuentran cauce: en cada manifestación del arte americano se encuentra como sustrato un hombre, un tipo, un ethos, "una catadura de americano en su plomada, en su gravedad y destino" (4). Esa "catadura" es la del mestizo que asoma en los albores de lo que fue nuestro barroco originario -en el momento de la conquista- tejido de un "paisaje -hombre en la naturaleza-, cuando la forma enseñada por el español arraiga en una visión del mundo de otra base cultural, la precolombina y la africana, permitiendo la presencia de una tensión en la que, dentro de un concepto teológico cerrado, cobran presencia otras cosmogonías en la alteración de la piedra; obligada ésta por la mano del artífice, inserta en el plano de lo religioso junto al ángel renacentista, a la princesa incásica (5). Es el intento de relacionar los mitos católicos con los precortesinos: la platabanda mexicana, la madera guaranítica, la piedra cuzqueña, las láminas metálicas lusitanas, que alzaban su riqueza y daban la materia en la que cobraba forma esta búsqueda de encuentro entre la visión española y la visión afro-indígena del mundo. Es el indio Kondori cincelando en la voluminosa masa pétreo los símbolos incásicos del sol y de la luna, con el estilete que le prestara y enseñara a manejar el español para plasmar ángeles que encontraban rostros de indios trabajados en el esfuerzo de la explotación minera figura que se plasmará siglos después en los revulsivos poemas de Pablo Neruda.

Detrás de la forma, una historia; detrás del retablo en el que los elementos aparecen como diseño de lo propio conocido, el charango y la quena musicalizaban en la imagen el rito de un culto que ya les era propio, que les dejaba de ser ajeno porque la tensionalidad quedaba resuelta en la asimilación de las distintas cosmogonías transformadas en la unicidad de una forma que permitiría la manifestación de esa nueva visión mestiza del mundo. Es lo que ocurre con el Aleijandinho, el leproso que dejó su sello en las catedrales y los muros de Ouro Preto, catedrales que repiten sus virtudes más tarde en las de Salvador do Bahia, doradas formas en las que las imágenes católicas se sostienen sobre bajos relieves de angelotes negros de senos exultantes, pletóricos de erotismo.

Pintura, grabado, escultura quedan como testimonios de este primer

estallido del barroco mestizo que se prolonga, fuera de toda periodización, en las letras del continente, para dar testimonio de su vigencia en el ensayo, como lo configura Lezama Lima -la nueva gran expresión barroca de la poesía y la novela- o Alejo Carpentier quien, describiendo los contextos ctonicos que debe asumir todo escritor de estas latitudes manifiesta, sintetizando en breves palabras lo que antes tratábamos de demostrar:

En la portada de una iglesia de Misiones aparece, dentro de un clásico concierto celestial, un ángel tocando las maracas. Eso es lo importante: un ángel tocando las maracas. El bajo medioevo americanizado (...) Como cuando cierta vez, descubrí con asombro que en "La Guantanamera" cubana (...) perduraban los elementos melódicos del viejísimo Romance de Gerineido en su versión extremeña (6).

Esto es lo importante, diríamos nosotros: ser capaces hoy de percibir la honda raigambre hispánica en la que el mestizaje se produce, que puede ser negada en la teoría, pero de la que dan testimonio vivo los monumentos creados por el hombre, las pervivencias de los idiomas mixturados, la presencia real en el no-consciente del pueblo que es quien lo mantiene erguido y vital.

Este comienzo barroco que participa en su totalidad -por las características mismas de la conquista, por su horizonte del mundo- de la vivencia de lo sagrado, prolifera y se ramifica hacia todas las formas de relación del hombre con el mundo, abarcando -de allí en más- el arte profano, la literatura "cultura", la plástica no figurativa, el muralismo monumental.

La proliferación es doble, sincrónica y diacrónica: en el momento de la aparición del barroco en estas tierras se arraiga y extiende a toda la amplitud del Imperio (7). De lo discrónico intentamos dar cuenta aquí, sin caer en la minuciosidad ociosa de la nómina (8).

Nos interesa más en estas disquisiciones insistir en esta tensionalidad del barroco que se define para nosotros como mestizaje y desde la raíz misma en la que se macera para intertextualizarse en la escritura: al no-consciente de la comunidad como un saber. Este saber tiene la característica de

estar comprometido siempre con su tiempo sin perder el hilo de la historia, elaborando un imaginario que se pone en ejercicio por una forma original de darse el sentido. No otra cosa es lo que hemos aprendido de M. Bajtin en sus investigaciones sobre la cultura popular y de lo que participamos en esta América como agentes de un sentido particular de la cultura. Esta es una experiencia originaria y absoluta que se orienta desde un "logos" comunitario y no individual; lo individual será el acto de creación y de recepción, pero en ellos participa también lo colectivo como suelo y como expectativa.

Por ello el barroco originario americano tiene dos motivos fundamentales: el banquete (Dominguez de Camargo) y el sueño (Sor Juana Inés de la Cruz), datos que traspasan el cedazo de la realidad para transformarla en un centro de proliferaciones que explotan en las letras latinoamericanas como síntomas de un imaginario situado y -partiendo de la naturaleza que se asimila casi orgánicamente- salir hacia los mundos del ensueño y de la racionalidad irracionalizada de este nuevo logos cultural y poético, como dice Lezama a propósito de Sor Juana: "Hay una sabiduría, parece desprenderse del poema, en el sueño, pero trabajada sobre la materia inmediata de la realidad" (9). No es otro que éste el principio de lo que, al mediar nuestro siglo, se dio en llamar "lo real maravilloso", no otra cosa que un neobarroquismo inventado, reinventado en América.

Naturaleza, alimento, sueño y muerte, erotismo y rebeldía alcanzado por el conocimiento poético con la misma vivencia del conocimiento mágico. El auto sacramental se hace paso de drama, el poema se hace epopeya, la epopeya cobra forma de novela y en la narración se vienen a conjugar ya no sólo los estilos sino las formas mismas de elaborar este nuevo mito de la América incorporativa y barroca. Porque los protagonistas de estas páginas de las que es difícil determinar el género, son los hombres y los dioses en tensión, la naturaleza y sus habitantes buscando la conformación de un paisaje, las semillas del maíz y la patata, y los náhuatl, y las mujeres que vuelan y los conquistadores conquistados y los caballos metamorfoseados en hombres por el amor de una doncella, y los ríos desbocados, y los bosques fantasmales, y las ciudades perdidas, los apocalipsis y las resurrecciones.

Proliferación es, entonces, el segundo nombre del barroco americano que parece -en denominación de Lezama- generar un plutonismo sin fronteras,

esfervescencia de lo imaginario que sólo tiene de tal la explosión misma de la realidad. Una realidad no alterada por lo imaginario, sino un imaginario entramado en la realidad. Por este imaginario -Lezama afirma que los pueblos que no han elaborado arte se pierden en la noche de los tiempos- el americano "afirma su identidad, llena de luces y sombras, de apariencias e ilusiones, de tensiones y de fiestas, de inmersiones y elevaciones, de acogidas y resistencias" (10).

Proliferación sincrónica y diacrónica, decíamos, pero también en la generación de un lenguaje que en lugar de debilitarse hacia la caducidad o esterotiparse en canon, se acrecienta y gana en matices tal vez -y nuevamente- por la mixtura de lenguas cada vez más sincretizadas en una nueva unidad que, si no pierde el esqueleto hispano (sistema), lo atavía con vestiduras distintas (dialecto). Más aún, como técnica de literaturización, el nuevo escritor barroco anula el significado absoluto para crear otro diferente sobre el vacío de la elipsis:

Su casa era el espacio de la mañana,
la geometrización era impía.
Insertar la casa en un círculo
era suprimirle la visión del río.
El cuadrado era la casa de la ausencia o de la muerte.
(de Nacimiento del día, Lezama Lima)

La acumulación crea vacío y el vacío nueva significación. La productividad del texto prolifera y el sentido se abre creando un infinito de sentido (11).

Para el escritor latinoamericano de hoy ser barroco no significa, sin embargo, estar a la búsqueda del hermetismo, la oscuridad, la exquisitez, sino poner en evidencia las contradicciones de su propia condición de americano. Parodiar -en el sentido estricto de Bajtin- para desmitificar por el lenguaje como soporte simbólico de la sociedad, el estatuto mismo de una cultura oficial que rehúsa -ejemplar ceguera histórica-, reconocerse en su propia dimensión asumiendo la contradicción y asimilando su propio subsuelo. Porque el barroco subvierte el orden material de las cosas y de la organización social, es una forma subversiva por excelencia.

Esto no es nuevo, sino que en ello radica su transhistoricidad; en las imágenes del indio Kondori se perfilaba Martí el sencillez y el rebelde; en las volutas ascendentes del Aleijandrino se anticipaban las independencias políticas y estéticas; en el Popol Vuh se ejercitaban un lenguaje, un espacio y un hombre que se proyecta hacia las escrituras de Asturias y Carpentier, ambos revolucionarios en el doble sentido cortazariano: de las ideas y del lenguaje; de la realidad social y de la recuperación mítica; de la crítica al sistema político y de la innovación del sistema literario.

Porque el lenguaje barroco es el de la superabundancia, América se dice en él con todas las palabras que la nombran, que la llaman a manifestarse en todas sus dimensiones: individuales y sociales; físicas y metafísicas; aparentes (de la máscara) y verdaderas. El cuerpo de América se diseña y se desviste para asumir el otro aspecto de la proliferación y la superabundancia: el erotismo. Al invertirse los órdenes, el oro y la materia -constituyentes simbólicos del barroco- se transforman en seno materno y excrescencia, en ejercicio de alteridad; siempre hay un otro inagotable al que se pretende nombrar.

La superabundancia es también una forma del juego y del placer que provoca el texto (12) en cuyo goce se produce la plenitud de la productividad de sentido. Todo el cuerpo entra en el espacio físico del escritor barroco, haciendo del texto un texto de placer. Es la ruptura total del nivel denotativo del lenguaje para instaurar en el centro la metáfora, la hipérbole, imágenes de la movilidad y la transformación: esto es aquello; esto es lo otro:

La universalidad del roce,
del frotamiento, del coito de la lluvia
y sus menudas preguntas sobre la tierra.
¡Qué engendros para una nueva raza!
¡Qué nueva descendencia del hombre y de la piedra!

(de Universalidad del Roco, Lezama Lima)

Síntesis ésta en la que la elipsis, la metáfora, la hipérbole generan una significación que rebasa a un yo lírico absorbido por el mundo; éste co-mulga en la naturaleza y ella se antropoformiza en una forma de erotismo, el único que da lugar a la creación de nueva vida. Es la vida de una nueva raza

por la que se sincretizan hombre y materia. La superabundancia no es aquí exquizez, es juego de placer y compromiso que nacen del fondo de la cultura en la que se asienta. Impugnación también de la autoridad logocéntrica, barroco que metafórica el orden que se discute -desde la alteración del orden mismo de la lógica del lenguaje- la ley que se transgrede, barroco de la rebeldía.

Hemos destacado en líneas generales la tensionalidad, proliferación y estado de rebelión como notas del barroco americano en su transhistoricidad. Creemos necesario insistir ahora en ello con algunos ejemplos concretos del neobarroco, a los efectos de confirmar la presencia de ese ethos caracterizador. Para ello recurriremos a dos textos tomados de los autores que acá nos han servido de fundamento. Se trata, en el primer caso, del sobremontaje de tiempo y culturas que se encuentra en la base de la textura narrativa puesta de manifiesto por Carpentier en Los Pasos Perdidos (13).

Este ejemplo es altamente significativo porque -además de la síncretis cultural- pone en juego muchos de los efectos de literaturización del barroco, no sólo en cortes transversales que puedan realizarse en el texto, sino en la totalidad de la escritura. El ademán ampuloso del trabajo de investigación con que se inicia el proceso escritural, típico del "logos" eurocéntrico, ordenado por la razón de la riqueza y su consecuencia, la tecnología, se disuelve en el contacto con otro que le es opuesto, sometido a la pobreza y a la intemperie pero cargado de autenticidad por pertenecer a la base fundante de la sabiduría popular latinoamericana. Surge así la contradicción en secuencias disjuntivas que ordenan programas narrativos alternantes, superpuestos o encabalgados, cuyo anclaje radica en un topos dado por la naturaleza originaria reificada y un hombre localizado en ella no como sujeto de poder, sino del querer y del deseo. El objeto buscado es la unicidad nunca alcanzada, la resolución de la contradicción esencial en el tránsito sucesivo por las tierras del Perro, el Caballo y el Ave.

El segundo de los textos que tratamos en Paradiso (14) de José Lezama Lima que se erige como síntesis del neo-barroco y que tanto en su contextualidad como en posibles fragmentaciones del discurso, pone en juego los efectos de literaturización. Trataremos esta vez un ejemplo tomado en un corte discursivo a los efectos de diseñar someramente sus características:

Grave en sus opacos retumbos llegó la carroza a la casa del baile. Forrada en un betún azul de madera criolla burilaba su lisura impasible, donde los emblemas parecían borrados con la mano después de la lluvia. El chaquetón, seguido en sus bordes por el tafetán corrugado, desaparecía casi en las sombras de la concha de la carroza. Tardó tiempo en que la repantigada oscuridad liberase la figuras menuda, peinada de lado, patriarcal, creyéndose querida por todos. Los curiosos cuchicheaban: el Presidente, el Presidente (...) El baile se congeló, comenzó a sudar estalactitas, y las parejas inmovilizaron de pronto el semicírculo de sus rigodones, quedándose, como muñecos de cera, inmovilizados en el gesto de la sorpresa (...) El Presidente atravesaba la sala de baile con la lentitud de una reverencia gentil en el ornamento de una caja de tabaco. Los gendarmes pegaban con sus porras a las arañas que descendían curiosas por la invertida torre de la lámpara...(p.139-40)

Hemos elegido este fragmento porque, a pesar de la diafanidad casi denotativa del lenguaje, se produce en él el doble efecto de la tensión y la proliferación desde la constitución de la frase a la explosión de los efectos de sentido. Se produce aquí una típica sustitución que se puede describir a nivel del signo: el significante, en el conjunto sémico, parece reducirse a una palabra: "Presidente", desde la que irradian múltiples cadenas de significados desplazados. Situada en el centro mismo del fragmento, disemina hacia arriba y hacia abajo la ampulosidad, el exceso de nódulos de significación en la típica voluta barroca que dibuja el artesanado de una inscripción preñada de oposiciones sémicas.

"Carroza" y sus atributos de riqueza resquebrajada "donde los emblemas parecían borrados con la mano después de la lluvia"; "las sombras de (su) concha", que remite a una doble distribución de sentido: la del ocultamiento, y la erótica dentro del campo semántico mayor de la novela. Frente a estas imágenes de sombra, las de luz y brillo -la fiesta-; las de movimiento / inmovilidad, son formas de la expansión del sentido de ese solo signo, de ese único lexema que carga con el peso de la autoridad sagrada y misteriosa del Señor Presidente con todo su bagaje de intertextualidad socio-cultural y de intratextualidad literaria.

Este breve paso por los datos más relevantes de la presencia inagotada del barroco en Latinoamérica ha intentado poner de manifiesto su actualidad y su sentido, afincado en el suelo de una cultura que, por oposición al barroco europeo que termina por convertirse en "un inerte juego de formas" (15), se transforma acá y crece como "...chispas de la rebelión, que surgida de la gran lepra creadora del barroco nuestro, está nutrida, ya en su pureza, por las bocanadas del verídico bosque americano" (16).

Notas

- (1) Para los sustentos de esta tesis remito a mi ensayo "Ruptura e integración en las letras hispanoamericanas", en Escritos al margen. Bs. As.: Marymar, 1987.
La deconstrucción del pensamiento eurocéntrico se toma acá en el sentido en que se plantea desde la Escuela de Tartu, precedido por la filosofía derridiana.
- (2) Arciniegas, Germán, América en Europa, Bs.As.: Sudamericana, 1975.
_____, El revés de la historia, Bs.As.: Sudamericana, 1985.
Carpentier, Alejo, Tientos y diferencias, Montevideo: Arca, 1967.
Lezama Lima, José, La expresión americana, en El reino de la imagen, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
Sarduy, Severo, Barroco, Bs.As.: Sudamericana, 1964.
_____, El barroco y el neobarroco, en América Latina en su literatura, México: Siglo XXI, 1972.

Scanone, J.C. et al., Sabiduría popular, símbolo y filosofía, Bs.As.: Guadalupe, 1984.
- (3) Los conceptos de cultura popular en la obra literaria están tomados de M. Rajtin en E. Rabelais et la culture populaire au moyen age et sous la renaissance, París: Gallimard, 1970.
- (4) Lezama Lima, J., Op. Cit., pág. 385.
- (5) En la portada de San Lorenzo, Potosí.
- (6) Carpentier, Alejo, Op. Cit., pág. 23-4.
- (7) Germán Arciniegas reúne una treintena de nombres.
- (8) La nómina de textos literarios que ponen de manifiesto este no-consciente característico de la cultura latinoamericana es inagotable, pero creo necesario destacar -por cuanto Argentina, estuvo lejos del barroco originario- que no es hoy ajena a este fenómeno. Remito, a manera de ejemplo, a dos obras de singular importancia: Borrasca en la Clepsidra de Laura del Castillo, entrerriana, y Alias Cara de Caballo de Juan Ahuerna Salazar, un comprovinciano que está dando en nuestros días lo mejor de su visión latinoamericana.
- (9) Lezama Lima, J., Op. Cit., pág 393.
- (10) Cullen, Carlos A. Sabiduría popular y fenomenología, en Scanone, Op.Cit., pág. 33.
- (11) Según la formulación teorematizada de J. Kristeva en "Para una semiología de los paragramas", Semiótica 1, Madrid: Fundamentos, 1983.
- (12) Barthes, Roland, El placer del texto, México: Siglo XXI, 1983.
- (13) Carpentier, Alejo, Los Pasos Perdidos, Sgo. de Chile: Orbe, 1969.
- (14) Lezama Lima, José, Paradiso, Bs.As.: Ed. de la Flor, 1968.

(15) _____, *La expresión americana*, pág. 441.

(16) *Ibid.*, pág. 399.