



HAL
open science

**Lecturas neobarrocas del y reconceptualizaciones de la
nación: José Lezama Lima, Cintio Vitier y Severo
Sarduy**

Reindert Dhondt

► **To cite this version:**

Reindert Dhondt. Lecturas neobarrocas del y reconceptualizaciones de la nación: José Lezama Lima, Cintio Vitier y Severo Sarduy. *Neophilologus*, 2009, 94 (2), pp.265-278. 10.1007/s11061-009-9179-3 . hal-00568382

HAL Id: hal-00568382

<https://hal.science/hal-00568382>

Submitted on 23 Feb 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lecturas neobarrocas del *Espejo de paciencia* y reconceptualizaciones de la nación: José Lezama Lima, Cintio Vitier y Severo Sarduy

Reindert Dhondt

Katholieke Universiteit Leuven, Faculteit Letteren, Onderzoekseenheid Literaire Relaties en Post/nationale Identiteiten, Blijde-Inkomststraat 21, Postbus 3311, B-3000 Leuven

E-mail: reindert.dhondt@arts.kuleuven.be

Tel. 0032-(0)16.32.48.33

Fax 0032-(0)16.32.50.68

Abstract: This article examines the successive reinterpretations of one of Cuba's foundational texts, namely the *Espejo de paciencia* ("Model of Patience", 1608) by Silvestre de Balboa, as a baroque poem. The revalorization of the baroque by twentieth-century Cuban authors and critics has been explained as a consequence of the erasure of the indigenous cultures and the subsequent imposition of the metropolitan culture. In this sense, the baroque is supposed to be paradigmatic for "roots thinking" about nation-building and culture. The readings of Balboa's poem by neo-baroque writers such as José Lezama Lima, Cintio Vitier and Severo Sarduy, however, put forward a transhistorical vision of the baroque and Cubanhood as an eternal and immutable phenomenon or, on the other hand, a reading that privileges the technique of the collage, which involves a more active intervention in the historical process. The present essay seeks to systematize these neo-baroque readings of the *Espejo* in relation to a more "rhizomous" theory of cultural identity.

Keywords: neo-baroque – Cuban literature – roots / rhizomous thinking – José Lezama Lima – Cintio Vitier – Severo Sarduy

En un artículo reciente sobre el barroquismo de la obra de Alejo Carpentier, Monika Kaup sugiere que los pensadores cubanos de corte poscolonial se vieron obligados a recurrir a una forma de expresión del antiguo colonizador por falta de una cultura autóctona a la que podían referirse. Según Kaup, la isla, que cuenta con una fuerte producción poscolonial, desempeña un papel preponderante dentro de este debate, lo cual se explica principalmente por razones históricas. Apropiándose del lenguaje del colonizador (como el personaje de Calibán), los pensadores cubanos lograron desarrollar así – en palabras de Kaup – “a decolonizing theory of becoming-Baroque” (una teoría descolonizadora del devenir barroco, 2005: 137), fundiendo la estética barroca con un discurso afirmativo sobre la nación. Es bien sabido que los pueblos indígenas de las Antillas nunca han sido sometidos a un proceso de desculturización, al contrario de las culturas de la tierra firme. De ahí que el patrimonio arquitectónico barroco, como expresión visual de “an institucional colonial ideology” (una ideología colonial institucional, Kaup 2005: 136), no se impusiera de manera contundente en las islas caribeñas ya que no tuvo que eclipsar los monumentos herejes de la cultura taína. A esto se añade que no hay que esperar a los años 1920, cuando el liberalismo ilustrado atraviesa una crisis en América Latina, para que el barroco virreinal se revalorice en Cuba. En efecto, la crítica cubana nunca dejó de idealizar el barroco, debido en gran parte a la temprana frustración del proyecto liberal decimonónico en la isla (Beverley 1997: 120).

Parece evidente que en el contexto de la búsqueda de la identidad nacional – la inextricable relación “nación-narración” del siglo XIX – se revaloriza una estética que tiene sus raíces en el período colonial. Esta visión, que atribuye a la estética barroca un valor fundacional en el imaginario nacional cubano, puede considerarse como forma de lo que James Arnold (1997) y Ramón de la Campa (1997) han llamado “roots thinking”: se trata de una forma de pensar que busca un fundamento relativamente estable – incluso si colonial – para enraizar un proyecto de la nación. Así, los precursores de la teoría del neobarroco, como el filólogo dominicano Pedro Henríquez Ureña (*Corrientes literarias en la América hispana*, 1949) y el ensayista venezolano Mariano Picón Salas (*De la conquista a la independencia*, 1944), idealizaron el papel del arte barroco como instrumento de formación nacional en América Latina. En los años 1940, ambos pensadores indagaron en la especificidad del “barroco de Indias” como expresión artística de una alteridad criolla que no se podía reducir a la cultura peninsular. Al mismo tiempo recalcaron el carácter eminentemente represivo e imperialista del barroco histórico. Dada la inestabilidad axiológica del barroco, no resulta sorprendente que la valoración del barroco fuera todo menos unívoca en estos estudios: unas veces se reducía el barroco a una ideología eurocentrista o una manifestación en suelo

americano del aparato colonialista español, otras veces se elogiaba el barroco como expresión criollista y proto-nacionalista. Fuerza es decir, por último, que el barroco se limita aquí a una época histórica y culturalmente delimitada, independientemente de que se recalque la continuidad con respecto a los modelos europeos o no.

Sin embargo, esta postura parece ignorar otro uso de la palabra “barroco”: como consecuencia de la voluntad anacrónica de “barroquizar” la naturaleza y las más diversas expresiones artísticas, algunos pensadores del neobarroco llegaron a afirmar que América era barroca desde antes del barroquismo europeo. De ahí que el barroco colonial no se considere como un auténtico y monolítico origen, sino como un nuevo comienzo en el devenir de América. Inversamente, se ha señalado frecuentemente la modernidad del barroco como paradigma que tanto precede como sucede a los grandes relatos de la Ilustración. Evidentemente, esta visión transhistórica de lo barroco no deja de impactar en la conceptualización de la nación; más en concreto, puede vincularse con la idea de “rhizomous thinking”. Ya que las nociones de anterioridad e influencia son puestas en entredicho por cualquier práctica de citación que estriba más en la interacción que en la jerarquía, es obvio que algunas obras canónicas, que adquirieron incluso un lugar institucional en la elaboración de la nación, han sufrido una resemantización a raíz de su apropiación por parte de autores neobarrocos. Al centrarnos en el caso del poema *El espejo de paciencia*, que ocupa un lugar eminente en el canon nacional, esperamos mostrar que este texto permite fundamentalmente dos lecturas “neobarrocas” distintas, que se oponen ambas a la visión historicista, teleológica del llamado “roots thinking”. Nos toparemos efectivamente con una visión transhistórica o ahistórica de lo cubano como algo inmutable, por un lado, y, una lectura que privilegia el principio del *collage* y la intervención activa del sujeto en el proceso histórico, por otro lado. En ambas lecturas una definición de la nación está en juego. Además, resultarán íntimamente vinculadas de manera que concluiremos que la oposición entre las dos lecturas barrocas es, en realidad, sólo aparente.

Aunque sólo fue dado a conocer en los años treinta del siglo XIX, el poema *Espejo de paciencia* (1608) del canario Silvestre de Balboa Troya y Quesada (1593-1649?) se considera generalmente como el punto de partida de una poesía colonial que precede la sociedad ilustrada y, paralelamente, como una obra fundacional de las letras cubanas. Si bien la crítica literaria nunca ha dejado de poner en tela de juicio su valor literario,¹ el texto no sólo es

¹ Según Lazo (1965: 30), por ejemplo, el canto se caracteriza por una concepción y versificación mediocres: “Dentro de lo mediocre de la totalidad del canto, lo que lo caracteriza es la ingenuidad de la inspiración, una rara

interesante desde una perspectiva histórica: en la segunda mitad del siglo XX, el poema – escrito por un sujeto colonial español y sin influencia alguna hasta bien entrado el siglo XIX – ha pasado a ser reconocido como la obra del “primer poeta cubano” (Vitier 1998: 33), en gran medida por el tema local y la pormenorizada descripción de la fauna y la flora caribeñas. Es significativo que Roberto Fernández Retamar describa en 2000 el poema como “primer poema estimable escrito en Cuba” (2000: 6) que ilustra la incipiente conciencia criolla, mientras que para la revista *Casa de las Américas* la historia de Cuba como proyecto de emancipación comenzó ante todo con la figura de Martí. En efecto, para los colaboradores de *Casa*, el barroco no era un punto de partida de la emancipación, un arte de la reconquista cultural, sino una imposición colonialista. En esta concepción, el origen de la literatura cubana se remonta por consiguiente a la lucha independentista. Habrá que preguntarse en qué medida este cambio significa una ampliación de un discurso existente o una ruptura. De todos modos, la independencia política ya no parece ser la condición *sine qua non* para la existencia de la literatura cubana. Al organizar un coloquio internacional en ocasión de conmemorarse cuatrocientos años del poema a finales del 2008, el Instituto de Literatura y Lingüística consolidó la trascendencia del *Espejo* como “primer poema cubano”, como ha sido descrito en su *Diccionario de la literatura cubana* (1980).

El *Espejo* se descubrió en un momento en que el proceso de formación de la literatura y la identidad cubanas experimentó un auge notable. No ha de extrañar, pues, que el poema haya sido objeto de varias relecturas a medida que los conceptos de nación y de tradición literaria iban evolucionando: unas veces, el poema formaba parte de un proyecto de emancipación nacional; otras veces, ilustraba una lectura esteticista que recalca una permanencia proyectada en la naturaleza. Si se ha logrado un consenso sobre el valor documental y la importancia del poema para el imaginario de la cubanidad,² su inserción en la historia literaria parece menos evidente: el *Espejo* ha sido interpretado sucesivamente como un producto de la poética medieval – perteneciente al género de “espejos” –, de la épica renacentista de raigambre italianizante por las reminiscencias de Ariosto y de Tasso (Rovira Soler 2000: 37) y, finalmente, de la escritura “manierista” en la línea de Bernardo de Balbuena (Carilla 1998: 251). En su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954), Enrique Anderson Imbert afirma rotundamente que “no hay barroco en *Espejo de paciencia*”

aleación de fondo primitivo y de fracasados intentos de remedar las formas y procedimientos artísticos de la poesía renacentista y, sobre todo, los altibajos de la expresión [...].”

² Nótese que desde el siglo XIX se han planteado dudas sobre la autenticidad del poema, considerado como un texto apócrifo cuya función consiste en dotar a la literatura cubana de los orígenes épicos de que carecía.

(1997: 112) y aboga por una interpretación renacentista de la obra. En *Celestina's Brood* (1993), Roberto González Echeverría llega a considerar la obra como una expresión del “barroco de Indias” (M. Picón Salas), hecha de “superficie, festival, máscara” (1993: 146), y niega que sea una variante cubana del *Poema de Mío Cid* o del *Cantar de Roldán* que se remonte a un medievo imaginario, como se empeñaron en demostrar algunos filólogos de ideología romántica: “The mirror is the emblem of the Baroque, and the *Espejo de paciencia* is part of the Colonial Baroque; it does not belong to a New World Middle Ages, if only because there was no such thing.” (1993: 148) (El espejo es el emblema del barroco, y el *Espejo de paciencia* es parte del barroco colonial; no pertenece a una Edad Media del Nuevo Mundo, aunque sólo fuera porque ésta nunca existió.) Mientras que los estudiosos de la literatura cubana en el siglo XIX recalcan la dimensión heroica del poema como épica del origen afín a las epopeyas de la Europa medieval o renacentista, numerosos escritores neobarrocos del siglo XX lo han reivindicado como una valiosa fuente de inspiración, posibilitando así la proyección del barroco colonial hacia la época contemporánea. Así, Alejo Carpentier parece zanjar la discusión sobre el barroquismo de Balboa a través de una operación de integración del *Espejo* en su novela *Concierto barroco* (1974): al personaje Filomeno se le presenta como el biznieto de un negro llamado Salvador, uno de los protagonistas del canto de Balboa.³

Dado que muchos escritores y críticos presentan la estética barroca como la que mejor cuadra al continente, parece natural que sea precisamente un poema de estirpe “barroca” – aun cuando fuera ignorado durante más de dos siglos – el que inaugure las letras insulares. A la inversa, tampoco es casual el hecho de que la primera obra de la literatura cubana haya sido tildada de “barroca” por numerosos autores que tienden así a minimizar la compleja genealogía del poema. Que tantos escritores del siglo precedente hayan llamado la atención sobre la inextricable relación entre el barroco y la identidad cubana es tanto más notable cuanto que las más famosas expresiones artísticas del barroco histórico en las Américas son de origen mexicano o andino. Sin embargo, es un hecho comprobado que los principales teóricos del neobarroco son de nacionalidad cubana: no sólo Alejo Carpentier y José Lezama Lima, sino también Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy aludieron a su filiación barroca, enriqueciendo la estética barroca en su vertiente americana.

³ La presencia de este poema fundacional recorre transversalmente la literatura cubana. Véanse por ejemplo la biografía novelada *El enigma de los esterlines* (1980) de Antonio Benítez-Rojo, *La novela de mi vida* (2001) de Leonardo Padura Fuentes o el relato paródico “Espejo de paciencia” en *Blasfemia del escriba* (2002) de Alberto Guerra Naranjo.

A continuación, después de una breve introducción, pasaremos revista a las lecturas del *Espejo* de José Lezama Lima, Cintio Vitier y Severo Sarduy. Nos detenemos en estos tres escritores porque sus escritos sobre el poema de Balboa se relacionan estrechamente entre sí. Las consideraciones expuestas servirán en un segundo momento para repensar el posicionamiento de estos escritores frente a la tradición cubana y permitirán aprehender mejor las distintas conceptualizaciones del barroco en relación con la idea del origen y de la nación.

Por problemática que sea, la noción de “neobarroco” se ha convertido en un denominador común de un gran número de letrados poscoloniales, sea cual sea su lugar de enunciación o su postura frente al poder revolucionario: tanto oficialistas (Carpentier), como disidentes (Arenas, Cabrera Infante, Sarduy – aunque este último siempre se ha mantenido alejado de intervenciones públicas) e incluso marginales que vivían en el ostracismo (Lezama, Piñera) se consideran tributarios del paradigma barroco. En 1972, el ensayista cubano Leonardo Acosta desenmascara en la revista *Unión* (“El barroco de Indias y la ideología colonialista”) el barroco como un “fenómeno estrictamente europeo”, producto de la ideología hispanizante y por lo tanto pronorteamericana.⁴ Además, al referirse a “las tontas cursilerías explyadas por el apátrida y mediocre novelista Severo Sarduy a propósito de Lezama Lima”, se pregunta por qué el fenómeno merece tanta atención: “Ante la existencia de problemas mucho más apremiantes – incluso en el plano cultural –, tales como los que plantea la creciente penetración yanqui en la América Latina, el tema del barroco colonial o neocolonial no parece merecer tanto espacio ni tan prolífica argumentación” (1985: 51). Desde finales de los años noventa, el alud bibliográfico desencadenado por los estudios norteamericanos sobre el “New World Baroque” (Carlos Fuentes) ha hecho proliferar enfoques variados, pero casi siempre se acentúa el carácter marcadamente latinoamericano (es decir, híbrido, creativo y abierto; al contrario del barroco como estilo degenerado o como vehículo de propaganda de la fe católica y de la monarquía absoluta) del neobarroco. Simultáneamente, se han realizado esfuerzos considerables para sistematizar y sintonizar los diferentes planteamientos del neobarroco. Si bien para Carpentier el barroco constituye “el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual”, el barroco latinoamericano dista de ser uniforme en todo el continente. No obstante, es indudable que el neobarroco que se da en la cuenca del Caribe o en el Cono Sur se ha ido presentando como un movimiento literario cada vez más homogéneo. Aunque hay muy pocos

⁴ Apoyándose en una cita de José Martí (“El mejor modo de resucitar la influencia española en América es abogar por la de Estados Unidos”) como argumento de autoridad, Acosta no ve ninguna contradicción entre la ideología proespañola y la de los imperialistas “yanquis” (1985: 52).

vínculos intelectuales entre los escritores neobarrocos de origen cubano que optaron por la lealtad, el éxodo o el silencio (piénsese en el desencuentro entre Carpentier y Sarduy, ambos residentes en París durante los años setenta y ochenta), es innegable que la reconstrucción del panteón nacional de Cuba se tiñe crecientemente de barroquismo por la incorporación de un legado literario hasta hace poco rechazado. Además, el auge de la narrativa neobarroca latinoamericana y el renombre de aquellos escritores que son más reconocidos fuera de Cuba que adentro (p.ej. Sarduy, Arenas, Cabrera Infante) hacen que sus precursores se vuelvan contemporáneos y que la narrativa cubana que se escribe hoy en día en Cuba se conozca y se valore más, contrarrestando así la condición de insularidad de la misma.

A diferencia de Leonardo Acosta, José Lezama Lima afirma que el barroco americano no se origina sólo en una imposición (neo)colonial, sino también – y sobre todo – en un “estilo de vida” o un “modo de vivir” propio del continente. Para él, el momento decisivo del modo de ser americano reside en la época virreinal. Con el “americano señor barroco” comienza el diálogo con el espacio de conocimiento y el traslado de la historia de España a América: “Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud del paisaje, por sus dones sobrantes.” (2005: 200-201) De ahí que sea comprensible que el poema de Balboa “muestr[e] una manera cubana” (2002: 11). En el sustancioso prólogo a su ambiciosa *Antología de la poesía cubana* (1965), una historia de la imaginación insular y de la expresión de la cubanidad en la poesía que incluye el motete y varios cantos del *Espejo*, Lezama afirma que “la lectura del poema del Balboa revela el nacimiento de modos y maneras cubanas, que a pesar de la influencia española tenemos que interpretar como algo cubano que quiere ganar su contorno y tipicidad” (2002: 10). Lejos de ser una superchería literaria del siglo XIX, el *Espejo* es una obra profundamente arraigada en el siglo XVII y al mismo tiempo es auténticamente cubana por la insistencia en el conglomerado étnico y el elogio de la fauna y la flora: “El conocimiento que muestra de personas y situaciones, ya recordando el nombre de todos los que tomaron parte en la hazaña con sus características principales, o en sus referencias a paisajes y a ríos, o a la belleza de las frutas, revela su honda raíz cubana” (2002: 11).⁵ Esta insistencia en la naturaleza de la isla apunta hacia una concepción transhistórica y presenta algunos paralelos con el barroco telúrico de Carpentier,

⁵ Según Alejo Carpentier, se advierten rasgos barrocos en las particularidades del paisaje y la geografía cubanos. En “Lo barroco y lo real maravilloso” (1975) hace hincapié en la indomada naturaleza americana y el mestizaje como claves de interpretación del barroco.

quien ha reiterado en varios ensayos que las manifestaciones culturales e incluso la naturaleza de la isla son y han sido barrocas. Según Lezama, no hay ningún poema en el siglo XVIII que resista la comparación con el *Espejo*. La poesía cubana sólo alcanzará su “definitiva plenitud” con José Martí, que Carpentier describirá más tarde como “artífice maravilloso de la prosa barroca” (1987: 117). Por medio de su antología, Lezama se propone “presentar la continuidad de nuestra poesía, su *lleno*” (2002: 11), o sea, llenar el vacío entre el poema de Balboa y la escritura de Martí, que trascendió las fronteras de su Cuba natal. Martí aparece de este modo como un “eslabón perdido”, como un continuador de la literatura barroca.

Es llamativo que uno de los escritores que más ha difundido la idea de la “América barroca” no relacione directamente la obra de Balboa con el barroquismo. Tampoco se refiere al poema de Balboa en sus escritos teóricos sobre el barroco como estilo propio de la cultura latinoamericana que prefigura la emancipación del continente. En el capítulo “La curiosidad barroca” de su ensayo magistral *La expresión americana* (1957), insinúa que José Martí completó la “contraconquista” llevada a cabo por el indio Kondori y el Aleijadinho (2005: 117). En un texto anterior, *Introducción a un sistema poético* (1954), Lezama se basa en la noción de *imago* para trazar un paralelo entre el escritor barroco Quevedo y Martí. La escritura de este último supone la resurrección de un pasado y reanuda con la tradición barroca. Dice Lezama:

Comenzar una literatura con un título de tan milenario refinamiento como *Espejo de paciencia*, título que menos que un esqueleto regala una nadería, nos sobresalta y acampa, nos maravilla y aguarda. Pero supongamos que la obra alcanzase una calidad tan refinada y misteriosa, tan secular y tan contemporánea, como la que su enigmático título nos sugiere. Hubiéramos comenzado con un *Enchiridion*, custodiado por José Martí [...]. (1977: 410)

Al situar el surgimiento literario de Cuba en el siglo XVII en vez de en la época de la independencia, Lezama va en contra de la historiografía romántico-nacionalista. Considera el barroco como una “forma en devenir” que abarca desde el tiempo de los orígenes en el siglo XVII hasta la actualidad. El libro proyectado pero nunca realizado *El sentido de la vida* de Martí, que iba a dejar constancia del vasto conocimiento martiano, habría podido constituir una especie de *Enchiridion* o manual de la cultura americana y complementar la obra de Balboa.⁶ José Lezama Lima hace pues hincapié en una lectura nacional, independentista del

⁶ Cfr “Pero si aquel Espejo de Paciencia lograrse articular de nuevo el prodigioso alcance de su título con la extraordinaria *imago* desplazada por la sentencia y las ejecuciones de José Martí, tendríamos nuestro *Enchiridion*, el libro talismán [...]” (1977: 411)

texto colonial que es el *Espejo*: “Está dispuesto José Martí, y es ésa su *imago* más fascinante junto con su muerte, a llenar el contenido vacío de ese espejo de paciencia” (1988: 334). De este modo, al rastrear los orígenes de la nacionalidad cubana, relaciona los rasgos poéticos insulares que se vislumbran en el siglo XVII a la consagración poética que se alcanza en la obra martiana. El poema barroco se “martiniza” pues, o, al contrario, se barroquiza al Apóstol.

Son muchos los críticos que han vinculado la prosa y la poesía de Lezama con la lírica barroca de la época colonial. En el curso de conferencias *Lo cubano en la poesía* (1958), Cintio Vitier indaga en las esencias de la cubanidad a lo largo de la tradición lírica de la isla. En su primera lección, significativamente titulada “Desarrollo y estratos de lo cubano. Primeros acercamientos a la naturaleza insular”, el autor se detiene primero en el contexto histórico y literario del *Espejo*, señalando las reminiscencias de los cantares de gesta franceses y los primeros indicios de la cubanización del habla. Según Vitier, integrante del grupo *Orígenes* y autor de una edición crítica del *Espejo* que Lezama consultó para compilar su *Antología*,⁷ la mezcla de la mitología grecolatina y de frutas o plantas indígenas ha sido considerada mucho tiempo como “un extravagante desacierto en el poema de Balboa” (1998: 42). Para Vitier es precisamente el acercamiento a la realidad natural de la isla por debajo de las referencias a la cultura grecolatina lo que constituye uno de sus rasgos más característicos, que se relaciona directamente con la historia de la poesía cubana.

Sin negar la importancia puramente histórica del poema, que denomina “crónica”, Vitier se interesa sobre todo en la caracterización de los personajes y la mezcla de la mitología clásica y la flora y fauna indígenas de la isla. Aunque las estrofas carecen de preciosismos, la yuxtaposición de sátiros, náyades y centauros con guanábanas, pitajayas y otras frutas tropicales produce un “efecto inesperadamente barroco y con frecuencia cómico” (1998: 43). Esta extrañeza y comicidad apuntan hacia una nueva manera de percibir distinta de la cultura madre. Aunque recuerda el trasfondo renacentista y humanista del poema, Vitier realza pues su barroquismo debido al uso de hipérboles y al procedimiento enumerativo. Además, Balboa ha presentado uno de los problemas esenciales de la lírica cubana del siglo XIX, a saber “la situación de la concreta naturaleza insular [...] dentro de la tiránica naturaleza ideal o convencional de los modelos europeos” (1998: 43). A pesar de que esta

⁷ En una entrevista con Maximo Cacheiro Varela, Vitier apostilla que la pléyade que se reunía en torno a Lezama sería inconcebible sin el *Espejo*: “Diríase que el grupo Orígenes estaba prefijado desde que Silvestre de Balboa Troya y Quesada, adolescente, asistía en Las Palmas de Gran Canarias al Jardín Delfico de Bartolomé Cairasco de Figueroa.” (2000: 160)

yuxtaposición esconde “un rasgo elemental de lo cubano” que lo relaciona con la historia de la poesía cubana, el barroquismo de Lezama no era “previsible” del todo. O sea, el barroquismo español no era causa suficiente del sistema poético lezamiano: “Si *Espejo de paciencia* encuentra el contraste barroco de lo mitológico y lo indígena, *Muerte de Narciso* [antología poética de Lezama] se sitúa en la naturaleza mítica de abierta encarnación barroca” (1982: 47).

Severo Sarduy, por su parte, analiza *Paradiso* (1966) de Lezama – “una desplegada *Soledad* cubana” (1999 II: 1168) – como una ilustración de la cultura cubana como una superposición aleatoria. Como se desprende de (la nota al final de) *De donde son los cantantes* (1967) y de sus otras novelas sobre Cuba, Sarduy no considera la cultura insular como una cultura sincrética, sino como una superposición de diferentes estratos culturales (a saber, el estrato español, africano y chino). A causa de esta “constitución como *diferencia* de culturas” (1999 II: 1166), una novela cubana debe hacer explícitos los “planos arqueológicos” de la superposición.⁸ Para Sarduy, quien suscribe la interpretación de Vitier, el “rasgo elemental de lo cubano” es la tradición del *collage*, de la imbricación tal como se observa también en el *Espejo* y en la novela de Lezama:

En esta superposición, en eso también cubana, siempre se desliza, por el impacto mismo del *collage*, un elemento de risa, de burla discreta, algo de “choteo”. Ya en nuestro primer poema, *Espejo de Paciencia*, de Silvestre de Balboa (1608), lo cubano aparece como superpuesto y con la misma densidad que en *Paradiso*. [...] La disparidad, lo abigarrado del pastiche grecolatino y criollo amplía en *Paradiso* sus límites hasta recuperar toda extrañeza, toda exterioridad. Lo cubano aparece así, en la violencia de ese encuentro de superficies, como adición y sorpresa de lo heterogéneo yuxtapuesto. (1999 II: 1166-1167)

Procurando descodificar la estética revolucionaria y antiburguesa del barroco en su conocido ensayo “El barroco y el neobarroco” (1972), Sarduy identifica la proliferación, la “cadena de significantes que progresa metonímicamente”, como uno de los mecanismos de “artificialización” lingüística del barroco: “Su presencia es constante sobre todo en forma de

⁸ Para Sarduy, la concepción de la cubanidad como un milhojas es una *condición sine qua non* para escribir una buena novela cubana. Cuba debe contemplarse a juicio de Sarduy como una aglomeración de sucesivas incorporaciones culturales de distinta procedencia que en su mayor parte no han llegado a sintetizarse. El proceso de conformación de la cultura cubana no se explica en términos de un proceso de fusión de razas y elementos culturales, como postula el antropólogo cubano Fernando Ortiz. Igual que la crítica postcolonial, Sarduy se preocupa por el mantenimiento de la diferencia cultural y por la defensa de culturas minoritarias o periféricas. Acudiendo a la terminología acuñada por Néstor García Canclini, se podría decir que una novela

enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y *collage*” (1999 II: 1389).⁹ La figura del *collage*, que se vincula con la estética de lo inacabado, prefiere las contigüidades más insólitas y genera proliferaciones de todo tipo. Para Sarduy, el barroco es un arte furioso del brazaje que es presidido por el *horror vacui* y que consiste en derrochar lenguaje únicamente en función del placer. En las novelas de Sarduy, la desmesura y el desperdicio caracterizan tanto la yuxtaposición a nivel microestructural como la escenografía de la historia, que es el conjunto de posibilidades de ambientación y de teatralización requeridas para las metamorfosis de los personajes. Los cambios continuos de los escenarios o del maquillaje se realizan de tal manera que los personajes terminan por perderse en el paisaje. Así, en *De donde son los cantantes* por ejemplo, el paisaje cubano se desintegra completamente cuando aparecen un *subway* o subterráneo futurista y plantas que no son indígenas. La desaparición de todo esencialismo identitario se da al final de la historia cuando una inmensa nevada recubre La Habana hipermoderna e irreal. Esta asombrosa capacidad de transformarse refleja la ruptura de la homogeneidad, la superabundancia y la voluntad paródica inherentes al neobarroco.

La transgresión de toda noción de tiempo y espacio es en cierto modo el corolario de la multiplicidad de personajes poco rectilíneos que se desdobl原因 o que se pierden en los meandros de la escritura neobarroca que exhibe los mecanismos de su propia constitución. En efecto, en toda la novela, que celebra el carácter barroco de una cultura abierta a toda contaminación beneficiosa, existe una voluntaria decisión de impugnar el orden lógico de la narración. Las metamorfosis y los lugares que se desprenden y transforman – que el propio Sarduy calificó en una entrevista de “heterotópicos” (1999 II: 1817) – generan una multiplicidad de posibilidades narrativas y de lecturas, que revelan a su vez el “espejo de una ambigüedad”. Es precisamente en eso que consiste el tratamiento neobarroco de la información que practican los autores y artistas latinoamericanos:

No se trata, sin embargo, de recopilar los residuos del barroco fundador, sino – como se produjo en la literatura con la obra de José Lezama Lima – de articular los estatutos y premisas de un nuevo barroco que al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su

como *De donde son los cantantes* es un intento de transponer al plano literario la teoría de la “hibridización” o rizoma que no se entiende como síntesis o asimilación, sino como ser simultánea y contradictoriamente.

⁹ Aunque reconoce las connotaciones medievales y renacentistas del *speculum*, Iván A. Schulman ve en la naturaleza contrapuntal de las secciones y de los temas del poema una *discordia concors* típicamente barroca: “[...] hay un complejo de elementos que sugieren la presencia de una literatura barroca cuya naturaleza Severo Sarduy, por ejemplo, contempla desde una perspectiva contemporánea como si fuera un espejo incapaz de abarcar la extensión lingüística que lo circunscribe.” (1988: 402)

eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia – con frecuencia culturales – propios de nuestro tiempo. (1999 II: 1307-1308)

Aunque apoyó en un primer momento la revolución castrista y rechazó el anhelo elitista y la poética barroca de Lezama, al igual que el nacionalismo origenista,¹⁰ Sarduy – que ya se había autoexiliado en París – cambia su postura en 1961, cuando Cuba se declara una república socialista y Fidel Castro pronuncia las “Palabras a los intelectuales”. Como lo afirma Roberto González Echevarría, Lezama es criticado en *De donde son los cantantes*, donde “el texto releído, es decir, re-escrito, es *Lo cubano en la poesía*, de Vitier, que viene a ser una especie de síntesis de la poética origenista” (1987: 67).¹¹ En cambio, en varios ensayos escritos con posterioridad, Sarduy se declara un gran admirador de la obra de Lezama y llama la atención sobre la concepción de lo cubano que rige tanto la obra maestra de Lezama como su propia obra. Así, en el ensayo “El heredero” (1988), el último homenaje de Sarduy a Lezama que apareció publicado con el título “*Un heredero*”, dice que *Paradiso* implica un regreso al primer barroco:

Aparecen esos personajes inverosímiles o quiméricos [presentes en *Paradiso*], por primera vez entre nosotros, en el *Espejo de Paciencia*, pero, como ha señalado Cintio Vitier, superpuestos, de modo archimboldeco, a la flora y la fauna tropicales, en una pinturera metonimia cuyo desplazamiento es ya el de nuestro sueño y cuya constitución es ya la del imaginario insular. (1999 II: 1408)

Mientras que Vitier sostiene que lo cubano en la poesía radica en la interiorización del paisaje insular, Sarduy rechaza cualquier interpretación historicista o esencialista y niega una interpretación totalizante de la cultura cubana. Así, en su novela más famosa, *Colibrí* (1984), Sarduy desafía una larga tradición literaria latinoamericana que representa el paisaje como un

¹⁰ Recuérdese su colaboración en *Ciclón*, la revista de clara tendencia antilezamiana que fue dirigida por Rodríguez Feo y Virgilio Piñera.

¹¹ Cfr también González Echevarría (1987: 127): “Si, a través de las innumerables citas dispersas por el texto, “La entrada de Cristo en La Habana” repite el argumento de *Lo cubano en la poesía*, que es a su vez una repetición de Hegel cristianizado, el texto de Sarduy es una parodia del de Vitier, parodia que refuta la idea de que la escritura cubana lleva a un progresivo conocimiento de sí, a una interiorización del paisaje, de lo insular, que genere una identidad que se expresa a través del acto poético.” El propio Vitier refutó las afirmaciones de González Echevarría (Lamore 1997: 206): “Que Sarduy se haya propuesto releer o reescribir mi libro me parece una tesis temeraria, excesivamente elogiosa para mí, y de la que no hallo pruebas convincentes en la argumentación del prologuista. Sarduy, por cierto, reconoció en *Lo cubano en la poesía*, en las páginas dedicadas a *Espejo de paciencia*, mi contribución al concepto del barroco americano por el método de las “yuxtaposiciones” culturales. Nunca me comunicó, ni supe, ni sospeché que quisiera “reescribirme”: curioso

factor determinante en la cultura del Nuevo Mundo, al contrarrestar los ingredientes estereotipados de la novela de la jungla. En su representación del paisaje y la cultura cubanos, Sarduy apuesta firmemente por lo multiforme y la disonancia. Mientras que el barroco histórico está ligado a una visión centralizada del mundo, el neobarroco se caracteriza en opinión de Sarduy por el *collage*, que se asemeja a la forma rizomática, basada en la heterogeneidad y la antilinealidad. La visión desjerarquizada de la cubanidad como un *collage* no genera una fusión y no pretende buscar una identidad estable, sino que procura reafirmar las diferencias, de modo simultáneo y contradictorio. En una entrevista con Emir Rodríguez Monegal Sarduy aclara en qué consiste exactamente su práctica del *collage*, que reformula las definiciones aceptadas sobre la cubanidad:

En la novela [*De donde son los cantantes*, y sobre todo en la última parte de ésta, “La entrada de Cristo en La Habana”], el paisaje cubano se va alterando con la superposición de otros paisajes, por un proceso que es un poco el proceso del collage, pero que no es exactamente un collage. Yo diría que es un collage en profundidad, un collage hacia adentro. De modo que poco a poco, el paisaje cubano se va alterando; aparecen por ejemplo fábricas de kirsch, aparecen muy sutilmente indicadas una zoología y una flora que no son cubanas. (1999 II: 1802)

La voluntad paródica que preside sus novelas explica por qué Sarduy, además de deformar versos de Quevedo o Góngora, alude incorrectamente al poema de Balboa en el tercer relato de *De donde son los cantantes*. En vez de catalogar especies frutales, el narrador inventaría plantas – que son al mismo tiempo topónimos cubanos –, que supuestamente aparecen en el poema de Balboa y en toda la literatura posterior, como hace constar el narrador en una nota a pie de página:

Siguieron los meandros de un arroyo, la carretera, se perdieron en la neblina de un bosquecillo, entre los conos de sombra de los... (y aquí, la enumeración exhaustiva de los árboles cubanos – sabicú, guamá, jequi, roble, anoncillo, etc. – con sus latines botánicos)*... hasta que Auxilio y Socorro, Rita y el Bruno, “molidos de cansancio”, dejaron el sepulcro sobre la yerba. [...]

* Delicia fonética que no falta en ningún opúsculo cubano, desde el *Espejo de paciencia* – 1608 – hasta nuestros días. (1999 I: 406)

En el poema de Balboa aparecen en desorden diferentes frutas tropicales, como piñas, aguacates, mamones, tomates, plátanos, guanábanas, mameyes, etc., pero no se refiere a

descubrimiento de González Echevarría.” Además, queda por demostrar si *Lo cubano en la poesía* constituye

ninguno de los arbustos nativos enumerados en *De donde son los cantantes*. Aunque algunos vocablos son de origen taíno y se refieren a árboles que sólo se observan en zonas tropicales, la palabra “roble”, desprovista de cualquier tendencia extranjerizante, no se suele asociar prototípicamente a la flora insular. Puede ser que Sarduy ridiculice aquí la teoría de Vitier – y de Carpentier –, según la cual el barroquismo literario se explica por la cornucopia de la naturaleza indiana con sus abundantes dones.¹² Sin embargo, en su poesía integra muy a menudo el motivo de las frutas de Cuba. Así, su serie de décimas “Corona de las frutas” (1990) consta de diez estrofas delirantes, cada una dedicada a una fruta distinta.¹³

II Mango

Se formó el arroz con mango,
rey de la gastronomía;
si hilachas de oro, armonía
tenebrosa y cruel: de tango.
Manjar del más alto rango,
heráldica de lo poco.
Aguardiente, agua de coco:
las bebidas que reclama.
¡Qué cenit – diría Lezama –,
qué corona del barroco! (1999 I: 226)

V Papaya

Qué bien hiciste, Ramón,
en pintar una papaya,
de ese color y esa talla,
con técnica de perfección.
Tu gesto es de tradición:
Heredia se volvió loco
y vio una mata de coco
en el Niágara brumoso.
Más al norte y más sabroso,
¡tú coronaste el barroco! (1999 I: 227)

La serie debe su título al ensayo homónimo (1959) de Lezama sobre las frutas cubanas como coronación – barroca – de los sentidos.¹⁴ Como ya se ha señalado, el barroco no sólo era una potencialidad en América Latina, sino también una condicionante por la presencia de la vegetación lujuriosa. De ahí que no sea extraño que el motivo de las frutas tropicales alimente

realmente una síntesis de la poética origenista.

¹² Esta correspondencia entre lo telúrico y lo cultural ha sido tajantemente rechazada por Leonardo Acosta (1985: 46-47). Según González Echevarría, quien cita a la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, las frutas tropicales eran signos del poder durante la época barroca: “The chaotic accumulation of fragments from different cultures is an essential part of the festive public pompousness of the Colonial Baroque. Balboa’s poem echoes that tendency.” (1993: 145) (La acumulación caótica de fragmentos de diferentes culturas es una parte esencial de la festiva pomposidad pública del barroco colonial. El poema de Balboa hace eco de esta tendencia.)

¹³ La serie forma parte del poemario *Un testigo perenne y delatado* (1993).

¹⁴ Cfr Lezama: “Pero en el paisaje americano, y ahora lo insistimos de nuevo, lo barroco es la naturaleza. Es decir que si un papayo, mantequilla de las frutas, o una guanábana, plateado pernil de la dulzura, recibiese el tridente de la hipóbole barroca, sería un grotesco, imposible casi de concepción. Lo barroco, en lo americano nuestro, es el fiestón de la alharaca excesiva de la fruta, lo barroco es el opulento sujeto disfrutante, prendido al corpachón de unas delicias [...]” (“Corona de las frutas”, *Lunes de Revolución*, 21-12-1959; recopilado en Lezama Lima 1981: 134)

el barroquismo sensual y juguetón de Sarduy. La serie de décimas – la combinación métrica predilecta de Calderón de la Barca y otros autores del siglo XVII – fue publicada por vez primera en 1990 con litografías de Ramón Díaz Alejandro, un pintor cubano residente en París. Sus ensamblajes antropomórficos, que no están exentos de connotaciones sexuales, se asemejan a los caprichos alegóricos del pintor manierista Giuseppe Arcimboldo. En el poema “Papaya”, la primera persona afirma que los bodegones exuberantes de Díaz Alejandro forman parte de una “tradición” que incluye asimismo la silva descriptiva “Al Niágara” (1824) de José María Heredia, un poeta prerromántico desterrado en México.¹⁵ Al yuxtaponer fragmentos disímiles, al usar un lenguaje ampuloso para un tema terrenal, Sarduy desarticula antiguos marcos de referencia, al tiempo que reconoce orígenes borrados. En estos poemas Sarduy ya no deslocaliza la “cubanidad” de su contexto lingüístico, temporal, espacial y geográfico como lo hace en sus novelas, sino que parodia el tópico de la naturaleza barroca, tan extendido en la literatura cubana. En ambos casos se logra el mismo efecto radicalmente (en el sentido etimológico) desterritorializador.

Con estas lecturas neobarrocas del *Espejo de paciencia*, pues, estamos realmente lejos de la tesis de Kaup. En primer lugar, el valor de lo barroco para el discurso sobre la nación no radica en un elemento negativo – la ausencia de una cultura precolombina – sino en un aspecto propositivo: la naturaleza tropical como símbolo de la nación. Además, el discurso sobre la nación pasa por la práctica del collage y enfatiza así la posibilidad que tiene el individuo, el sujeto humano, de intervenir activamente en los discursos que construyen la nación, y de redefinirla. En realidad, ambas lecturas se alejan del discurso tradicional de la nación, tal como fue definido por Homi Bhabha a partir de un contexto decimonónico. De hecho, la insistencia en la naturaleza implica una ruptura con la imagen de la Historia con mayúscula como dimensión preponderante en la definición de la nación; y el aspecto del *collage*, que evoca multiplicidad de voces y propicia descentramientos, implica una ruptura con el discurso tradicional del “roots thinking”, ya que conecta directamente con el imaginario del “rhizomous thinking”, evocado al principio de este artículo. En las sucesivas lecturas del *Espejo de paciencia* se observa pues una evolución más profunda en el

¹⁵ Nótese que en la oda al Niágara, la palma aparece como símbolo de la patria. Es precisamente la poesía de Heredia (sobre todo los *Placeres de la melancolía*) la que constituye el principal punto de reflexión del capítulo de Vitier sobre la interiorización de la naturaleza y la nostalgia del destierro (“Paisaje, patria, alma”; Vitier 1998: 65-84). Es interesante observar que, en una entrevista con Sarduy, Blas Matamoro relaciona el barroquismo con el sentimiento de nostalgia: “Escribir barrocamente, a la cubana, es un reclamo de nostalgia, una manera de conservar la identidad.” (Matamoro 1997: 14)

pensamiento sobre los fundamentos mismos de la nación cubana, y la manera de conceptualizarlos.

Bibliografía

- Acosta, L. (1985). *El Barroco de Indias y otros ensayos*. Cuadernos Casa 28. La Habana: Casa de las Américas.
- Anderson Imbert, E. (1997). *Historia de la literatura hispanoamericana I. La Colonia. Cien años de República*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arnold, A. J. (1997). "Caliban, Culture, and Nation-Building in the Caribbean." In N. Lie and T. D'haen (Eds), *Constellation Caliban. Figurations of a Character*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi. 231-270.
- Balboa, S. de (2008). *Espejo de paciencia*. Prólogo y notas de E. Saíenz. La Habana: Ediciones Boloña.
- Beverley, J. (1997). *Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco*. Fondo Editorial A.L.E.M.
- Cacheiro Varela, M. M. (2000). "Cintio Vitier: filólogo y poeta (Entrevista y Bibliografía)." *Hesperia: Anuario de filología hispánica* 3. 157-176.
- Campa, R. de la (1997). "Resistance and Globalization in Caribbean Discourse: Antonio Benítez-Rojo and Édouard Glissant." In A. J. Arnold (Ed.), *A History of Literature in the Caribbean. Vol. 3: Cross-Cultural Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 87-116.
- Carilla, E. (1998). "La lírica hispanoamericana colonial", en L. Íñigo Madrigal (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I: Época colonial*. Madrid: Cátedra. 237-274.
- Carpentier, A. (1987). "Problemática de la actual novela latinoamericana." In: *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés. 7-28.
- (2003). *Concierto barroco*. Prólogo de G. Celorio. México: Lectorum.
- Fernández Retamar, R. (2000). "Introducción a la literatura cubana." *América sin nombre* 2 ("Revisiones de la literatura cubana"). 5-15.
- Goergen, J. (1993). *Literatura fundacional americana: El 'Espejo de paciencia'*. Madrid: Pliegos.
- González Echeverría, R. (1987). *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte.
- (1993). *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham – London: Duke University Press.

- Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba (1999). *Diccionario de la literatura cubana*. Edición digital basada en la edición cubana de 1980. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02494907545027618976613/index.htm>>
- Kaup, M. (2005). "Becoming-Baroque: Folding European Forms into the New World Baroque with Alejo Carpentier." *The New Centennial Review* 5-2: 107-149.
- Lamore, J. (1997). "Lo cubano de 'Orígenes' y la búsqueda del ser de Sarduy. Conversaciones en La Habana con Cintio Vitier." *Co-textes* 35 ("Le roman néo-baroque cobain: Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante). 205-216.
- Lazo, R. (1965). *La literatura cubana: esquema histórico desde sus orígenes hasta 1964*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lezama Lima, J. (1977). *Obras completas. Tomo II. Ensayos/cuentos*. México: Aguilar.
- (1981). "Corona de las frutas", en J. Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*. Ed. de C. Bianchi. La Habana: Letras Cubanas.
- (2002). *Antología de la poesía cubana. Tomo I: Siglos XVII-XVIII*. Madrid: Verbum.
- (2005). *La expresión americana*. Ed. de I. Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica.
- Matamoro, B. (1997). "Entrevista con Severo Sarduy." *Cuadernos hispanoamericanos* 563. 13-18.
- Mateo del Pino, Á. (2001). "Las frutas por corona o la décima como disfraz." *Encuentro* 21-22. 193-199.
- Rovira Soler, J. C. (2000). "Siglo XVII: Ecos de la épica y la arcadia italiana en Cuba: *Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa." *América sin nombre* 2 ("Revisiones de la literatura cubana"). 35-42
- Sarduy, S. (1999). *Obra completa* (2 tomos). Ed. de G. Guerrero y F. Wahl. Colección "Archivos" 40. Madrid: Ediciones Unesco.
- Schulman, Iván A. (1988). "Espejo / *speculum*: el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa." *Nueva revista de filología hispánica* 36-1. 391-406.
- Vitier, C. (1998). *Lo cubano en la poesía*. Prólogo de Abel E. Prieto. La Habana: Letras Cubanas.
- (1982). "La poesía de Lezama Lima y el intento de una teleología insular", en C. Vitier, *Voces II: Lezama Lima*. Barcelona: Montesinos. 46-64.