

VII Jornadas de Sociología de la UNLP
"Argentina en el escenario latinoamericano actual:
debates desde las Ciencias Sociales"

Mesa 39: El placer del texto: sociología, literatura y subjetividades en torno al campo literario y las prácticas de lectura

El estilo Barroco en la obra de José Lezama Lima

Dra. Olga Beatriz Santiago
Universidad Nacional de Córdoba
olgasantiago@sinectis.com.ar

El punto de partida de nuestro planteo focaliza en el proceso de producción del texto y arranca de la conceptualización del discurso literario como resultado de un trabajo o una práctica, que como toda práctica social, guarda relación con las condiciones en que se realiza. Entendemos que en el proceso de producción del discurso el agente social (en el rol escritor) realiza, no siempre de manera consciente, una serie de opciones, selecciones y desarrolla un conjunto de estrategias discursivas que se explican por el *lugar social* desde el cual se produce el discurso. Si bien la identificación de "causas" que expliquen las acciones que se realizan en la producción de un texto, no puede pretender el grado de validez de otras ciencias, esto no significa que se deba renunciar a la posibilidad de acceder a explicaciones fundadas en un alto grado de probabilidad.

Respecto a la "causalidad" de las acciones, hace unos años se viene desarrollando la propuesta de algunos autores que, basados en razones diferentes, rompen con la tradicional dicotomía explicación/comprensión para entender la "causa" de actos que, como la producción de enunciados literarios, son históricos -inscriptos en condiciones particulares- e irrepetibles, "jamás se repite dos veces en forma idéntica" (Anscombe y Ducrot citados por Kerbrat-Orecchioni, 1986:39). Para estos casos, Max Weber sostiene que "Desde el momento en que se trata de la individualidad de un fenómeno, la causalidad no recae en leyes, sino en conexiones causales concretas" y, añade que las conexiones causales adecuadas no se ubican en el orden de de las relaciones legales, sino de las posibilidades objetivas" (citado por Mozejko y Costa: 2007: 10). A diferencia del modelo nomológico que funda la explicación en leyes basadas en la regularidad, la identificación de la causalidad en actos como la enunciación, resulta entonces de la captación de conexiones de sentidos entre la acción individual y las posibilidades -o condiciones- objetivas, operación que define a la comprensión (Weber, 1969:9). La explicación de causalidad implica así, en estos casos, la

comprensión, la posibilidad de captar una conexión adecuada entre las dos instancias: acto y condiciones objetivas.

En la misma línea, Raymond Boudon propone para identificar la causa de acciones individuales e históricas, la explicación basada en “razones” inferidas a partir de lo que llama una “condición favorecedora” (1996: 56-57). La racionalidad de la acción es definida por Boudon en base a la fórmula “el sujeto tenía razones para” hacer esto o aquello dadas las condiciones objetivas dentro de las cuales actúa.

Ahora bien, en nuestro enfoque del problema, tomamos distancia de teorías basadas en el paradigma de la elección racional (Elster) que hacen énfasis en la racionalidad de las estrategias, que suponen un sujeto siempre consciente de sus elecciones. Por el contrario, siguiendo la línea teórica-metodológica de los Dres Mozejko y Costa, postulamos que la elaboración de un discurso -literario- consiste en un *proceso* en el que el sujeto que escribe va realizando una serie de operaciones de elección que guardan relación con las condiciones objetivas, pero éstas no determinan necesariamente su hacer, sino que el sujeto de hacer cuenta siempre con un margen de autonomía. Toma decisiones y elige entre alternativas posibles, dentro de un marco de posibilidades y limitaciones -condiciones. El texto surge de la conjunción de la necesidad y la estrategia y, en consecuencia, las elecciones realizadas no son las únicas posibles (Mozejko y Costa, 2007:10-11).

En este modo de abordaje, el sujeto que escribe es el soporte de las operaciones de sentido que se producen en el enunciado. Atribuir el peso de las decisiones que se realizan en el enunciado al sujeto que escribe, impone saber quién habla, quién realiza la práctica discursiva, y entonces, importa conocer el *lugar social* que ocupa el sujeto en la trama de relaciones sociales de la que forma parte, por la cual se define su identidad social.

La noción de *lugar social* propuesta por los Dres. Mozejko y Costa, adquiere un especial interés en nuestro enfoque, por lo cual requiere de algunas precisiones.¹ El concepto de *lugar* es entendido como el “conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de una trayectoria.” (2002: 19).² Así, el *lugar* de un

¹ La propuesta de utilizar herramientas teóricas de la sociología en el análisis de los discursos, de articular ambas disciplinas para encontrar un principio de explicación a las opciones realizadas en el enunciado, proviene de la iniciativa conjunta de los doctores Ricardo Lionel Costa y Danuta Teresa Mozejko, quienes fundamentan y desarrollan en detalle su enfoque teórico-metodológico, básicamente, en los libros: *El discurso como práctica* (2001), *Lugares del decir I*, 2002: 13-42 y *Lugares del decir II*, 2007: 9-24. Cf. Bibliografía. En nuestra exposición seguimos de cerca estos textos.

² La tipografía en cursivas en este caso corresponde al original.

sujeto social guarda relación con sus *competencias*, es decir, con el conjunto de *recursos o propiedades eficientes* que posee, para operar dentro de una red de relaciones específica.

En la *competencia* de un sujeto pesa la *pertinencia de la propiedad o recurso* que se pone en juego en cada práctica, el *volumen* de los recursos, su *composición* o manera como se estructura el conjunto de propiedades que posee y, junto a esto, *la capacidad de cada sujeto de gestionar* de modo más o menos eficiente los recursos o propiedades con que cuenta en un momento y *en una red de relaciones*

Ahora bien, en el caso específico de este trabajo procuramos reconocer la relación que explica la elección del escritor Lezama Lima del estilo Barroco para realizar su práctica discursiva e identificar las razones que permitan comprender su caracterización del arte Barroco colonial en los ensayos de su libro *La Expresión Americana* en 1957. Trabajamos sobre la hipótesis que estas elecciones guardan relación con la orientación de su conducta adquirida en su formación y con la gestión de sus competencias en su trayectoria social. Insistimos que hablar de gestión de la competencia de un sujeto de ninguna manera supone un control consciente o decisiones calculadas en el uso de esa competencia, sino que aparece como resultado de luchas y alianzas que impone el juego social, y en el cual el sujeto tiende a defender su cara, beneficiarse, conservar o mejorar su posición (Mozejko-Costa, 2002: 19ss).

Resulta pertinente para definir el lugar social del escritor cubano José Lezama Lima (La Habana 1610-1976), su condición de descendiente de una familia tradicional patriótica y republicana que pertenece a la burguesía acomodada en la que la mayoría de sus miembros han adquirido una sólida formación intelectual en varios casos académica. Los Lezama se distinguen por su importante compromiso social y político, integran el grupo de revolucionarios exiliados en EEUU antes de 1898, incluso su abuelo colaboraba en el periódico *La Patria* fundado por Martí.

El escritor nace en La Habana en el campamento militar de Columbia debido a que su padre, José María Lezama, es de profesión ingeniero militar (director de la Academia militar desde 1911) y crece en ese ambiente hasta 1919 cuando muere su padre. La muerte prematura de su padre resulta un hecho traumático para el pequeño de 9 años y toda la familia que, además, acarrea un importante desmejoramiento económico para la viuda con tres hijos que vive entonces, con una pequeña pensión. A pesar de su condición de miembro de la burguesía venida a menos Lezama recibe una educación privilegiada: estudios primarios en el prestigioso Colegio privado Mimó, donde también se había educado el padre; cursa el bachillerato en el Instituto de La Habana (1926). Hacia 1929 la mala situación económica obliga a la familia a trasladarse a la modesta casa de la calle Trocadero 162 (donde Lezama

vive hasta su muerte), por esos años el joven ingresa a la Escuela de Leyes de la Universidad y después de varias interrupciones por el cierre de esta institución, durante la dictadura de Gerardo Machado por tres años y dos por Batista, se gradúa de abogado (entre 1937-1938) y comienza a trabajar en un estudio de abogados para ayudar en la economía familiar.

Forman parte de las condiciones objetivas de Lezama Lima: el asma que padece desde niño le impide hacer estudios sistemáticos por un muy buen tiempo, incide en su propensión al sedentarismo, pero lo favorece en la acumulación del recurso intelectual. La enfermedad le proporciona mayor tiempo de lectura en soledad, factores que lo conducen al autodidactismo, propician el desarrollo de un criterio ecléctico, la adquisición de una amplia cultura de carácter universal. La vocación heroica revolucionaria heredada de sus antepasados se refuerza en su admiración por José Martí, escritor y héroe que adopta como modelo de conducta cívica y artística.

Por otro lado, durante su infancia y adolescencia, Cuba como varias naciones americanas, no encontraba su rumbo, el ideario martiano de libertad y justicia no lograba vigencia en un modelo de modernización capitalista y de dictaduras políticas, procesos en que se había desplazado a los artistas escritores de la esfera pública y confinado a ocuparse del arte como ámbito autónomo de lo social. En este sentido acordando con José Martí quien preguntaba desafiante ¿“Quien es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? (...) La poesía (...) es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida” (1978: 270), Lezama procura mantener la dignidad de la Poesía y su central función social. El escritor rinde fervor absoluto a la poesía, confía en su poder transformador en lo social, le otorga un rol fundamental en la orientación histórica de los pueblos americanos y en la expresión de su identidad cultural. En correlato, el hacer del artista es entendido como misión de carácter ético y cívico para conducir al pueblo a espacio de la libertad, la independencia cultural.

Si bien trabaja en el estudio de abogacía y como funcionario de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, desde fines década 30 y comienzo del 40, Lezama Lima tiende a concentrar su accionar en campo artístico-literario. Crea y dirige revistas literarias – *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939 - 1941) *Nadie Parecía* (1942 - 1944).

Durante la década del 40 y 50 realiza múltiples publicaciones: libros de poesía (*Enemigo Rumor*, *Aventuras Sigilosas*, *La Fijeza*), ensayos (*Analecta del Reloj*, *La Expresión Americana*, *Tratados en La Habana*), crítica literaria y artística. Las fundaciones de revistas en sus años jóvenes culminan en la creación y dirección de la *Revista Orígenes* (1944-1956),

proyecto que marca un hito importantísimo en la trayectoria social lezamiana. La publicación llega a ser una de las revistas culturales más importantes en el continente a pesar de su escasa tirada, y posiciona al cubano en un lugar central en el campo intelectual de la isla.

Así, podemos decir que desde 1935 el escritor participa en la lucha por la imposición de sentidos en relación a lo poético-artístico, actúa en un espacio de tensiones no resueltas entre diferentes concepciones de la poesía y de su vínculo con lo social, con la tradición. Fundador y director de la Revista es reconocido como maestro dentro del grupo *Orígenes*, (que integran entre otros: Ángel Gaztelu, Cintio Vitier, Fina García Marrutz Gastón Vaquero, Eliseo Diego, Virgilio Piñera), en buena medida a partir de la *Revista Orígenes*, pero no sólo por ésta, Lezama se relaciona con los artistas, en especial, cubanos y españoles más prestigiosos de su época. Se destaca su larga amistad con el poeta Juan Ramón Jiménez, con la filósofa y escritora María Zambrano; su casa es visitada habitualmente por artistas, poetas, escritores, músicos, pintores. Conjunto de relaciones sociales que contribuyen a consolidar su posición de autoridad en el campo intelectual cubano. Desde esta posición privilegiada, el artista funciona en buena medida como instancia de consagración de escritores, poetas y artistas noveles, instaura un canon, identifica y legitima un linaje en la tradición literaria americana.

En cuanto a la Revolución cubana en 1959, al comienzo suscribe junto a otros intelectuales un documento de adhesión al triunfo revolucionario es nombrado director de Literatura y Publicaciones de la Dirección General de la Cultura: dirige importantes colecciones de libros clásicos y españoles. En 1961 asiste como delegado, al Primer Congreso de Escritores y artistas cubanos luego, vicepresidente de la Unión Nacional de escritores y artistas de Cuba y trabaja Asesor del Centro Cubano de Investigaciones literarias hasta 1965 En 1963 asume en la Biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País, 1969 asesor literario en Casa de las Américas. Pero a partir del caso Padilla a final de los años 60 comienzos de década 70, Lezama a vivir una relación conflictiva con las autoridades en el último período de su vida. Sin embargo esto no altera la práctica escrituraria de Lezama que se mantiene coherente en su orientación estética desde el inicio al final (en novela *Paradiso* en 1966); hay en su trayectoria estética variantes que significan movimientos de profundización, de ahondamiento dentro del eje central de su poética sin alteraciones del rumbo inicial.

Sus afanes revolucionarios no pasan por la política partidaria ni coyuntural, no pasa por las armas sino por las letras. De modo que su formación intelectual y su sensibilidad poética constituyen el recurso privilegiado con que cuenta el autor para actuar en su sociedad.

Ahora bien, entre las posibilidades de opción de una estética, Lezama rechaza la tendencia vanguardista europea de moda en su juventud, representada por la *Revista Avances* dirigida por Jorge Manach, con quien va sostener una polémica hacia 1949. Cuando Manach se atribuya haber traído a la isla el arte nuevo a Cuba del cual *Orígenes* sería continuador. Tampoco la poética realista regionalista, ni el negrismo de Jorge Guillén resultan funcionales a las aspiraciones lezamianas, ya en su temprano texto *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* en 1937 explica los límites de estas tendencias para dar expresión a la cultura de la isla o la cultura americana. El escritor, que manifiesta una tendencia a preferir corrientes de pensamiento tradicionales como el orfismo, el cristianismo, orientación religiosa esta última que recibe en su familia y refuerza su amistad con el padre Gatzelu, recupera el arte Barroco de su olvido y desprecio histórico por casi 300 años.

Su opción por este código estético en principio guarda relación con su resistencia a racionalismos y pragmatismo modernos y su inclinación en favor del mito y el símbolo, pero además, es consecuente con el privilegio otorgado a la imagen en su concepción poética. Por otra parte, existe también una conexión entre su especial valoración de los orígenes, la tradición como medio para alcanzar las esencias, lo genuino y central y su elección de la retórica barroca.

Desde sus primeros escritos manifiesta Lezama Lima una preocupación por definir lo propio de la cultura cubana y por extensión americana, por identificar un relato del origen que permita delinear un destino nacional y continental. Ya en 1938 señalaba a Juan Ramón Jiménez en su *Coloquio*, la necesidad del mito que nos falta, capaz de contener la secreta causalidad de los hechos que permite a un pueblo descubrir su “verdadera” historia y, en consecuencia, su identidad. La necesidad de crear una tradición que oriente hacia un destino es el eje que impulsa el proyecto de la *Revista Orígenes*. En 1955 en una carta a Zenobia Camprubí, le confiesa estar conforme con “haber engendrado en mi país un movimiento poético que se ha hecho historia, imagen operando en la historia. Ese es mi gran orgullo, y es eso lo que tengo que defender. Lo que sigo defendiendo” (Lezama Lima 1981: 556).

Así, cancelada la experiencia *Orígenes* en 1954, en el momento más álgido de la pregunta por lo propio de la cultura latinoamericana, cuando se reclama una puesta al día de América Latina y de Cuba en particular a los nuevos tiempos que vive el mundo, Lezama asume la voz colectiva y elabora una respuesta que da a conocer en: las cinco conferencias que durante el mes de enero de 1957 pronuncia en el Instituto Nacional de Cultura y reúne bajo el título *La expresión americana*.

Los ensayos de este libro encierran la propuesta de otra historia de América, significan la fundación imaginaria de una tradición, en ellos el autor configura un relato del origen de la cultura e identifica sus héroes.

Mediante un método de lectura e interpretación fundado en conceptos poéticos, nociones metafóricas, sistemas analógicos, Lezama lee el arte americano colonial barroco en clave épica, interpreta una historia menos advertida o desconocida: la lucha americana por la adquisición de reconocimiento y liberación. Lucha que se sostiene en una secuencia temporal de incesante repeticiones, una historia de episodios análogos pero siempre nuevos conformando una cadena de analogías abiertas hacia un destino.

Será entonces el cubano el primero en plantear la necesidad de leer y ver nuestro arte desde una mirada americana, desde allí, las expresiones del Barroco en esta tierra pierden su carácter epigonal, incompleto, imitativo de expresiones españolas, su carácter de arte colonizado que explicaban su desprecio histórico. Aduce el escritor a la teoría de “lo larval” del barroco en América: una especie de potencialidad previa de desarrollar el carácter barroco que, como “corriente sumergida” late desde siempre en el paisaje y la naturaleza. De este modo el barroco no sería un estilo ajeno y trasplantado sino que ya estaba en América, en consecuencia, el estilo es expresión genuina de lo nuestro y capaz de dar cuenta de la complejidad americana. “El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales - dice Lezama- es nuestro señor barroco (...), auténtico primer instalado en lo nuestro” (1969: 34).

Mediante dos operaciones básicas define Lezama el Barroco americano en estos ensayos de 1957. Por un lado lo diferencia del europeo que caracteriza por su “acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo”, para subrayar en el Barroco de América la presencia de tensión, el plutonismo o fuego transmutador, con lo cual se refiere a la capacidad integradora, incorporativa, asimilativa de nuestro Barroco para convertir lo ajeno en propio y crear, volver a inventar. Las formas de raíz europea son siempre en la apropiación americana reelaboradas -dice Lezama-, no hay repetición de formas, no hay degeneración de rasgos españoles sino nuevos rasgos, el estilo alcanza carácter plenario. Niega así el escritor cubano la interpretación tradicional de la crítica sobre el barroco americano como una versión dependiente, imitativa, especular, y hasta degradada, de los modelos trasladados de la metrópoli y enfatiza el carácter creativo y pleno del estilo.

Frente a la tradicional caracterización del Barroco como arte al servicio de las ideas de la Contrarreforma, Lezama postula al barroco americano como arte de la contraconquista: interpreta en las expresiones artísticas un relato dramático, en el que destaca la operación de

resistencia a la dominación cultural europea, a la subestimación del mundo americano. Las formas barrocas guardan la huella de una gesta, la de la difícil convivencia de dos culturas, la lucha del dominado para ser reconocido por el dominador.

El Barroco colonial guarda la huella, la imago del drama -en términos lezamianos- de la violenta conquista y las etapas o secuencias históricas de la relación entre las culturas americanas, expresiones artísticas en las que encarna la historia en la imago fruto de la composición operada por el espíritu del fuego unificador de fragmentos: la fusión de razas, artes y religiones diversas, en él se revela la nueva subjetividad criolla.

La gesta heroica que se expresa inicialmente en el arte del S.XVII, reencarna en la historia en las figuras de rebeldes y desvelados por el destino americano: fray Servando Teresa de Mier, Simón Rodríguez, Francisco de Miranda; figuras que en contrapunteada imagen se unen a la del Alejandriano y Martí, y tejen la continuidad de la mejor América, la revolucionaria, la de la libertad. Imagen heroica en progresión histórica a la que se nos une la figura del propio autor, el hijo de una familia que vive en la añoranza de la grandeza perdida, el poeta con la vocación de servicio que siente nostalgia de hazaña. Una de las personas que mejor lo conocieron, su amigo Cintio Vitier, sostiene: “Hubo siempre en él vocación de constructor, de fundador, una apetencia de coralidad” (1970: 440).

Lezama que fundamenta su sistema poético en el poder de la imagen, diseña en los ensayos reunidos en *La expresión americana*, las escenas de un relato épico-mítico y legitima una tradición en la que de manera oblicua se integra reencarnando la imagen del rebelde y creador.

En la elección del Barroco Lezama Lima recupera la raíz hispánica y religiosa de la expresión literaria americana identifica y propone un linaje, construye un relato mítico-épico que le permite suturar la herida provocada por la violenta conquista y generar una tradición heroica. A la vez que propone mediante la poesía una modernidad alternativa, más humana, más justa, más libre.

Podemos decir que Lezama tenía razones para considerar, contra otras voces, al Barroco un “Arte de contraconquista”; para la identificación del estilo como expresión genuina y naturalmente americana: el conjunto de estrategias discursivas seleccionadas en la composición de su discurso pueden ser leídas como una apropiada gestión de sus competencias que contribuyen a generar la imagen de Lezama Lima, autor en estilo Barroco, un auténtico representante de la escritura latinoamericana y autoconstruirse así un lugar privilegiado en la historia de la expresión americana.

Bibliografía

- Boudon, Raymond (1981) *La lógica de lo social*. Madrid, Ediciones Rialp.
- Bourdieu, Pierre (1988) *Cosas dichas*. Buenos Aires, Gedisa.
- Lezama Lima, José (1969) *La Expresión Americana*, Chile: Editorial Universitaria.,
(1981) *El reino de la Imagen*, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Martí, José (1954) *Prosa y Poesía*, Buenos Aires: Kapelusz.
(1978) *Obra Literaria* Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Mataix, Remedios. *Para una teoría de la cultura: "La expresión americana" de José Lezama Lima*,
www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/public/
Revista Casa de las Américas. N° 261, octubre-diciembre/ 2010, La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Mozejko, Danuta Teresa y Ricardo Lionel Costa (2002) "Producción discursiva: diversidad de sujetos". En Mozejko, Danuta Teresa y Ricardo Lionel Costa (dirs.) *Lugares del decir I. Competencia social y estrategias discursivas*, Rosario, Homo Sapiens, págs. 13-42.
- (2007) "Introducción". En Mozejko, Danuta Teresa y Ricardo Lionel Costa (dirs.) *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*, Rosario, Homo Sapiens, págs. 9-24.
- (2010) *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Rosario, Homo Sapiens.
- Verón, Eliseo (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.
- Vitier, Cintio (1970) *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Letras Cubanas.
- Yurkievich, Saúl (1991) "La expresión americana o la fabulación autóctona" en *Revista Iberoamericana*, N° 154, enero-marzo 1991, Madrid: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 43-51.
- Weber, Max (1969) *Economía y Sociedad*. México, F.C.E.