

La carta robada de Lezama Lima: utopía, literatura y política intelectual.

Prof. Dr. Rodrigo Labriola
(Universidad Federal Fluminense, Río de Janeiro, Brasil.)
rlabriola@gmail.com

El propósito principal de este trabajo es dar a conocer (de la manera más polémica que sea posible) algunos de los escritos de José Lezama Lima que fueron publicados póstumamente en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* de Cuba, en el número 2, correspondiente a mayo-agosto de 1988, cuya edición estuvo dedicada especialmente a ese autor. Por la naturaleza de esta publicación, y por las dificultades para su difusión más allá de las fronteras de Cuba (e incluso adentro), nos pareció interesante presentar esta comunicación en el Congreso Mundial de Americanistas, con la esperanza de que se promueva el debate en torno a la noción de utopía vinculada problemáticamente a las ideas del neobarroco, y así se puedan, también, revisar algunos de los lugares comunes que persisten en el continente americano sobre las relaciones entre política y cultura. Para ello, nuestro trabajo busca reflexionar sobre estos temas a partir de una carta de Lezama casi desconocida y que presentaremos enseguida, concentrándose además para el análisis en un momento preciso de crisis del proyecto utópico latinoamericanista durante la década de 1970. Ocasionalmente, recurriremos, además, a otros de esos textos publicados tardíamente en la revista ya mencionada de la Biblioteca Nacional de Cuba. Primero, describiremos esquemáticamente el estado de la cuestión en relación con Lezama Lima y el neo barroco; luego, presentaremos una carta póstuma de Lezama y la analizaremos en su contexto político; por último, haremos algunas consideraciones que vinculan lo anterior con las modificaciones en el campo cultura derivadas del “caso Padilla”.

Antes, no obstante, es necesario aclarar que están fuera de nuestro horizonte de interpretación las posiciones calcificadas a favor o en contra de la Revolución Cubana y de su historia posterior como régimen de gobierno socialista; esta precaución no es ociosa: la década de 1970 marca el clímax del discurso utópico latinoamericano vinculado a la vanguardia política representada por Cuba, pero también el inicio de una

crisis con los intelectuales del continente (y fuera de él); así, siguiendo en parte y con cierta libertad las ideas de Angel Rama (en *La ciudad letrada*, 1998), de Jean Franco (en *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, 2003) y de Claudia Gilman (en *La pluma y el fusil*, 2003), consideraremos como un supuesto básico que la paradoja anterior (el desentendimiento entre vanguardia política e *avant-garde* artística) no está vinculada directamente a Cuba, ni a las tendencias de la izquierda o la derecha tradicionales, ni tampoco a la oposición Estados Unidos versus América Latina típicas del período de la llamada Guerra Fría, sino que es el síntoma de una lucha micropolítica¹ (en términos de Michel Foucault, 1979) en el interior del universo letrado e intelectual de América Latina en general, y que, por eso, sugiere problemas mayores en el agente privilegiado del discurso utópico latinoamericano —todo lo cual nos involucra aquí y ahora en este Congreso; o sea, que también, tal vez, esos problemas discursivos estén vigentes hasta hoy en día, más allá de nuestra simpatía o rechazo, antes o ahora, de un gobierno en particular.

Concierto barroco

Es un lugar común identificar a Lezama Lima con una serie de nociones poéticas del neobarroco que estarían expuestas en sus ensayos sobre la expresión americana. La síntesis de esta poética fue formulada *grosso modo* como “el arte de la contraconquista”. Pensamos que Lezama ya había desarrollado sus ideas sobre el barroco en la década de 1930, pero sólo comenzó a transmitir las en publicaciones posteriores, en especial en tres textos que son fundamentales: *La expresión americana* (1957), *Sierpe de Don Luis de Góngora* (1970) e *Imagen de América Latina* (1972)². Como todo lugar común, es medianamente cierto; sin embargo, estos ensayos se extienden en el tiempo y

¹ Es importante destacar que no se trata, por lo tanto, de una lucha de ideologías en el sentido sociológico tradicional o marxista, sino de formaciones discursivas emergentes en los discursos de los intelectuales latinoamericanos, cuyo análisis buscará mostrar, en todos los casos, que, más allá de las posiciones formalmente determinadas en las polémicas, lo que está operando en dichas formaciones es la irrupción de una lógica de mercado (en parte del mercado editorial, en parte de otros mercados de capital intelectual) que en los años siguientes se haría más visible.

² *La expresión americana* (La Habana, Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, 1957) fue reeditado en Madrid por la editora Alianza en 1969. “Sierpe de Don Luis de Góngora” integra el libro *Las imágenes posibles* (LEZAMA LIMA, 1970). “Imagen de América Latina” fue incluido en la compilación de César Fernández Moreno, intitulada *América Latina en su Literatura* patrocinada por la UNESCO (MORENO, 1972).

generalmente se desconsideran las circunstancias políticas concretas de la isla durante las cuales fueron formulados; cosa que, también en parte, se debe a la formulación de tendencia atemporal de la poética lezamiana. El tema se generalizó en América Latina (y comenzó a confundirse) en la década de 1970 cuando Alejo Carpentier estableció una relación entre lo barroco y lo real maravilloso en una conferencia de 1975 (publicada junto con otros ensayos que hacían la misma conexión en 1984) —relación previsible ya desde el prólogo a su novela *El reino de este mundo* en 1949.³ A pesar de las notables diferencias entre ambos cubanos, aún hoy suelen confundirse las ideas de Lezama con las de Carpentier. Desde mi punto de vista, este caos conceptual tiene su razón de ser, en primer lugar, por la ambigüedad genésica empañada todas las reflexiones que involucren la palabra “barroco” desde Burckhardt en adelante; pero también, esto se manifiesta porque las intervenciones críticas de los intelectuales latinoamericanos durante las décadas de 1960 y 1970 están invariablemente traspasadas por la coyuntura política de la Guerra Fría. El panorama se complica bastante más a partir de la década de 1980 —cuando se hace evidente el desmoronamiento por *reductio ad absurdum* (recordemos el apoyo cubano a la Guerra de Malvinas) del bloque soviético, aunque no a causa de esto—, porque (a) los debates de cuño político explícito que caracterizaban la década anterior fueron sustituidos lentamente por otros de corte esteticista o culturalista, y (b) el interés por repensar lo barroco se extendió a Europa superponiéndose al debate sobre la postmodernidad en una miríada de autores.

Aunque el término “neobarroco” lo debemos a Severo Sarduy⁴ aún en la década del 1970, este tercer autor cubano ya pertenecería a un momento posterior (cf. CHIAMPI, 2000) y encontraría su versión brasileña en Haroldo de Campos. Así, en los 80, Sarduy y Campos, en los *Ensayos generales sobre el barroco* (SARDUY, 1987) y en los ensayos de *Galaxias*, *Transblanco* y *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira* (CAMPOS, 1984, 1984, 1989, respectivamente), establecen el vínculo precursor de la posible teoría neobarroca, durante el debate del

³ Es evidente que antes de los años 70 hubo una reflexión importante sobre las formas artísticas (especialmente arquitectónicas y escultóricas) de lo que se dio en llamar como barroco colonial. El problema es que en la mayoría de los casos sirvieron a los fines del nacionalismo de derecha (revisionista, en el caso de Argentina; getulista, o del *Estado Novo* de Getulio Vargas, en el caso del Brasil; entre otros). Actualmente, es posible observar este tipo de lecturas del barroco durante el período colonial en los textos explicativos de la mayoría de los museos latinoamericanos.

⁴ En “Barroco y neo-barroco”, también incluido en la compilación de César Fernández Moreno, intitulada *América Latina en su Literatura* patrocinada por la UNESCO (MORENO, 1972).

postmodernismo, con los ensayos de Lezama Lima. Y es este último “modelo neobarroco”, el que se conectará con el mundo cultural y político posterior a los 70 (que, en nuestro campo, coincide con la fragmentación de los estudios literarios en universidades). Haroldo de Campos y sobre todo Severo Sarduy son fundamentales para caracterizar el proceso que en las últimas décadas han llevado el barroco (sea lo que sea) hacia el neobarroco (y también hacia el “neobarroso” rioplatense propuesto por Néstor Perlongher, en la estela de Haroldo de Campos)⁵ como una posición poética y política que se quiere fuertemente deudora de Lezama, pero que en realidad, en mi opinión, está mucho más vinculada a la crítica postestructuralista francesa, principalmente en su vertiente derivada de Jacques Derrida y Gilles Deleuze.

Desde luego, excede la extensión de este trabajo no sólo presentar un estudio comparativo de las diferentes concepciones del neobarroco a partir de entonces, en ambos lados del océano, sino siquiera enumerar a los autores que tratan el tema con mayor o menor éxito. —Además, suponiendo que estoy entre especialistas, quiero ahorrarme el aburrimiento de parafrasear textos ajenos que, si fuera el caso, podríamos discutir letra a letra, después de una restauradora lectura rumiante.— Me remito, por consiguiente, y para el mejor estado de la cuestión (encima el más reciente, que yo sepa), al artículo del italiano Vincenzo Russo titulado *Uma Dobra (Neo)Barroca: Modernidade, Pós-Modernidade e a inversão ideológica do Barroco*, de 2009. Entiendo que la ventaja epistemológica de este artículo reside en que, además de analizar bastante minuciosamente el abigarrado neobarroco, lo hace desde una perspectiva nueva: en definitiva, considera que el concepto de lo barroco (antes y después) es una construcción de finales del siglo XIX y del siglo XX; construcción que puede ser elucidada no de una manera inmanente en los textos sino como proceso de la recepción de los mismos; por eso Russo organiza el estado de la cuestión refiriéndose a la Estética de la Recepción de Hans Robert Jauss (cf. RUSSO, 2009, p.59). Es decir: lo barroco es, primordialmente, lectura *lato sensu*; o provocación a la institución literaria tal como la concibe la burguesía, quizá; barroco y neobarroco son lo mismo, pero no por una identidad sustancial entre las producciones de dos épocas lejanas, sino por los “juegos del lenguaje” que elaborados poética, crítica y filológicamente sintomatizan la crisis

⁵ Cf. los textos de PERLONGHER, Néstor. *Un barroco de trincheras. Cartas a Osvaldo Baigorria*, Buenos Aires: Mansalva, 2006.

(inicio, pico, y finalmente óbito) del discurso histórico de la modernidad, i.e., la historiografía (lineal) surgida a partir del siglo XVIII.⁶ En otras palabras: la historia (*estória*, en portugués; *story*, en inglés; ¿“cuentito”, en castellano?) de **lo barroco** es algo así como el huevo podrido (se lo tiro al distraído...) de la Historia (de Hegel, y con mayúsculas en la mayoría de las lenguas occidentales de países colonialistas). Entiendo que esta síntesis le hubiera gustado a Lezama y ya volveré sobre este punto. Lo que importa ahora es explicitar que las observaciones de Russo permiten postular:

(a) que los eslabones entre las teorías de la América del 70 y la Europa del 80 son Severo Sarduy y, precursora aunque no bibliográficamente, Haroldo de Campos — con lo cual se colige que Sarduy y Campos leyeron al barroco vía los franceses pero de una manera insospechada para los mismos franceses, potenciando así en Europa la cuestión del neobarroco (y todos sus problemas, agregó) que proliferaría en la academia a partir de los 80—. Esto, además, leído desde la estética de la recepción como clave para la elucidación de lo barroco, diluye (si no elimina completamente) la dicotomía Europa/Latinoamérica, por lo menos en lo que se refiere a la producción (escritura) de la “alta cultura” academicista, aunque no en lo concerniente a sus condiciones de consumo (lectura) y distribución (difusión), claro está.⁷

(b) que la “inversión ideológica” (en términos de Russo) de aquello que se pretende como barroco excede la dicotomía modernidad versus postmodernidad, y por eso acaba retornando (neo)barrocamente a la utopía (en lo que tiene de mejor); pero no en los términos del progresismo moderno, sino como una utopía más modesta, pero fuertemente esteticista. En efecto, como dice Russo:

História, memória, esquecimento: é através desta tríade que se atravessa a fronteira crítica entre as modalidades modernas ou pós-modernas de retorno do barroco. Ao falar em inversão ideológica do barroco, aceitou-se a hipótese de que a Modernidade era de tipo “utópica”, na

⁶ La fórmula “juegos del lenguaje” la tomo de Ludwig Wittgenstein, según el desarrollo hecho en mi tesis de doctorado (LABRIOLA, 2009). Allí y también en un artículo anterior (LABRIOLA, 2008), se propone como camino epistemológico para el análisis del neobarroco la utilización de la estética de la recepción, no sólo para los textos habitualmente catalogados como del *corpus literario*, sino también para los textos críticos o ensayísticos, llegando a conclusiones bastante parecidas a las de Russo, aunque con argumentos menos desarrollados.

⁷ Russo publicó su artículo en Río de Janeiro, en portugués. Este gesto me parece fundamental, porque la precariedad cotidiana de la academia en América Latina (y su actitud filofrancesa - persistente y fatídica, casi snob e ignara, al mismo tiempo lujosa e indigente) refuerzan el problema de la lectura preferencial en América Latina de académicos europeos, cuya difusión está más que garantizada por la industria editorial y la glotopolítica (consentida por la propia academia global) del inglés y el francés.

acepção scarpettiana: modernidade como produto (e projeto na terminologia de Habermas) do Iluminismo, confiante no progresso do homem, segundo uma visão otimista do mundo e da sua história. Só se o barroco fosse entendido como pré-moderno, e em oposição às Luzes da razão, o seu retorno (moderno) poderia ter sido invertido e, por conseguinte, recebido como libertador de tudo o que a modernidade utópica tinha acabado por reprimir para que pudesse triunfar. Todavia (...) outro tipo de modernidade pressupõe uma outra atitude perante o barroco. Uma modernidade que, desta vez, já não utópica, mas sim melancólica, como foi definida por Walter Benjamin, onde a história, em oposição à natureza, (enquanto permanência), é a própria natureza, mas à mercê da morte, tornada «significante apenas nas estações da sua decadência». Se o luto pela perda da totalidade transcendente é o traço típico do homem barroco, cujo futuro – já não utopia de um longínquo porvir – fica para trás, num passado distante, do qual está irrevogavelmente separado, a melancolia de ser inatural, “póstumo”, representa o espelho da escrita, da alegoria barroca, que vai acumulando vestígios, restos, ruínas do e no tempo, fragmentos espalhados. (RUSSO, 2009, p.71)

Pero, la paradoja es que:

Porém, a partir do momento em que, através da reutilização dos materiais fragmentários, a reciclagem dos resíduos condena à morte estes mesmos materiais, subtraindo-os ao próprio sentido histórico com um gesto de esquecimento voluntário, acontece que, por um lado, a reciclagem leva à despedida do projeto intrínseco à modernidade utópica; por outro, o barroco é submetido a um processo pós-moderno de reutilização. (*Ibidem*, p.72)

De hecho, a partir de este punto de su argumento Russo se torna más académico en el peor sentido de la palabra, porque en el fondo no acaba de decir que su “inversión ideológica” del barroco, en América Latina, acaba llevando la síntesis probable del neobarroco hacia el horizonte utópico de un proyecto viejo de las élites criollas, que aprovecharon el mestizaje como base para la construcción de la pretendida identidad nacional de los estados políticos latinoamericanos. En ese camino, el neobarroco sigue una lógica que avanza creciendo en positividad ideológica sobre la siguiente línea: mestizaje biológico - sincretismo religioso - hibridez cultural - impureza estilística. Por eso, en última instancia, fue Haroldo de Campos quien lo formuló de manera más

abarcadora como un “pervasivo trans-barroco latinoamericano”, un barroco transhistórico que hasta hoy perdura bajo el nombre genérico de neobarroco (sobre todo en los estudios literarios). Cito:

O grande poeta e romancista cubano José Lezama Lima, em ensaio famoso, definiu o barroco americano como “a arte da contra-conquista”. A concepção de Lezama foi, recentemente, retomada em suas implicações por Carlos Fuentes, em *O espelho enterrado*: “O barroco é uma arte de deslocamentos, semelhante a um espelho em que, constantemente, podemos ver a nossa identidade em mudança.” (...) “Para nossos maiores artistas -, prossegue Fuentes, invocando a proposta de José Martí de uma ‘cultura totalmente inclusiva’ -, a diversidade cultural, longe de ser um embaraço, transformou-se na própria fonte da criatividade.” Considerando, ademais, o fenômeno do hibridismo indo-afro-ibérico na arquitetura e nas artes plásticas do Novo Mundo, Fuentes assevera, convergindo com Lezama: “O sincretismo religioso triunfou e, com ele, de algum modo, os conquistadores foram conquistados.” Antes do cubano, em seu *A marcha das utopias*, Oswald de Andrade, teórico e prático da “antropofagia” como devoração crítico-cultural, já ressaltara, quanto ao barroco americano, o seu característico “estilo utópico”, “das descobertas” que resgataram a Europa do “egocentrismo ptolomaico”. (...) Do ponto de vista teórico, em meu artigo de 1955 *A obra de arte aberta*, que precedeu em mais de seis anos a *Opera Aperta* (1962) de Umberto Eco (embora, entre nós, quando se aborda o tema, se costuma silenciar sobre essa circunstância antecipatória fatal), houve uma segunda precursoria: nos seus parágrafos finais, enunciei, expressamente, o prospecto de um “barroco moderno” ou “neobarroco” (antes, portanto, de Severo Sarduy, querido e admirado amigo a cuja memória dediquei um poema em *Crisantempo*; Sarduy veio a introduzir o conceito no campo hispano-americano em 1972, sem conhecer o meu texto de 55). É preciso, ademais, referir que, embora não empregassem a expressão “neobarroco”, tanto Lezama Lima (*La expresión americana*, 1. ed., 1957), como Alejo Carpentier, dois mestres cubanos influentes em Sarduy, já reivindicavam, em âmbito hispano-americano, o estilo barroco e o barroquismo de impacto trans-histórico. (CAMPOS, 2004)

No me cabe duda de que quienes comentan el neobarroco sienten una fascinación por él (como yo mismo), y de que esa fascinación es connotada en un valor

que se quiere deseable políticamente hablando (y en esta positividad axiológica hay algo muy acrítico que no comparto). Sin embargo, es aquí que creo que se establece una molestia epistemológica que no podemos ignorar. Voy a formular las preguntas a buen entendedor: ¿qué tiene que ver José Lezama Lima con todo lo anterior? O mejor: ¿es posible condensar los textos de Lezama en las lecturas hechas por Sarduy, Campos y la caterva de críticos que en los años subsiguientes usarían Deleuze y Derrida para justificar el neobarroco como una especie de “utopía” (aunque esa palabra esté mal vista hoy, e incluso calificada como *demodé*, al igual que la palabra “libertad”) de la *intensité* o de la *différance*? En todo caso, los modos que Sarduy y Campos usaron para leer a Lezama están datados y situados, y la mayoría de la crítica que coloca a Lezama como “ejemplo” (siempre de esa manera, inclusive Vincenzo Russo) se niega a evaluar los textos lezamianos en un contexto geopolítico preciso, o que desconsidere las citas eruditas para concentrarse en la política intelectual concreta. Por eso, pregunto más, todavía: ¿cómo afectaría el estado de la cuestión descripto hasta ahora un texto nuevo (por póstumo), o sea, una carta de Lezama en la que se refiriera directamente al barroco, poco antes de morir?

Un Lezama desconocido

La carta en cuestión de José Lezama Lima, ya mencionada aquí varias veces, fue publicada tardíamente en 1988, e incluso hoy poco mencionada⁸. (Si el distraído *la* ve... huevo podrido es.) Está fechada el 3 de agosto de 1975, y fue dirigida por Lezama al peruano Carlos Meneses. La publicación copia, en teoría, un borrador manuscrito, y dado que Meneses nunca se refirió a la misma, podemos sospechar que por alguna razón Lezama nunca envió ese mensaje. Dada la escasísima difusión de este documento,

⁸ Como ya expliqué al comienzo de este texto, esta carta fue publicada póstumamente en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* / Número especial dedicado a José Lezama Lima (textos inéditos); La Habana, año 79, nro. 2, mayo-agosto de 1988, p.91. En 1991, Cintio Vitier la menciona e cita fragmentariamente en el prólogo a la publicación de *Paradiso* (Editora Letras Cubanas, de La Habana, 1994). Más recientemente, en 2006, Iván González Cruz la menciona en una nota al pie de su *Diccionario Vida y Obra de José Lezama Lima* [2da. Parte / Tomo 1]; Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006. p.VII; pero, sintomáticamente, González Cruz cita exactamente el mismo fragmento antes citado por Vitier. Otros también citan esta carta, pero siempre por partes, y de ahí que, en una especie de mentira borgeana, ya a veces nos sintamos como adentro del cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. En mi tesis de doctorado yo también la cito (apud. Vitier). Felizmente, cuento ahora con la publicación original en mis manos; aunque esto no alcance, aún, para comprobar la total autenticidad de la autoría de Lezama, ayuda bastante.

reproduzco el texto completo, tal vez por primera vez en un artículo académico, exactamente como se encuentra en la fuente impresa que tengo en mis manos ahora:

La Habana, 3 de agosto de 1975

Querido amigo Carlos Meneses: No, aún no he recibido ningún ejemplar de mi *Poesía completa*, aunque mi amigo Félix de Azúa le dice que ha enviado 8 ejemplares por distintos conductos. Ninguno llegó, pero no se preocupe, ya yo tengo dos ejemplares que me trajo un amigo de España.

Paso ahora a responder a sus preguntas:

1) Creo que cometemos un error, usar viejas calificaciones para nuevas formas de expresión. La *hybris*, lo híbrido me parece la actual manifestación del lenguaje. Pero todas las literaturas son un poco híbridas, España, por ejemplo, quema como siete civilizaciones.

Creo que ya lo de barroco va resultando un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio. Con el calificativo de barroco se trata de apresar maneras que en su fondo tienen diferencias radicales. García Márquez no es barroco, tampoco lo son Cortázar y Fuentes, Carpentier parece más bien un neoclásico, Borges mucho menos.

La sorpresa con que nuestra literatura llegó a Europa hizo echarle mano a esta vieja manera, por otra parte en extremo brillante y que tuvo momentos de gran esplendor.

2) La palabra barroco se emplea inadecuadamente y tiene su raíz en el resentimiento. Todos los escritores agrupados en ese grupo son de innegable talento y de características muy diversas. No es posible encontrar puntos de semejanza entre *Rayuela* y las *Conversaciones en la catedral*, aunque lo americano está allí. De una manera decidida en Vargas Llosa y por largos laberintos en *Rayuela*.

(LEZAMA, 1988, p. 91)

Es especialmente interesante porque esta carta con estas palabras, Lezama socava la importancia del barroco como un simple término, el modo de expresión, o concepto de la dinámica de la crítica cultural. Así, sólo un año antes de su muerte, Lezama habría planteado casi en secreto un principio de oposición feroz tanto a sus propias ideas previas sobre el Barroco como a las teorías del barroco de Alejo

Carpentier (el vórtice del debate de los años setenta). Pero también, en gran parte, esta especie de eructo antibarroco cuestiona la tendencia posterior que surgiría con los neobarrocos de Sarduy y de Campos. El Barroco, definido como un “término apestoso”, que “tiene su raíz en el resentimiento” - era predecible con respecto a Alejo Carpentier (precisamente por sus diferencias en política y poética contexto de la revolución cubana, ya endurecida la política cultura después del caso Padilla, en lo que se llamaron “años grises”). Así, la cita de Lezama podría ser vista, en principio, apenas como una clara respuesta a la intervención de Carpentier en Caracas el mismo año de 1975, sólo unos pocos meses antes de la carta. Carpentier, quien acabara de publicar su novela *Concierto barroco* (1974), explicaba entonces que hay

...el barroco que ustedes conocen, la novela contemporánea latinoamericana, la que se ha dado en llamar la «nueva novela» latinoamericana, la que llaman algunos la del *boom* — y el *boom*, ya lo he dicho, ni es una cosa concreta, ni define nada—, es debida a una generación de novelistas en pie hoy en día, que están produciendo obras que traducen el ámbito latinoamericano, [...] de modo totalmente barroco. (CARPENTIER, 1984, p.125)

Hacia al menos veinte años que las formulaciones de Alejo Carpentier en favor de lo real maravilloso americano contenidas en el prólogo de su novela *El reino de este mundo* (1949) – habían entrado en conflicto con la idea de “poiesis demoníaca” de Lezama en el que la oscuridad el significado deriva de la superposición de una multitud de imágenes “incondicionadas” o, mejor aún, las imágenes superpuestas sin rumbo acondicionado. Las diferencias llegaron a ser especialmente virulentas en el momento en que se interpretó el siglo XVI, y cuando los textos pensados eran los de los cronistas de Indias. En *Imagen de América Latina*, Lezama dice que en las primeras crónicas escritas en el Nuevo Mundo “la imagen actúa como un *quantos* que se torna un *quale* por el hallazgo de un centro y su distribución proporcional de la energía” (Lezama Lima, 1972, p.497). En cambio, en la recuperación de los cronistas por parte de Carpentier, las imágenes se interpretan a partir de un *horror vacui* barroco, cuyo gesto utiliza la retórica de la proliferación de viejas palabras para representar las nuevas realidades de nuestro continente. O sea: que la naturaleza de América sería inefable y, por lo tanto la literatura barroca, en su desesperación ante su incapacidad para

representar con las palabras, hace que éstas se multipliquen y se mezclen en un proceso de sinonimia constante y repetitivo. Esta idea de Carpentier puede resumirse como el barroquismo de decirlo todo de tantas maneras como sea posible al mismo tiempo (idea retomada también por García Márquez para su explicación de la Nueva Narrativa Latinoamericana)⁹. Así, las poéticas de Carpentier y Lezama eran claramente divergentes: la opacidad del sentido americano indefinidamente postergado (Lezama) frente a la supuesta transparencia cultural de los americanismos (Carpentier); o bien: la *naturaleza gnóstica* de América que aporta el espíritu a lo americano (y también al mundo europeo del siglo XVI, según Lezama) como paisaje, frente a la *naturaleza panta rei* que se torna irreductible para lo europeo y la cultura en general (manteniéndose como naturaleza diferente de las palabras, para Carpentier).

Sobre este punto, Lezama había escrito:

Mas na verdade, o que é na história da cultura a paisagem? Assim, quando o homem chega a esse fio que distancia o seu eu do mundo exterior, e distingue uma paisagem, fica já guardado nele um quadrado, uma definição de natureza. (...) A paisagem é uma das formas de domínio do homem, como um aqueduto romano, uma sentença de Licurgo ou o triunfo apolíneo da flauta. Paisagem é sempre diálogo com o homem, redução da natureza posta à altura do homem. Quando dizemos natureza, o panta rei engole o homem como um leviatã do extenso. A paisagem é a natureza amigada com o homem. (...) Na América, onde quer que surja a possibilidade de paisagem, tem de existir a possibilidade de cultura. O mais frenético possesso da mimese do europeu, se liquefaz se a paisagem que o acompanha tem seu espírito e o oferece, e conversamos com ele mesmo que seja no sonho. O vate do México, as coordenadas coincidentes na baía de Havana, a zona andina sobre a qual operou o barroco, isto é, a cultura cusquenha; e o pampa é paisagem ou natureza?, a constituição da imagem em paisagem, linha que vai desde o calabouço de Francisco de Miranda até a morte de José Martí, são todas elas formas da paisagem; isto è, na luta da natureza com o homem, constituiu-se em paisagem de cultura como triunfo do homem no tempo histórico. O sonho de Sor Juana é a noite do vale do México, enquanto dorme parece que o seu eu dialoga com o vale, e os que pareciam termos da dialética escolástica convertem-se,

⁹ Formulado, de manera más explícita, en el artículo *Fantasía y creación artística en América Latina*, publicado en *Voces. Arte y literatura*. San Francisco - California. Marzo de 1998. Número 2.

transmutados pelo sonho, nos sinais predispostos para os segredos daquela paisagem. Os artistas simples da escola cusquenha filtram em suas telas um céu reverente, tão distante das nuvens que vão desde Botticelli até Murillo, mais como um presságio indecifrável que como uma terna companhia. E quando nos propomos à discussão de se o pampa é natureza ou paisagem, ouvimos nas duas primeiras invocações de *Martín Fierro* e de *A volta de Martín Fierro*, que o idioma foi revivido com novo orgulho, confiança e hombría, por uma natureza que se põe mais ao rés do chão para brindar-nos seu estribo, fazendo-se paisagem pelo novo idioma que o percorre. (...) (LEZAMA, 1988b, p. 123)

Así, al vincular espíritu y naturaleza a la cultura, a través del paisaje, Lezama reintroduce a América en la Historia, atribuyendo al paisaje una función activa, casi sexualizada, por la receptividad al influjo cultural europeo, capaz de volver hacia la propia Europa para revitalizarla. Es el espacio gnóstico lo que sirve a Lezama para refutar la famosa caracterización de Hegel, que dejaba fuera de la Historia a América. En otro texto, Lezama confirma: "(...) el espacio gnóstico, que no es el espacio mirado, sino el que busca los ojos del hombre como justificación" (*Las eras imaginarias*, p. 62). Es fácil ver, por tanto, que de acuerdo con Lezama, es el espíritu americano el que, encarnado en espacio gnóstico, modifica los ojos culturales de Europa, y no al contrario.

Depois da Idade Média, tanto a Contra-Reforma como o espírito loyolista eram formas do **rancor**, da defensiva, de um cosmos que se desmoronava e que se desejava sustentar com a mais rígida tensão voluntariosa. Só nesse momento é que a América instaura uma afirmação e uma saída para o caos europeu. E um novo espaço que instaurasse um Renascimento, somente o americano pôde oferecê-lo com o seu passado, para brindá-lo de novo aos contemporâneos. (...) Os séculos transcorridos depois do descobrimento prestaram serviços, estiveram plenos, oferecemos inconsciente solução ao superconsciente problematismo europeu. Em um cenário tão povoado como o da Europa, como nos anos da Contra-Reforma, oferecemos com a conquista e a colonização uma saída para o caos europeu, que começava a sangrar. Enquanto o barroco europeu convertia-se num inerte jogo de formas, entre nós o senhor barroco domina a sua paisagem, e oferece outra solução quando a cenografia ocidental tendia a revestir-se de escaiola. Quando no romantismo europeu, alguém exclamava, escrevo, não com sangue, mas com tinta vermelha do tinteiro, oferecemos o fato de uma nova

integração surgindo da imago da ausência. E quando a linguagem decai, numa inerte transmissão de signos convencionais, oferecemos a dionisíaca guitarra de Aniceto o Galo e o festejo zenital na rica pinta idiomática de José Martí. E quando, finalmente, diante do glauco frio das juntas minervinas, ou da cólera do velho Pã ancorada no instante do seu frenesi, oferecemos, em nossas selvas, o turbilhão do espírito, que novamente encrespa as águas e deixa-se distribuir apaziguadamente pelo espaço gnóstico, por uma natureza que interpreta e reconhece, que prefigura e sente saudades. (LEZAMA, 1988b, p.186, negritas mias.)

Ahora bien, cuando volvemos a los términos de la carta de 1975 a Meneses. Muchos de estos conceptos ganan una nueva lectura política. La palabra “resentimiento” aplicada al barroco en 1975 es coherente con el “rencor” atribuido anteriormente al barroco europeo en las *Sumas críticas de lo americano*, excepto por el hecho fundamental que ahora Lezama lo aplicaba a quienes en el continente americano, en la década de 1970, quería leer como barroca a la Nueva Narrativa Latinoamericana (!). Desde mi punto de vista, la queja de lo “barroco” como un término (ahora, 1975) “apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio” no deja dudas de la indignación de Lezama con lo que poco después se llamaría “neobarroco”, al menos en lo que se refiere a su denominación. Si alguna posibilidad de función utópica (cf. AINSA, 1992) es posible leer en Lezama —debido, en especial, a que reintroducir a América en la Historia permite leer también el futuro de América como un futuro histórico, y por eso mismo, capaz de modificarse con la acción política o cultural del hombre americano— ésta estaría bastante lejos de la lectura neobarroca posmoderna que comenzó a surgir en los 70. En otras palabras, que la potencia del espacio gnóstico estaría direccionada hacia lo históricamente nuevo.

En cierto sentido, entonces, si “con el calificativo de barroco se trata de apresar maneras que en su fondo tienen diferencias radicales”, la carta plantea una barroquización de la literatura que, al menos en 1975, Lezama ya consideraba injustificada o hasta perjudicial. Uso la palabra “barroquización” deliberadamente, porque remite a otro de los textos inéditos hasta 1988, que usa el invento lezamiano “egiptización” para criticar la tendencia a la utopía mestiza nacionalista de las décadas de 1930 y 1940, y su cristalización en la oposición entre América Latina versus los

Estados Unidos —mediante la fácil (y no hay nada que Lezama despreciara tanto como lo que es fácil) oposición pirámide-rascacielos). El esbozo de ensayo al me refiero es *La egiptización americana*, cuyo manuscrito procede de una carpeta fechada entre 1933 y 1944, y cuyo título parece el lado oscuro de otros títulos como “la curiosidad americana” o “la expresión americana”. Escribe Lezama:

Los decididos por una América muy segura de definiciones y perfiles olvidan que es muy prematura hablar de una alquimia transmutadora de y que lo que van alcanzando es una síntesis de tres elementos simples y un perfil prematuro que puede confundirse con la cariátide. Una síntesis anticipada e inoportuna puede darnos la egiptización actual americana, que el hombre renacentista no entreveía como síntesis, sino como lejanía y como presunta encarnación de la inocencia. Egiptización como homogeneidad de las formas, como preludeo de la muerte y como el trabajar con materiales endurecidos que refractan incesante la imaginación.. Lo indio contemplativo, lo negro transplantado y lo europeo emigrante forman una síntesis que hasta ahora por su ingenuidad y por su impotencia histórica, no ha podido sino ofrecer un producto frío, voluptuoso y desterrado. (LEZAMA, c.1933-1944, 1988, p.21)

No es necesario, creo, aclarar cada uno de los momentos en que la obra de Lezama se refiere al mestizaje y a la capacidad asimiladora del paisaje como fuente primordial del la imagen cultural americana. Esto es bien conocido. Sin embargo, el texto anterior plantea un nuevo interrogante, porque entiendo que Lezama intenta prevenirse contra lo que sería una solidificación, o muerte, de esa idea, como si se estuviera hablando de una civilización del pasado, en vez de referirse a la posibilidad de una *poiesis* futura. Es decir, que si el mestizaje es “egiptizado” en una homogeneidad (obviamente armónica, y que borra los conflictos políticos y estéticos, como ha sido siempre el interés nacionalista) de la mezcla de lo europeo, lo indio y lo negro, se trabaja en realidad con “materiales endurecidos que refractan incesantemente la imaginación”. Y todavía más, Lezama advierte, en el mismo esbozo:

El hombre americano se quiere lanzar prematuramente a su misterio (...) y se va congelando en la egiptización consecuente (...) Para no caer en la egiptización tendrá que unir el aporte de la cuenca mediterránea con el concepto de libertad como riesgosa voluntad de elegir (...) libertad objetiva en el sentido de escoger al penetrar el

paisaje. Esa libertad pretenden algunos retrotraerla a la inocencia, donde la libertad se autodestruye al no verse en la obligación de elegir. (LEZAMA [c.1933-1944], 1988, p.21)

Es fácil ver que, de acuerdo con Lezama, el mestizaje nos conduce al futuro, “al misterio” (de la imaginación, agrego yo) y no al pasado. El lugar común en la lectura de la obra lezamiana es asociar espacio gnóstico y mestizaje; pero esto, tal vez, ocurre por una apresurada necesidad de “egiptizar” la identidad del continente en una manera barroca. Los textos de Lezama que he traído aquí a la discusión cuestionan lo anterior, y rediseñan el mapa de sus ideas, proponiendo quizá que el espacio gnóstico es lo que inserta a América en la historia, pero que el mestizaje generado por la voracidad asimilativa de ese espacio es lo que lanza la imaginación americana hacia el futuro. A condición de que esa mezcla no sea congelada en ninguno de los conceptos típicos de la reflexión identitaria de lo latinoamericano, a saber, mestizaje, sincretismo o transculturación. Y no sería tan descabellado, a esta altura, suponer que el interlocutor preciso dentro de Cuba con quien Lezama polemiza en este esbozo es justamente Fernando Ortiz, creador del término transculturación.

Sea como sea, en el texto es claro que en el futuro está el “misterio”, que “lanzarse prematuramente al misterio” nos lleva a la “egiptización”, y que el modo de hacer justicia (por así decir) al futuro es “unir el aporte de la cuenca mediterránea” (lo mestizo o, como dirá refiriéndose a toda cultura en la carta de 1975, “lo híbrido”) con el “concepto de libertad”, que es la “voluntad de elegir”, o sea, la “libertad objetiva”. Si estoy en lo correcto y es vista así, el *modelo utópico* lezamiano, respondería, por lo tanto, a la aporía basal del *género utópico* tal como es entendida por Fernando Ainsa; porque si “desde un punto de vista conceptual e histórico [la utopía como género] cierra el futuro, aunque lo abra a las posibilidades de la imaginación” (AINSA, 1999, p.222), la introducción del “concepto de libertad”, “la voluntad de elegir” y la “libertad objetiva” permiten recuperar la dimensión utópica (nada barroca ni melancólica), ya que “aunque la etimología de utopía indique un territorio que no está en ninguna parte, la utopía del futuro, la utopía ‘reconstruida’, debería ser una verdadera pantopía, la utopía de ‘todos los lugares posibles’” (AINSA, 1999: p. 234).

Parecería, entonces, que una parte de la ira plutónica de Lezama contra el “apestoso barroco” es precisamente el vínculo, no compartido por Lezama, entre

barroco y utopía. Para apoyar esta hipótesis, traigo ahora los fragmentos de otros dos textos también publicados póstumamente, y en los cuales se refuerza que el modelo utópico lezamiano no es apenas estético, sino político, y directamente ligado a la construcción de un Estado. El primero es un ensayo titulado *Recuerdos: Guy Pérez de Cisneros*, dedicado a su amigo y cofundador de la revista *Orígenes*, en el que Lezama incorpora algo de lo que pensaba sobre la relación entre arte y estado. A pesar de ser de 1956, lo que cuenta está concretamente datado durante su labor literaria para *Orígenes*, y es bastante contemporáneo al esbozo sobre la egiptización. Así, para el espíritu de *Orígenes*...

Lo que era la nación, para las intersecciones de la conducta en lo histórico, era lo popular para las cómodas resoluciones de forma y de signo. Queríamos un arte, no a la altura de la nación indecisa, claudicante y amorfa, sino de un estado posible, constituido en meta, en valores de finalidad que uniese la marcha de las generaciones hacia un punto lejano pero operante. Al detenernos en el acarreo lentísimo y vegetativo de la nación, al querer subrayar valores populares en el arte, nos subordinábamos a lo hispánico... (LEZAMA [1956], 1988, p.26)

(Y aquí el cubano hace un breve paréntesis, y yo también, mostrando que gran parte de la llamada “poesía negra” es en realidad una paráfrasis de coplillas burlescas del siglo XVI hispánico.) Enseguida, continuando con la relación del arte y el estado, continúa:

Como creíamos que el estado debe ser la meta para una generación, era también el buscado un arte viril (...) **Un arte que asimilase el universo**, porque incorporar es la función de la salud; que operase porque allí está el destello de la sobreabundancia... (LEZAMA [1956], 1988, p.27, negritas mías)

El segundo fragmento es aún más interesante. Proviene de un manuscrito sin fecha titulado *Triunfo de la Revolución Cubana*, y algunas partes fueron incorporadas a otros ensayos publicados entre 1961 y 1970. No obstante, este texto es tan explícito que, según creo, precisa ser reevaluado separadamente. Su inicio es directo, al comparar el triunfo de la Revolución con una etapa poética: “Comienza ahora la etapa poética cubana, cenital, creadora inmensamente afirmativa. Nuestra tierra fue besada por Martí, eso quiere decir que nuestra tierra tiene el aliento, le ha sido insuflado el soplo, tiene aire transfigurativo” (LEZAMA, 1988, p.44). Y más adelante: “con esos hechizos

acumulados en su centro, la revolución cubana ha vuelto sobre el poder de irradiación que hay en la pobreza” (LEZAMA, 1988, p.45). Por último, cito:

La vigilia y la agudeza del pobre los llevan a una posibilidad infinita. Como tantas veces, esta frase mía me vuelve a rondar: lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un *potens*, que es lo posible moviéndose en la infinitud. Ahora se ha adquirido ese *potens*, esa posibilidad, por el cubano. Toda imagen tiene ahora el altitud y la fuerza de su posibilidad. Todos los posibles atraviesan la fuerza de sus hechizos. Todos los hechizos ovillan esa posibilidad, como una energía que en un instante es un germen. La tierra transfigurada recibe ese germen y lo hincha al extremo de sus posibilidades. (...)

Obsérvese que nada más lejano de esto que la famosa “cornucopia barroca” una y otra vez invocada por Sarduy y la mayoría de los estudiosos del neobarroco. La “posibilidad infinita”, “lo imposible” actuando sobre “lo posible”, temas claves en la poética lezamiana que generalmente se asocian a la proliferación barroca, aquí se hacen “**imagen viviente**” y “**plenitud de un estado**” gracias a la escasez de la pobreza, el “estilo de la pobreza” porque “ser más pobre es estar rodeado del milagro, es precisar el animismo de cada forma, es la espera, hasta que se hace creadora la distancia entre las cosas. Las inmensas lentitudes de la extensión, que se hace creadora por la ley del árbol, es sorprendida por el estilo de la pobreza en una fulguración, donde **realidad e imagen** están perennemente a la altura de la mirada del hombre pobre. La suerte que se hecha sobre los pobres, visto por quien más tenía que ver, gana de antemano el número sagrado y las batallas con la tumultuosa prole plutónica” (LEZAMA, 1988, p.45, negritas mías). Realidad e imagen, así, se vuelven una misma cosa en la pobreza, y es en la pobreza que se ejerce aquella “libertad objetiva” de “quien más tenía que ver”, capaz de ganar “el número sagrado y las batallas”, o sea, de tomar el Estado. Cito de nuevo, para explicar las negritas:

La Revolución Cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. (...) Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreaire en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una **imagen viviente**, el estado alcanza su figura, pues **la plenitud de un estado es la coincidencia de imagen y figura**. El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección. (...) **El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza, han**

vuelto entre nosotros a alcanzar su plenitud eficiente. La Revolución Cubana no es otra cosa que la creación del verídico estado cubano. Albricias, aquí revolución es creación. No revolución dentro de un estado anterior, que nunca existió, sino creación de un nuevo ordenamiento estatal, justo y sobreabundante. (LEZAMA, 1988, p.46)

Excede, obviamente, los objetivos de este trabajo analizar minuciosamente cada una de la brechas teóricas que se abren para la interpretación de las ideas lezamianas a partir de los textos ofrecidos. Tampoco nos interesa invertir el lugar común de un Lezama cauteloso y receloso de la Revolución en una apología lezamiana de la misma. Lo que importa es la manera con la que Lezama argumenta, porque debido a eso se genera una molestia epistemológica clara contra los cultuadores del neobarroco en la actualidad; un neobarroco que, de la mano del posestructuralismo, atraviesa casi toda la producción académica de hoy día, y cuyas consecuencias no sólo estéticas (incapacidad social general para la lectura de ficción) sino políticas (incapacidad de los nuevos intelectuales para la lectura de ficción fuera de los protocolos académicos) me parecen devastadoras¹⁰, si es que aún la utopía puede entenderse como la “conjunción entre crítica y ficción” (cf. FERNANDEZ, 2005).

¹⁰ Seré más claro y hasta autobiográfico. Conversando con antropólogos brasileños jóvenes, muy versados en sus posdoctorados europeos o norteamericanos (siempre con proyectos de investigación a la saga o tributarios de Deleuze y Derrida), y entusiasmadísimos con la nueva posición del Brasil en la economía global y en la realización de eventos deportivos mundiales, comenté lo que a mí me parecía un absurdo cultural: jueces aceptando como pruebas el testimonio de muertos, “psicografiados por espíritas”, o sea, declaraciones obtenidas por medio de sesiones espiritistas en las cuales un muerto dice algo... después de muerto! (lo que menos importa aquí es que en la mayoría de los casos fueran los propios asesinados quienes alevosamente declaraban inocentes del crimen a los acusados). No se precisan más referencias: casos así son comunes en Brasil. Los jóvenes antropólogos estaban muy conformes con esto, pues por fin el Estado reconocía “otras religiones” que no eran la católica apostólica romana. Admirable argumento, pero que no basta para un ateo consecuente y de yapa anticlerical. Frente a la pregunta de qué pasaría si el “espíritu” de un muerto decidiera “declarar” la inocencia de un policía que lo había matado por “resistir al arresto” (caso común que hace del Brasil uno de los países con mayores índices de violación a los derechos humanos), los jóvenes antropólogos me respondieron con un absurdo político: si el juez era “verdaderamente espírita” podría evaluar la legitimidad de la psicografía del muerto en cuestión. La racionalidad llevada a los límites de la estupidez, en estos casos, se manifiesta al observar la ficha catalográfica en la Biblioteca Nacional de los libros espiritistas. En el apartado del autor, aparece, por ejemplo, VICTOR HUGO; pero no es el francés romántico, resulta que es un espíritu psicografiado. Por lo tanto, el burócrata de turno lo coloca como autor, sí, pero ante la imposibilidad de poner sus fechas de nacimiento y muerte, aclara entre paréntesis “espíritu” (admirable lógica, no está ni vivo ni muerto). El verdadero autor, claro está, figura sólo como una especie de traductor o redactor, catalogado como “psicógrafo”, recibe los derechos de autor, pero no paga impuestos. Algunos de los jóvenes antropólogos fanáticos de Deleuze y Derrida, frente a estos cuestionamientos y hechos, apenas continúan tomando su cerveza (con la convicción de que yo soy un dinosaurio al que le gustan las esencias históricas, como al personaje de Edward Albee en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*); siguen así en medio de una legión de mendigos invisibles, que jalonan cada uno de mis días en Río desde hace diez años, y que obviamente

¿Política cultural o cultura política?

Desde luego, estas conclusiones son provisionarias y pido disculpas por lo apresurado de los argumentos; considero que la novedad del material justifica, a pesar de todo, la comunicación de esta investigación en proceso. Pero para situar convenientemente lo anterior debemos agregar algunas consideraciones sobre la política cultural, volviendo una vez a la carta de Lezama y a una frase en particular: “La sorpresa con que nuestra literatura llegó a Europa hizo echarle mano a esta vieja manera, por otra parte en extremo brillante y que tuvo momentos de gran esplendor.”

Como dijimos, parece cierto que lo que habría motivado a Lezama a escribir esa frase en su carta haya sido la creciente prosperidad que las ideas de Carpentier adquirirían por entonces, al servicio del *boom* editorial latinoamericano de la década de 1970. Lezama no salía de Cuba, mientras que Carpentier era delegado cultural en París y viajaba por el mundo dando conferencias. Lezama era un autor de culto, y su novela *Paradiso* (1966) no sólo era desconocida para el público en general, sino que también su publicación europea por parte de Carlos Barral estaba comprometida por la censura del régimen franquista (del que, por entonces, pocos intelectuales hablaban). También es cierto que el modo de comunicación epistolar, íntima, y la transmisión (si la carta fue enviada) casi conspirativa, sugieren razones de prudencia política debido a las repercusiones indeseables del caso contra el poeta Heberto Padilla en 1971 (Lezama había sido jurado del premio Casa de las Américas a libro *Final del juego*) (véase CROCE, 2006). También es verdad que en 1975 el gobierno cubano había intensificado la persecución a los homosexuales, y Lezama Lima había reanudado su amistad con Virgilio Piñera, con quien las autoridades estaban siempre muy molestas debido a su militancia en favor de la homosexualidad. De cualquier manera, es significativo que los autores mencionados en el texto de la carta no son apenas los que mantienen una simpatía casi incondicional con el gobierno de la

reciclan latas de aluminio (*por suerte, ayudan al planeta y al evento Rio+20, ¿no?*). Aclaro para los desprevenidos que yo también pienso que los muertos hablan... a través de la literatura (como en el personaje Braz Cubas de Machado de Assis, y en otros), pero es un campo discursivo que para nuestro bien debería ser diferente de aquel del Derecho. Y Lezama, que era abogado, sabía muy bien de esto, como se evidencia en las cartas a Carlos Barral o a Fernández Moreno referidas a la publicación de textos suyos en Europa.

Revolución, como fue el caso de Carpentier, García Márquez y Cortázar, sino que allí también entran Carlos Fuentes, Vargas Llosa o Borges (notoriamente críticos). La curiosidad aumenta cuando pensamos en las ausencias, o los posibles destinatarios agregados de la queja lezamiana contra el barroco.

¿Por qué, de hecho, Lezama Lima, ni siquiera menciona indirectamente en su carta a Severo Sarduy y Haroldo de Campos? Es imposible que Lezama no fuera consciente de que *Barroco y neobarroco* de Sarduy fue publicado precisamente en la misma compilación crítica de la que él participó con *Imagen de América Latina*, en el libro editado por César Fernández Moreno y patrocinado por la UNESCO. Por otra parte, es probable que Lezama también tuviera noticia de los trabajos sobre el barroco de Haroldo de Campos, que de hecho publicó un ensayo en la misma compilación de la UNESCO. Pienso que es aquí que la frase “la sorpresa con la que nuestra literatura llegó a Europa” cobra mayor sentido, porque *América Latina en su literatura* es de 1972 su preparación es contemporánea al caso Padilla, pero nada de esta crisis de la “familia intelectual” latinoamericana (en términos de GILMAN, 2003), se hace presente allí. El cambio de tono de las cartas entre Lezama y Julio Cortázar antes y después del caso Padilla (cartas también publicadas en la Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba) es tan desolador que nos cuesta pensar que se deba exclusivamente a la posición del argentino en ese problema. La ironía lezamiana le dice a Cortázar, en julio de 1975, “tengo una gran fe en sus condiciones de crítico” (LEZAMA, 1988, p.90), usando el “usted” cuando antes lo tuteaba, alabando que la decisión de Cortázar de París para fijar residencia en Lima (ignoro si lo concretó alguna vez); implícitamente, por tanto, ignoraba la obra ficcional cortazariana. Tengo para mí que Lezama, hacia el final de su vida, estaba un poco desengañado con el futuro de la intelectualidad del continente.

En este sentido, de todas las intervenciones polémicas en el caso Padilla, tal vez la más lúcida haya sido la de Angel Rama (cf. 2006), pues se colocó en ella como analista y no como polemista. Rama vio en el caso Padilla dos problemas de política cultural: el primero, más inmediato, correspondía a los fundamentos éticos de una tomada de posición de los intelectuales de cara a los acontecimientos políticos (en particular, acerca de la legitimidad del poder del Estado sobre la persona del intelectual); el segundo, más profundo, se cuestionaba sobre la autonomía posible o imposible de la literatura con respecto a la política (y por lo tanto, involucraba en

muchos aspectos la condición de la ficción moderna, de la representación y de la interpretación en el contexto de una realidad específicamente de América América, caracterizada por la confianza en la utopía de la liberación). Rama no llega a conclusiones en estos temas, pero lo pone sobre la mesa, que es lo que importa. Curiosamente, casi al mismo tiempo de este debate virulento, el crítico brasileño Silvano Santiago (hoy muy conocido) escribió el artículo titulado “O entre-lugar do discurso latino-americano” (que, aunque publicado en 1978, está fechado en marzo de 1971). En él, implícitamente, los dos problemas planteados por el caso Padilla (según lo previsto por Ángel Rama en su intervención) se desplazan de la **política cultural** hacia el campo de la **identidad cultural**, proponiendo una resolución (en la actualidad, de gran éxito académico) del conflicto intelectuales entre política y estética; resolución formulada en términos de “entre lugar” y con obvias referencias positivas a la impureza intelectual americana.

Podríamos decir que la tesis del entre lugar del intelectual latinoamericano de Silvano Santiago se basa en dos puntos: a) la impureza discursiva derivada de la impureza cultural, y b) la transgresión a las formas-prisión discursivas (término que toma de Robert Desnos) heredadas de la tradición artística europea (diferencias, por supuesto, adquirieren un carácter político y estético, en la medida en abogan por la libertad). De ahí la configuración extraña de ese lugar intermedio del discurso del intelectual latinoamericano, proyecto creativo que se encontraría como en una divisoria de aguas, en la cuerda floja, sobre el filo de una navaja, como una práctica indecible pero politizada, siempre que se asumiese el hecho de que la transgresión no sería una ruptura total; es decir, que la utopía debe ser siempre una utopía o, como en el ambiguo título de una novela del escritor argentino Jorge Rivera, *La revolución es un sueño eterno*.

Al desplazar el problema político hacia el tema de la identidad, Santiago diagnosticaba en parte lo que servía para aunar en el volumen patrocinado por la UNESCO a una diversidad de críticos políticamente tan conflictiva. El resultado de apuntar a un objetivo: identificar la identidad latinoamericana. (Quiero ser aún más claro: decir que "identificar" porque se trata de explicar, para Europa y el mundo de los llamados "desarrollados" lo que caracteriza a la cultura de América Latina, recordemos que el proyecto total se titulaba *América Latina en su cultura*). Hasta entonces, tanto en

América Latina como en Europa, la punta de lanza de la producción cultural del continente se concentraba en Cuba y su Casa de las Américas. Después de 1959, con el triunfo de la Revolución y la creación de la Cámara, los intelectuales se habían alineado, casi en su totalidad, con los nuevos vientos de cambio político y la utopía de una cultura de América Latina con peso propio; había sido también el comienzo de un mayor interés europeo en nuestras producciones artísticas. El tema de la identidad era una prioridad, sí, pero como una manera de afirmar una acción política muy bien definida en su naturaleza revolucionaria. El proyecto de la UNESCO, incluso siendo relevante por su contenido, estaba impregnado por las directrices de la ONU, es decir, reflexiones matizadas sobre la identidad cultural y borramiento de las relaciones muy estrechas con la política socialista de Cuba. En resumen, que el proyecto de la UNESCO era incompatible con el liderazgo de la Casa de las Américas el contexto cultural latinoamericano.

Sin embargo, es justo reconocer que la compilación coordinada por Fernández Moreno fue un producto legítimo, con contribuciones fundamentales (que incluían tanto a afiliados a la Revolución Cubana como a otros menos entusiastas. Pero también es obvio que las posiciones reales de todos ellos acerca de la acción revolucionaria se borran bajo el imperativo de hacer hincapié en la cuestión de la identidad latinoamericana (hoy diríamos, una exigencia del mercado para el público objetivo). En otras palabras: el problema de la *política cultural*, se trasladó a la esquina de la *identidad cultural*. Seré más claro aún: el éxito de la reflexión sobre la identidad impulsada por la UNESCO en la década de 1970 fue tal, que inundó los departamentos de literatura hispánica y brasileña de las universidades de EE.UU. y Europa durante más de dos décadas, produciendo una notable cantidad de lecturas previstas en lo real maravilloso como portador de la bandera de la identidad cultural. Mientras que las universidades “mundo desarrollado” tomaban esta ruta, en las grandes ciudades de América Latina (evidentemente cosmopolitas) los gobiernos militares establecieron la economía de mercado neoliberal, basada en el consumo “a sangre y fuego”, la enterrando (literalmente) en los sótanos de la disidencia intelectual a otros menos preocupados por la identidad que con la problematización de la historia.

A la estética neobarroca, convencionalmente, se oponen los resultados de la crítica sociológica, patentizando el compromiso de la primera con las teorías más

formalistas de la crítica literaria, y despegándola de la política cultura de los 70; cosa es cierta. No obstante, es curioso observar cómo, catalizada por la enzima de la identidad de la UNESCO, las ideas de Severo Sarduy, Haroldo de Campos y José Lezama Lima adquieren un sesgo similar al de otros críticos, aparentemente divergentes como Antonio Cándido, José Luis Martínez o Noé Jitrik. Este sesgo no es conceptual, sino gestual, porque tanto como unos como otros acaban siendo funcionales a una visión de la historiografía, que construye el objeto probable de América Latina a la mirada de los demás, de la misma manera que el nacionalismo romántico del siglo XIX había intentado construir las nacionalidades. Como un Frankenstein que siempre vuelve, el nacionalismo se presenta entonces como un nacionalismo continental, que no es sino una versión hipertrofiada del nacionalismo local.

La banalización derivada de pegar tenazmente, en las últimas décadas del siglo XX, la literatura con la identidad, es visible en el estado actual de los críticos, más interesados en la defensa de la corrección política del mestizaje y sus áreas aledañas, que en evaluar el alcance de las obras literarias que el proyecto inacabado que tiene por objeto, por ejemplo, alcanzar la meta de una *cultura política* de alfabetización y letramiento literario, además de instrumental. La deuda, entonces, es que ya hace tiempo se impone la necesidad de pensar en una *cultura política* cuyo alcance podría cambiar las condiciones materiales de existencia de las sociedades de América Latina. Pero la cruel paradoja es que precisamente el proyecto de la UNESCO acabó propiciando la muerte de la *cultura política* de la época y favoreciendo el nacimiento de las *políticas culturales*, a la manera de un ministerio de propaganda que predica en contra de la politización del arte (*cultura política*) y en favor de la estetización la política (*política cultural*)... parafraseando a Walter Benjamin.

¿Lezama Lima habrá intuido algo de esto en 1975? Lo ignoramos. Pero me inclino a pensar que estaba profundamente incomodado con la clase letrada e intelectual latinoamericana tanto dentro como fuera de Cuba. El ostracismo de sus últimos años, en estrecha amistad con otro olvidado de la época como fue Virgilio Piñera (para muchos intelectuales, un autor molesto hasta hoy día por sus textos de ficción inclasificables), me lo sugiere. Sea como sea, resulta extraña la incapacidad perdurable del intelectual latinoamericano para metabolizar las críticas desde dentro de la propia clase. Casos cómicos como el del director de la Biblioteca Nacional de Argentina queriendo negarle

la entrada al país a Vargas Llosa son moneda corriente; y tal vez pocos se plantean que lo peor del reciente Premio Nobel no sean sus ideas políticas, sino su previsible y conformista obra literaria, rayana con el aburrimiento (es mi opinión, al menos). Por lo demás, en este punto Lezama Lima quizá esté más cerca del argentino Rodolfo Walsh de lo que cualquier lugar común pueda imaginar. Al comenzar su breve opinión sobre el caso Padilla, publicada en *Marcha*, de Montevideo, nro. 49 (1971), Walsh advierte: “quisiera limitar la importancia del tema para los argentinos, **dentro del campo ya limitado de la actividad intelectual**” (in: CROCE, 2006, p. 268, negritas mías).

Una excelente forma de patear el tablero y dejar de jugar al huevo podrido, pienso, y que de yapa transforma a Walsh en la contrafigura (no de Borges, como quiere Osvaldo Bayer) sino del querido, aunque patético, Julio Cortázar de los años 70.

Río de Janeiro, junio de 2012.

Bibliografía

- AINSA, Fernando. *Historia, utopía y ficción en la Ciudad de los Césares*. Madrid: Alianza, 1992.
- AINSA, Fernando. *La reconstrucción de la utopía*. México: UNESCO, 1999.
- BORSO, Vittoria. Del barroco colonial al neobarroco. In: AULLON DE HARO, Pedro, y PEREZ BAZO, Javier. *Barroco*. Madrid: Verbum, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. Sao Paulo, Editora Ex Libris, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro barroco na formação da literatura brasileira. O caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. Prefácio. In: DANIEL, Cláudio. *Jardim de Camaleões, a Poesia Neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. Superación de los lenguajes exclusivos. In: MORENO, 1974, p. 279-300.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. São Paulo, Editora Siciliano, 1984.
- CARPENTIER, Alejo. *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.
- CERRUTI GULDBERG, Horacio. Soñador irredento, siempre “hacia adelante”. In: Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas. Revista Anual de la Unidad de Historiografía e Historia de las Ideas. Mendoza, año 8, nro. 9, diciembre de 2007, pp. 75-87.
- CHIAMPI, Irlomar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000.
- CROCE, Marcela (org.). *Polémicas intelectuales em América Latina*. Buenos Aires, Simurg, 2006.

- FERNÁNDEZ, Graciela. *Utopía. Contribución al estudio del concepto*. Mar del Plata Argentina: Ediciones Suárez, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Madrid: Debate, 2003.
- GILMAN, Claudia. *La pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- LABRIOLA, Rodrigo. *Iguarias barrocas: ficção, comida e política na América Latina*. Tesis de doctorado, Universidad Estatal de Rio de Janeiro, 2009. Disponible en: http://www.btdt.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1212
- LABRIOLA, Rodrigo. *Neobarroco na América Latina, teoria literária e incômodo epistemológico*. Revista *Eutomia* Ano I – Nº 02 (162-173), 2008.
- LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988b. Tradução: Irlemar Chiampi.
- LEZAMA LIMA, José. *Homenaje a Lezama Lima*. Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. Año 79, vol. XXIX, nro. 2, mayo-agosto de 1988.
- LEZAMA LIMA, José. *Las imágenes posibles*. Barcelona: Tusquets, 1972.
- LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. La Habana: Letras cubanas, 1994.
- MORENO, César Fernández (org.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- RUSSO, Vincenzo. *Uma Dobra (Neo)barroca: Modernidade, Pós-modernidade e a inversão ideológica do discurso*. Revista Gragoatá (UFF). Niterói, n. 27, p. 51-80, 2do. sem. 2009.
- SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, pp. 11-28. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/entre.html> Último acesso: abril, 2010.
- SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.
- VITIER, Cintio. *Invitación a Paradiso*. In: LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. La Habana: Letras cubanas, 1994.