



CRÍTICA

La lepra creadora: el barroco como discurso poscolonial*

James J. Pancrazio
Illinois State University

“Aquellas diez y siete libras de fibras inservibles le habían hecho al organismo una demanda perentoria como si se tratara de un sustitutivo logrado por el mismo cuerpo para restaurar un equilibrio tan necesario como fatal”.

José Lezama Lima, *Paradiso*

“The paradoxical tension of the ontology or philosophical reality of Latin America is that it is constituted by Western languages and cultures that do not fully encompass, define or articulate it”.

Enrico Mario Santí

El eco repetido

El 22 de enero de 1998, el Sumo Pontífice, Su Santidad Juan Pablo II, llegó a Cuba y pronunció estas palabras: “Doy gracias a Dios, Señor de la historia y de nuestros destinos que me han permitido venir hasta esta tierra calificada por Cristóbal Colón como la más hermosa que ojos humanos han visto”¹. Su Santidad fue recibido por el presidente cubano Fidel Castro, quien dijo lo siguiente, “Santi-

dad: La tierra que usted acaba de besar se honra con su presencia. No encontrará aquí aquellos pacíficos y bondadosos habitantes naturales que la poblaban cuando los primeros europeos llegaron a esta isla. Los hombres fueron exterminados casi todos por la explotación y el trabajo esclavo que no pudieron resistir”². En este acontecimiento, aparentemente trascendental, la reunión entre el Sumo Pontífice de la Iglesia Católica con el icono en vida de la revolución socialista en Latinoamérica, se oyen los ecos, las resonancias de otros encuentros. Hasta cierto punto, todo esto fue predecible y hasta pre-programado en las imágenes que evocan todos los participantes. Tal vez, razón tiene Jean Baudrillard cuando dice que “ahora es imposible separar el proceso de lo real o demostrar lo real... cuando todo ya se está inscrito desde antes en los ritos de descodificación y concierto de los medios de comunicación” (*Simulations* 41-2)³. Como escribió José Lezama Lima en su disertación poética sobre el estilo en Cuba, “nuestros recuerdos ya están recordados” (*Poesía completa* 145). Quizás vale la pena meditar el asunto en términos de la simulación de un encuentro que nunca acaba siendo el verdade-

*Una versión de este ensayo fue leído en el Coloquio Internacional sobre la Narrativa en Vísperas de un Nuevo Siglo en La Habana, Cuba, Enero de 1999.

¹Este discurso fue pronunciado en el aeropuerto internacional “José Martí”, en ciudad de La Habana, el día 21 de enero de 1998. Esta es la versión distribuida por el Vaticano.

²Este discurso fue pronunciado en el aeropuerto internacional “José Martí”, en ciudad de La Habana, el día 21 de enero de 1998. Esta es la versión taquigráfica hecha por el Consejo de Estado cubano.

³La traducción es mía. Dice el original, “It is now impossible to isolate the process of the real or to prove the real ...[when everything is] inscribed in advance in the decoding and orchestration rituals of the media”.

ro puesto que el primer encuentro (el del Almirante Colón y los indígenas) quedó codificado y concertado a través de la imaginaria social de la reconquista en la Península Ibérica (718-1492). Por lo tanto, todo encuentro en las Américas es simulación (Cortés, Bernal, Cabeza de Vaca), y todos cargan la misma retórica, la del venerable Próspero y la del denigrado Calibán. Las reminiscencias de lo sublime de la naturaleza del Nuevo Mundo (que se parece tanto a Sevilla en abril), la hermosa pasividad de los isleños (que son como los de las islas Canarias) y, por otro lado, la memoria de la conquista, la esclavitud, la explotación y la destrucción. Todo lo oficial ya estaba inscrito. La escena del Papa Juan Pablo II, en este sentido, fue anticipada por la misa de los conquistadores representada en la novela de Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (1953). Ante la simulación de la “primera” misa en que hace esfumar el tiempo, el atónito narrador dice, “acaso transcurre el año 1540”. Tan programado es este discurso que los ecos resuenan en la ficción de Carpentier y en la que vimos en la televisión en vivo desde la Habana. Dice Juan Pablo II al pueblo cubano: “no tengan miedo de abrir sus corazones a Cristo”. Y el fraile en *Los pasos perdidos* desplaza la referencialidad del tiempo a otro encuentro cuando pregunta, “¿Por qué teméis, hombres de poca fe?”. No obstante, no se puede aseverar que la historia anda en círculo, ni mucho menos en retroceso sino que se trata de una representación atrancada que ha sido centro de la producción cultural en el Caribe.

En este ensayo mi propósito es enmarcar mi discusión crítica del barroco en Cuba con un breve comentario sobre la visita que hizo Su Santidad Juan Pablo II a la isla en enero de 1998. Mi premisa fundamental es que el ba-

rroco es uno de los discursos culturales que emerge de este atrancamiento discursivo. Es decir, de esa tendencia, por un lado, de representar el Caribe desde la perspectiva del turista/evangelizador/comerciante ante la Tierra de la Promisión; y, por el contrario, la del renegado subalterno, Calibán, cuya identidad se base en su capacidad de oponerse y decir rotundamente que “no”. Mi punto de partida es casi tan extraño como la imagen del Papa con el Comandante y Jefe de la Revolución, el fibroma de 17 libras que aparece en la novela, *Paradiso* de José Lezama Lima. Esta imagen viene a representar el barroco como discurso poscolonial: constituido por tejidos (textos) que rechazan el estancamiento discursivo/cultural. El fibroma barroco es un suplemento que postula una restauración (tal vez imposible) del indispensable balance al cuerpo cultural pero que, al mismo momento, conlleva las huellas de la transgresión y la monstruosidad.

El otro barroco: el Caribe

José Antonio Maraval, uno de los más conocidos historiadores españoles, arguye a favor de la visión iberocéntrica del barroco. No lo estudia como si fuera una escuela de arte sino como una cultura que se caracteriza por el estancamiento epistemológico, una predisposición hacia la autocensura y el control institucional⁴. Desde esta perspectiva, esta cultura, socialmente, económicamente, políticamente e intelectualmente inestable, se produce todo el arte de esta época. La posición de las colonias americanas en esta cosmovisión es la del receptor, el Calibán caribeño que sólo puede blasfemar a Próspero por haberle enseñado su lengua. No obstante, no todos están de acuerdo con Maraval sobre la pasividad del americano. Los que han abogado

⁴Véase en particular los II y VI capítulos, que tratan sobre una cultura guiada y la imagen del mundo y el ser humano en esa época.

por una noción del barroco en el Caribe, no han aceptado ni su presunta pasividad histórica ni crítica. Para el escritor poscolonial, aceptar los modelos, tanto críticos como artísticos, involucra una aceptación del orden colonizador: imitar es reproducir la victimización del colonialismo. Por lo tanto, el perspicaz crítico cubano, Leonardo Acosta, asevera que “un colonizado creador de los valores culturales sería un contrasentido⁵. El escritor caribeño, tan resistente como mañoso, se ha buscado injertar un nuevo significado en el discurso colonizador, subvirtiendo y parodiando su pretensión de conocimiento universal. El escritor barroco no sólo se apropia nominalmente de una expresión forjada en la complejidad y el exceso sino que se emprende la polvorización del eurocentrismo para representar las Américas como coproductor de la inestabilidad epistemológica de los siglos XVII y XVIII. Es decir que junto con los hallazgos de Nicolás Copérnico, Galileo Galilei, y las meditaciones sobre el método del filósofo René Descartes se añade el arribo de los europeos a las orillas del Nuevo Continente. De esta manera, ya no se puede aceptar la imagen de las Américas como canal de la realización del europeo sino como uno de los factores que precipitó la modernidad. Por eso mismo, Lezama habla de una contra-conquista en que el barroco en España era “como un *humus*



fecundante que evaporaba cinco civilizaciones” (*Archivo* 507)⁶. En este contra-ataque terminan cautivados el criollo y el peninsular en los mecanismos subversivos de la aculturación que dispersan el mundo medieval.

El barroco que aparece entre los escritores cubanos es francamente otro barroco, distanciado de la versión europea. Críticamente, ésta se distingue por la retórica barroca en el Viejo Continente, la cual queda representada como una retórica “crepuscular”. Según esta perspectiva, el barroco europeo es un arte que recicla los mitos y las imágenes clásicas hasta el hastío. La representación barroca se vuelca sobre sí en una búsqueda desesperada de replicarse y proyectarse al infinito con el fin de negar la crisis cultural que aflige Europa. Al contrario, el barroco en el Nuevo Mundo, como lo afirma Gustavo Pérez-Firmat, opera una hermenéutica muy distinta; ésta inventa a través del desarreglo o fragmentación de las imágenes culturales, para reordenarlas luego al azar, a veces de una manera irresponsable, pero siempre en nuevas configuraciones. En una de sus múltiples definiciones del barroco, Alejo Carpentier la asocia con la transfiguración cultural y dice que es “una manera de metamorfosear las materias y las formas, un modo de arreglar *desarreglando*; un modo de transfigurar”⁷. Por su parte, el poeta cubano, José Lezama Lima alude a este mismo proceso de

⁵Hasta cierto punto la perspectiva de Acosta corresponde con la de Maraval en cuanto a la represión socio-cultural. Según el cubano el barroco en las Indias servía un doble propósito:

“1) alimentar (culturalmente) a los españoles, para que no se desvíen de la ortodoxia, e

2) imponerse sobre los pueblos indígenas, y más tarde sobre los africanos. Se trata, por tanto, de una cultura represiva y doblemente represiva”.

⁶Lezama añade, “Y los que quieren estropear una cosa nuestra, afirmando que en la cultura griega hubo un barroco y otro en el medioevo, y otro en la China, creen estáticamente que el barroco es una etapa de la cultura y que se llega a eso, como se llega a la dentición, a la menopausia o a la gingivitis, ignorando que para todos nosotros, en el descubrimiento histórico o en la realización, fue una arribada, un desembarco y un pasmo de maravillas” (*Archivo* 507).

adquisición y constitución cultural a través de la noción de soldar fragmentos e ingerir el producto del otro. En el poema magistral “Pensamientos en la Habana”, Lezama representa la tarea del artista latinoamericano como laborar sobre la cultura del extranjero, la cual queda representada como la serpiente. Dice que el estilo en Cuba se constituye a través de “los fragmentos de una serpiente/ que queremos soldar/ sin preocuparnos de la intensidad de sus ojos” (*Poesía completa* 141). En otro momento del mismo poema, otra vez se establece la analogía entre el pan “acariciado” y el estilo del extranjero y añade, “y que aunque mastiquemos su estilo,/ yo no escojo mis zapatos en una vitrina”. Por lo tanto, el poeta afirma que se nutre de los estilos ajenos pero no los adopta enteros. Según la visión barroca de Cuba, el artista americano, “por medio de su afán de incorporar el mundo, lo traga por entero y lo asimila crudo y aún lo mal y lo medio cocido” (Pérez-Firmat, *Does the America Have a Common Literature* 319). Por lo tanto, es precisamente a través de una asimilación del barroco del Viejo Mundo, decadente, podrido y estancado que los artistas de la máquina caribeña producen el barroco americano.

De la podredumbre a la creación

Como hemos visto en el epígrafe del presente ensayo, el barroco americano metafóricamente es una monstruosidad, un fibroma que restaura el equilibrio. Esta misma dialéctica opera a nivel cultural. Es decir, que el

proceso de apropiación y ruptura que subrayamos en la sección previa aparece temáticamente en las obras barrocas como la descomposición, la enfermedad, el fibroma y la lepra. Como lo ha demostrado Enrico Mario Santí, “la restitución sanciona más de lo que se llevó originalmente. Entonces, en tal caso, nunca se puede recuperar lo que se perdió originalmente”. Por lo tanto, se produce una hiperbolización o un suplemento, pero nunca se puede regresar al estado original. Esto aparece en la obra barroca como una atracción de lo lúdico, lo caprichoso y lo enigmático y, también, lo grotesco. El punto de partida del barroco es la descomposición del cuerpo para fecundizar el campo de la creación. El barroco, en Lezama, se representa como una lepra creadora, una infección crónica de la piel que cubrió el cuerpo del escultor brasileño, Aleijandinho (*El reino de la imagen* 339). A pesar de diferencias estéticas e ideológicas, el novelista, Alejo Carpentier, en un momento dado, también afirmaría que el barroco consta de “células proliferantes” como si fuera una especie de cáncer (*Ensayos* 178). Y, si esto no fuera tanto, varios años después, Severo Sarduy, también, representaría la estética barroca como una especie de enfermedad que en su proceso de creación, pudre y corroe. Dice Sarduy en su famoso ensayo sobre el barroco y el neobarroco que siempre ha sido “la gruesa perla irregular [...] quizá la excrescencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso...”. El barroco en estos tres

⁷Aquí me refiero al folletín que hallé en el archivo periodístico de Carpentier en la Biblioteca Nacional José Martí. El volante fue escrito para acompañar la exhibición del artista René Portocarrero, el 23 de mayo de 1963. Además cabe mencionar que, desde mi perspectiva, muchos críticos han argüido erróneamente que el barroco de Carpentier es el proyecto de nombrar, olvidándose de que el autor abandona esa definición poco después de articularla. Entre los que postulan una relación entre el barroco y el proyecto de nombrar son: Roberto González Echevarría, Leonardo Acosta y Klaus Müller-Bergh. Citan, muy a propósito, el ensayo “La problemática de la actual novela latinoamericana” como la fuente principal y clave a la definición del barroco en Carpentier. No obstante, si se comparan las referencias entre el periodismo, la ensayística y las entrevistas del autor, se nota que el proyecto de nombrar es distinto a su noción del estilo barroco. En el ensayo, “Tristán e Isolda en Tierra Firme”, dice el mismo autor, “[M]ás plantea América a sus artistas y escritores, por ahora, un problema de enfoque que un problema de estilo. Ante todo hay que conocer el *qué*, aunque el *cómo* sea todavía incierto” (14).

escritores es un signo de multiplicidad, de imágenes dispares, de lo “anormal”, del grotesco del cual emerge una nueva creación.

A pesar de que se trata de una expresión y teoría cultural, cabe mencionar que el barroco no constituye un discurso de identidad. Razón tiene Pérez-Firmat cuando afirma que la colección de ensayos que forman *La expresión americana* de Lezama Lima no cabe nítidamente en la tradición latinoamericana de la auto-reflexión. El enfoque en la expresión, el artificio, y no en la identidad da hincapié a lo retórico en lo ontológico⁸. En otras palabras, el barroco se sirve de cuerpos, textos, cadáveres, estilos ajenos sólo para incorporarlos en su propia expresión, una especie de canibalismo cultural, pero no se trata de identidad ni esencialismo sino del artificio. El barroco encarna un proceso de artificialización que es, según Sarduy, el resultado de la reelaboración del lenguaje poético que a su vez se considera como una elaboración del lenguaje denotativo “normal”. En la expresión barroca, en ambos lados del Atlántico, se observa que el predominio del detalle produce “la semblanza de un movimiento incesantemente, emanando[...] sin terminar” (Wölfflin 19). De este modo, el barroco prospera entre la tensión de la definición y la mutación; y, en sí, conlleva una hostilidad innata a la obra concluida y a las formas estables (Maiorino 80). A pesar de que

hay diferentes significados culturales que se les ha asignado al barroco en Europa y en el Caribe formalmente el barroco se sirve de los mismos mecanismos retóricos. En cuanto al estilo, Sarduy sugiere que hay una “coherencia en la gramática del barroco: *la elipsis(elis), la parábola y la hipérbole(ale)* corresponden a los dos espacios, geométrico y retórico” (*Ensayos generales sobre el barroco* 179). Estas estrategias son: el estilo elíptico que parte de los añicos de un mundo fragmentado y las vuelve a fundir; el estilo parabólico que se sirve de un contrapunteo discursivo para socavar e invertir las perspectivas totalizantes; y el estilo hiperbólico que parte de lo local y se lanza hacia el infinito, incorporando todo en su derroche.

El Elipse

A primera vista, uno podría argüir que la gran mayoría de las novelas de Carpentier carecen del diálogo. Sólo en pocas ocasiones aparece el discurso directo de los personajes. Sin embargo, yo quisiera proponer que el discurso directo de los personajes está presente en forma oculta.⁹ El estilo elíptico se opone a las convenciones tradicionales de representar el diálogo y escamotea las conocidas indicaciones textuales, “él dijo” o “ella respondió”. Además, en el caso de Carpentier, también se eliminan los signos de la pronunciación o los llamados “defectos” del habla regional. Lo que

⁸Creo que por este mismo desplazamiento del sujeto esencialista el barroco se halló bien en Cuba durante la revolución. No obstante, no quiero decir que haya sido ni universalmente aceptado entre los mismos cubanos (véase el ensayo de Leonardo Acosta que mencioné anteriormente) ni que su estética haya correspondido totalmente a las exigencias de la revolución socialista. Con respecto a la posición del sujeto/autor tradicional, el barroco encontró un terreno en común con el testimonio; ambos buscan la dispersión del sujeto tradicional. Miguel Barnet dice lo siguiente, “El elemento imprescindible de la novela-testimonio es la supresión del yo. Añade que la meta del autor/narrador es “despojarse de su individualidad” con el fin de asumir la de la colectividad.

⁹Véase “Una conversación con Jean Paul Sartre” en *Entrevistas*. Carpentier preguntó, “¿No cree usted que donde es más urgente hallar nuevos mecanismos es en el diálogo? Me parece que el diálogo novelesco, tal como se viene escribiendo corrientemente en nuestra época, es tan falso como el del teatro de Victorien Sardou, pongamos por caso”. Sartre respondió, “Estoy totalmente de acuerdo. El diálogo novelesco estereotipado se nos hace intolerable. Sin embargo, el público está tan acostumbrado a sus giros, a los tratamientos convencionales del lenguaje hablado, que cuando el novelista busca nuevos caminos, deja de seguirlos”.

resulta es un estilo de fragmentos soldados, para citar las palabras de Lezama. El diálogo oculto se caracteriza en Carpentier por el frecuente uso de frases parentéticas, frases metidas dentro de la frase, palabras en letra itálica, y cambios bruscos de perspectiva. Una coma, un guión, una exclamación sirve para indicar un cambio de óptica en el barroquismo carpenteriano. Siguiendo las póstulas de Mijail Bajtín, estos fragmentos constituyen un concierto de voces que interiluminan el uno al otro. Esta fluctuación entre el discurso informador autorial y el discurso que indica el habla de otro personaje le confiere al segundo discurso la apariencia de un “aparte” teatral que, por lo tanto, reformula la perspectiva del que habla como si fuera conocimiento común y corriente¹⁰. Uno de los mejores ejemplos de esta complejidad discursiva aparece en la apertura de la novela *Concierto barroco*. En el primer capítulo de la novela vemos esta polifonía de voces, dice el narrador:

En el corredor de los pájaros dormidos sonaron pasos afelpados. Llegaba la visitante nocturna, envuelta en chales, dolida, llorosa, comediente y buscadora del regalo de adioses, un rico collar de oro y plata con piedras que, al parecer, eran buenas, aunque, claro está, habría que llevarlas mañana a la casa de algún orfebre para saber cuánto valían...

Si se analiza cuidadosamente este texto, se notará que la primera frase “En el corredor” forma parte de un discurso informativo, describe el



escenario sin opinar. Sin embargo, queda interrumpido por la perspectiva interior del amo quien clasifica a la visitante de “comediente” y “buscadora del regalo de adioses”. Luego, la óptica narrativa regresa a la posición de informadora y describe el aparente valor del “rico collar de oro y plata”, y luego, se cambia de nuevo a la perspectiva de la visitante. Y, aquí vemos la inclusión de los pensamientos interiores de la visitante. Sus palabras irrumpen en el texto enfáticamente al decir “claro está, habría que llevarlas” al orfebre para averiguar cuánto valían. Esta técnica narrativa es parecida a la práctica de juntar segmentos de película ya filmada de varias perspectivas. Los segmentos individuales representan diversas posiciones axiológicas, emocionales y semánticas y presentan información semejante a la cual un personaje representaría sobre sí mismo¹¹.

El propósito del discurso elíptico es presentar el mundo como teatro. Esta serie de apartes, frases metidas en las frases, permiten que el amo y la visitante se analicen de forma recíproca. Cuando ella comenta la mala calidad del vino que están tomando, agrega que el amo y el criado “de puros lerdos lo tragan... y eso que presumían de catadores finos”.

Aunque ella no lo dice públicamente, esta crítica revela no sólo el origen humilde del amo sino su falta de educación en cuestiones de gusto. Las observaciones de la visitante aniquilan las pretensiones de identidad, esencia,

¹⁰El crítico ruso, Mijail Bajtín caracteriza el discurso autorial como informativo (*The Dialogic-Imagination* 307). En el caso de la fluctuación discursiva, Bajtín denomina el segundo tipo de discurso como “narración pseudo-objetiva” porque amplía y reformula el discurso informativo no como la opinión de uno de los personajes sino como conocimiento común y corriente (*The Dialogic Imagination* 316-320).

¹¹Según Bajtín este tipo de discurso tiene matices pseudo-objetivos (*The Dialogic Imagination* 316-20).

o presunta innata superioridad de clase social. Las divisiones de clase también forman parte de este “mundo como teatro” en que la máscara que un actor se pone hoy, otro se la pondrá mañana.

La parábola

Según el crítico Roberto González Echevarría, hubo una gran proliferación de obras de confesión autotestimonial en la estela de la revolución cubana (“Auto” 569). Muchos han presumido que la última novela de Carpentier, *El arpa y la sombra*, es una auto-crítica velada, un intento de integrarse al proceso revolucionario mediante la auto-crítica¹². Sin embargo, si se analiza el estilo parabólico, el desarrollo de dos discursos paralelos que sirven de lección moral, no sólo queda subvertida la lectura autobiográfica sino la confesión misma del narrador. *El arpa y la sombra*, como otras novelas de Carpentier, sigue varias de las convenciones del género autobiográfico: el narrador es pecador/penitente y autor/actor. Aunque Colón, el narrador, no puede ser idéntico al Colón, el personaje, hay cierta continuidad entre los dos: los dos llevan la máscara del “arrepentido”. Desde el principio de la narrativa, la presunta “confesión” se representa como algo a lo cual ha acudido el narrador por “falta de un mejor recurso”. El cualifica su propio “arrepentimiento”, como una “máscara de mártir en sacra representación” que se pone cuando le conviene. Por lo tanto, cualquier noción de esencia de la confesión se esfuma en la teatralidad de lo mismo. La parábola, o lección moral, que se representa es que “la confesión más verídica es la que asevera que todas las confesiones son falsas y que el ser consiste en contar historias

falsas sobre el existir” (González Echevarría, *The Pilgrim at Home* 291).

El discurso del narrador queda caracterizado por su constante fluctuación entre la confesión y la acusación. A lo largo de la novela, Carpentier se sirve de frases parentéticas, y predicados contradictorios que sirven para ubicar el comportamiento del narrador en un trasfondo social. En esta sociedad caída el individuo puede admitir su culpabilidad porque todos comparten la misma. Es que “yo soy culpable *porque* todos somos culpables”. Si la culpabilidad es colectiva, se desaparece la responsabilidad del individuo. El contraste entre estos dos tipos de discurso subvierte la integridad de la confesión y el arrepentimiento. De hecho, la segunda sección de la novela es una larga autojustificación. Tal vez la clave es la lógica de que “el hacer necesita de impulsos, de arrestos, [y] de excesos que mal se avienen [...] con las palabras que [...] inscriben un nombre en el mármol de los siglos” (*El arpa y la sombra* 255). De esta manera, actuar en el mundo implica transgresiones que luego se tienen que borrar de la historia. Al final de la novela, el narrador decide que se ha comportado apropiadamente y muy de acuerdo con su circunstancia histórica. Por eso, decide no confesar. Este tipo de confesión (si así se le puede llamar) es la que Mijail Bajtín denomina la “insincera”. Según el crítico ruso, [Hay un] rechazo del juicio de Dios y del hombre y, como resultado, se manifiestan tonos de resentimiento, desconfianza, cinismo, ironía, [y] desafío...” (*Art and Answerability* 146). Y, luego añade que “éste es el inverso del autotestimonio confesional”. Colón, el personaje y el narrador, es una especie de camaleón; su identidad, si se puede hablar de identidad, queda

¹²Véase en particular el artículo de Roberto González Echevarría, “Últimos viajes del peregrino” y el de Eduardo González, “Framing Carpentier”.

reducida al *performance* que se transforma de acuerdo con el ambiente y con la circunstancia. De esta manera, las aparentes autocríticas de la confesión quedan reelaboradas en denuncias de la sociedad que produce al transgresor. Es decir, que la sociedad es responsable por las transgresiones de Colón. La confesión barroca sigue las convenciones salmo y oración sólo para injertar unas cuantas diatribas. El propósito es suspender, anular, y neutralizar las categorías que condenan al mismo narrador.

La hipérbola

Lo hiperbólico representa mejor el barroco como una teoría cultural y un estilo en Carpentier. Se demuestra la ya mentada voracidad del escritor caribeño y su afán de consumir e incorporar lo foráneo. El mismo Carpentier reescribe el barroco como una tendencia universal en el arte, olvidándose o borrando la apropiación y la abrogación con los modelos. En cuanto a la estilística de Carpentier, las enumeraciones son los rasgos más conocidos de su narrativa. Se trata de una tendencia de lanzarse desde *lo local* hacia *lo universal*, usualmente en una larga serie de imágenes poéticas. Lo que queda escamoteado en el derroche es cualquier noción de un esencialismo local, regional y nacional. En una de las últimas charlas que Carpentier dirige sobre el barroco, el autor mezcla arte con teoría para proponer que el barroco es una tendencia *universal* presente en todas las culturas. Según Carpentier el barroco es “una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia” (*Ensayos* 105). Además, siempre hay una especie de “eterno retorno” en que el barroco vuelve a aparecer en la historia de arte como si fuera un destino histórico. Desde la perspectiva de un barroco universal, no solamente los artistas y escritores como Quevedo, Calderón y Baltasar Gracián, son barrocos sino que François Rabelais, Marcel Proust, la entera literatura hindú, y la

literatura prehispánica son iguales de barrocos. La transformación barroca opera en la conceptualización de Cuba y el Caribe; al universalizarse este proceso de formación cultural, se desprende de la individualidad de la isla. La Isla se eleva al nivel de paradigma, emblema, y teoría en el exceso barroco.

Epílogo

Si pensamos en términos del diálogo estancado entre el altanero y evangélico Próspero y el herético y humillado Calibán, la visita de Su Santidad Juan Pablo II fue destinada al fracaso desde antes de nacer. El atrancamiento socio-cultural antecedió la visita y muchos comentaristas que representan la comunidad cubana en el exilio y los periodistas norteamericanos han cuestionado la utilidad de la visita papal. Es decir que la Santa Sede no iba a producir los tipos de cambios que *ellos* querían ver en la isla. Sin embargo, decir que el Papa no haya tendido impacto implicaría desconocer el proceso de transmutación cultural por lo cual pasa cada imagen del exterior al llegar a las orillas de la isla. Si recordamos las hermosas líneas del poema “Pensamientos en la Habana” de José Lezama Lima, nos señala que ninguna imagen se congela. Dice el poeta, “Porque habito un susurro como un velamen/ una tierra donde el hielo es una reminiscencia” (*Poesía completa* 141) no sólo está hablando del clima isleño sino que se refiere al hecho de que la representación misma no se congela en Cuba. Constantemente se fragmenta, se despedaza y se vuelve a fundir de acuerdo con las necesidades culturales. La visión barroca de Lezama, Carpentier, y Sarduy se opone al estancamiento que proponen los discursos de Próspero y Calibán. A pesar de que Su Santidad fuera para catolizar al pueblo cubano, seguramente ni él mismo entendió que el pueblo lo transformó a él. Como si el mismo Papa fuera la Eucaristía, fue devorado, ingerido

y, finalmente, devuelto, transformado. Lo demuestra el refrán que cantaban los mismos feligreses en la misa de la coronación de la

Virgen de la Caridad del Cobre, "Juan Pablo, hermano, ahora tú eres cubano".

Obras citadas:

- ACOSTA, Leonardo, *El barroco de Indias y la ideología colonialista, El barroco de Indias y otros ensayos*, Cuadernos Casa 28, La Habana, Casa de las Américas, 1984, pp. 11-52.
- BARNET, Miguel, *La novela-testimonio: socioliteratura, Los novelistas como críticos*, (comps.) Norma Klahn y Wilfredo H. Corral, México, Tierra Firme, 1991, Tomo II, pp. 503-524.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulations*, New York, Semiotext[e], 1983.
- CARPENTIER, Alejo, *Ensayos*. México, Siglo XXI, 1990.
- . *Los pasos perdidos*, México, Siglo XXI, 1983.
- . Entrevista, «Hay que nombrar las cosas nuestras para que nuestras cosas sean». *Entrevistas: Alejo Carpentier*, por Lorenzo Batallán, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, pp. 259-265.
- . *René Portocarrero en la Galería de la Habana*, Mundo, La Habana, Cuba, 23 de Mayo de 1963: N.P.
- . *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, Casa de las Américas, 177, 1989, pp. 4-26.
- GONZÁLEZ, Eduardo, *Framing Carpentier* *MLN* 101:2, 1986, pp. 424-429.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Austin, University of Texas Press, 1990.
- . "Los últimos viajes del peregrino", *Revista Iberoamericana* 57.154, 1991, pp. 119-134.
- LEZAMA LIMA, José, *Antología de la poesía cubana*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965. Vol. 3 de 3, 1965.
- . GONZÁLEZ CRUZ, Iván, (comp.), *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1998.
- . "La Curiosidad Barroca", *El reino de la imagen*, Caracas, Ayacucho, 1981, pp. 384-399.
- . LEZAMA LIMA, Eloísa (comp.), *Paradiso*, Madrid, Cátedra, 1977.
- . *Poesía completa*, La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- MAIORINO, Giancarlo. *The Cornucopian Mind and the Baroque Unity of the Arts*, University Park, Pennsylvania State UP, 1990.
- MARAVALL, José Antonio, *Culture of the Baroque, Analysis of a Historical Structure*, Trans. Terry Cochran, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- MÜLLER-Bergh, *Alejo Carpentier: Estudio biográfico-crítico*, New York, Anaya, 1972.
- PÉREZ-Firmat, Gustavo, *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- . "The Strut of the Centipede: José Lezama Lima and New World Exceptionalism", *Do the Americas Have a Common Literature?* Durham, Duke University Press, 1990, pp. 316-332.
- SANTÍ, Enrico Mario, "Latinamericanism and Restitution" *Latin American Literary Review*, 20.40, 1992, pp. 88-96.
- SARDUY, Severo, *El barroco y el neobarroco*, Eds. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral. *Los novelistas como críticos*. Vol. 2 de 2, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 423-442.
- . *Ensayos generales sobre el barroco*, México, Fondo de Cultura Económico, 1987.
- WÖLFFIN, Heinrich, *Principles of Art History*, NC. Dover Publications, ND.
- bojas Universitarias.....**