

## El (des)pliegue caribeño del barroco en Bolívar Echeverría *The Caribbean deploys of the baroque in Bolivar Echeverría*

Víctor Hugo Pacheco Chávez

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

victor29hugo29@gmail.com

### **Resumen**

En este trabajo se aborda la concepción del pliegue en Bolívar Echeverría como rasgo esencial para entender el barroco caribeño. Por el interés que guarda la idea de lo barroco, se considera el vínculo entre Echeverría y diversos teóricos del ser americano (como Severo Sarduy, José Lezama Lima, Édouard Glissant, entre otros). Asimismo, se toma en cuenta un cruce de tradiciones donde confluyen diversas formas de concebir el Caribe. En este sentido, planteamos las ideas de codigofagia y mestizaje cultura que presenta Echeverría. Procesos que cubren el (des)pliegue de la identidad caribeña. El barroco, pues, habrá que ligarlo con una historia cultural que requiere traducir su configuración interna. El texto concluye advirtiendo que el barroco se constituye como elemento disruptor de la modernidad caribeña.

**Palabras clave:** América; barroco latinoamericano; codigofagia; mestizaje cultural.

### **Abstract**

*This paper deals with the conception of the crease in Bolivar Echeverría as an essential feature to understand the Caribbean baroque. Because of the interest in the Baroque, the link between Echeverria and various American theorists (such as Severo Sarduy, José Lezama Lima, Édouard Glissant, among others) is considered. It also takes into account a crossroads of traditions where different ways of conceiving the Caribbean come together. In this sense, we propose the ideas of codigofagia and mestizaje culture presented by Echeverría. Processes that cover the deploys of the Caribbean identity. Baroque, then, will have to be linked to a cultural history that requires translating its internal configuration. It concludes by noting the baroque as a disruptor of Caribbean modernity.*

**Keywords:** America; baroque Latin American; codigofagia; cultural miscegenation.

El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito.

GILLES DELEUZE, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*

## Introducción

Nos dice Gilles Deleuze (1989), en la cita que sirve de epígrafe a este texto, que el pliegue es el principal rasgo del barroco; que el barroco antes que nada pliega y despliega de manera incesante su forma. Para Bolívar Echeverría (1994), ese no es sólo un rasgo esencial, sino la manera misma en la cual el barroco puede presentarse como un elemento de radicalidad que trata, de manera negativa, de prestarse a alisar el mundo. Plegar y desplegar es la manera en que el barroco se dota de forma de una manera libre, quizá su límite se encuentre en que no puede por sí mismo ir más allá de ser un disruptor, interruptor, de dicho alisamiento.

En este trabajo mostraremos cómo la teoría del barroco de Bolívar Echeverría para nuestra tradición hispana abreva del pliegue. El primer pliegue que Echeverría recoge acerca de la manera en que el barroco se afincó en el Caribe es a través del lenguaje. Echeverría tiene muy en cuenta que en su mirada transcontinental el barroco siempre ha sido visto, preferentemente, a través de las catedrales o las esculturas (recordemos los comentarios que le suscita la arquitectura italiana o la configuraciones de la ciudad novohispana como un teatro mundo). Sin embargo, el método barroco por excelencia para él es esa manera en que la no referencialidad del lenguaje opera como forma en la cual la referencialidad de la forma natural está también perdida de antemano. Por lo cual, el *ethos* barroco sólo cree suspender el sacrificio del valor de uso cuando inventa una realidad de segundo orden.

El despliegue del barroco de Echeverría lo analizaremos en sus cercanías y desvíos con algunas tradiciones y autores caribeños como Oswald de Andrade (2008) o Édouard Glissant (1987; 2004), quienes tensan algunos elementos que en la obra de Echeverría aparecen como fundamentales: la codigofagia, el mestizaje y el criollismo. Estos autores, ahí donde Echeverría tuvo su límite impuesto por cierto eurocentrismo, pensaron de manera radical lo constitutivo del Caribe a partir de conceptos como la antropofagia o la *creolité*.

## El pliegue clásico de José Lezama Lima y Severo Sarduy

Pocos son los estudiosos del barroco que han relacionado esta preocupación de Bolívar Echeverría con José Lezama Lima y Severo Sarduy. Estos son dos personajes centrales en la manera en la cual Echeverría aborda dicha problemática. En la introducción de *La modernidad de lo barroco* (2005), Echeverría señala que mientras en Lezama se puede entender esa forma de abordar el barroco más allá de la forma misma de la

obra, en Sarduy se puede ver la vigencia del mismo como interruptor de la lógica de reproducción del capital (pp. 11-17). Sin embargo, me parece que hay un elemento de mayor alcance que recuperará de ambos autores la referencialidad a un resabio natural, y el papel de la lengua como elemento de desborde de la forma misma.

Decía el cubano Severo Sarduy (2000) que una de las maneras de heredar a José Lezama Lima es practicar una escucha muy peculiar. La escucha del que trata de asir la palabra del antecesor que vuelve, nos habla, desde el porvenir. Heredar a Lezama Lima, leer su palabra, es situarlo en el presente. El interés del barroco como expresión de la americanidad es desde esta peculiaridad una preocupación presente (pp. 158-170).

En enero de 1957, Lezama Lima pronuncia en La Habana cinco conferencias que integraran su libro *La expresión americana* (2005). La palabra “expresión” no sólo tiene la acepción de declaración de algo, sino también refiere un rasgo particular de una persona que manifiesta cierto modo de ser. La declaración de lo barroco como expresión americana que se plasma en dicho texto tiene la intencionalidad de rebatir cierto modo de ser del americano:

Crear que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver. Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre su pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa (Lezama Lima, 2005, p. 72).

Nos dice, pues, Lezama Lima (2005) que el americano tiene un complejo de inferioridad con respecto al europeo. Lo que no comprende el americano es que la grandeza del europeo se fundamenta en su tierra, en su paisaje. Lo único que crea cultura es el paisaje (cuestión que aquí hay en demasía). Pero el intelectual cubano no sólo se refiere al paisaje en su forma natural o artística, sino como imagen plena. El hecho de que la posibilidad de paisaje conlleve la posibilidad de cultura se debe a que “la lucha de la naturaleza y el hombre, se constituyó en paisaje de cultura como triunfo del hombre en el tiempo histórico” (p. 189). El paisaje como tierra y la cultura como el acto de cultivar tienen como producto los “árboles historiados” que, vistos como escritura, muestran una sentencia del destino americano. Lezama Lima (2005) afirma:

Cada paisaje americano ha estado siempre acompañado de especial siembra y de arborescencia propia. La civilización precortesina se fundamenta en “la rubia mazorca”,

en el maíz, incluso la cultura maya, es la cultura del maíz, del harnero que cubre las estaciones [...]. El barroco tazón del soconusco revela al señor en el puente de mando de su voluptuosidad. Repasa una fatiga, que después ensancha de nuevo en su galpón, en su gran sala de baile. El romanticismo se abandonó, ya en el XIX a la extensión, a la sequía de la planicie, a la errancia que borra sus huellas. El ombú, el árbol que camina en la noche de la pampa, según nos dice un gran argentino Ezequiel Martínez Estrada, regala la vegetativa mansión en la peligrosa distancia de vencer. Si no el ombú, vaya la ceiba generatriz, con su permanencia vindicativa [...]. Y la franja, la pinta fina del criollo, lanzada en humo de hoja de tabaco, entre la lentitud del silabeo y los finales de frase, que pugnan por dar un agudo en el armonioso cierre de sus vocales (p. 191).

En esta larga cita se concentran y se condensan todas las expresiones del americano y varios nudos que nos muestran el sentir de Lezama Lima. Sin embargo, aquí me centraré tan sólo en tres puntos: la metáfora, la imagen y el barroco. En la escritura de Lezama Lima la palabra nunca es referencial (tal parece que el desarrollo de la *episteme* que propuso Michael Foucault y se ha tomado como punto de partida para entender el desarrollo de la modernidad es rechazado *de facto* por el intelectual cubano).<sup>1</sup>

La metáfora es en Lezama Lima siempre cultural (Sarduy, 1969, p. 62). La palabra es siempre más que el nombre, es el nombre y su resonancia original. Resonancia original que se haya perdida de antemano. Por ello, no es casual que el método que propone Lezama Lima para emprender el estudio de la cultura sea lo que podría llamarse método de la ficción mítica: “Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores” (Lezama Lima, 2005, p. 67).

Si todo acto interpretativo parte de una ficción mítica, las entidades de las que habla Lezama Lima no pueden ser entidades naturales sino culturales, pero que no tienen un referente empírico concreto, se muestran, por el contrario, como un tipo de imaginación hipostasiada que él denomina “eras imaginarias”. La hipóstasis puede entenderse de dos maneras: a) como ser o sustancia de la cual los fenómenos son su manifestación, y b) como el cambio de categoría gramatical que experimenta

<sup>1</sup> Foucault ve, en el origen de la civilización occidental, a la palabra como el acto adánico donde esta es referencial, donde significado y significante nos remiten a un mismo objeto. Sin embargo, para Lezama Lima dicho acto adánico parece haberse perdido desde los inicios de los tiempos, no como un hecho que pueda ser constatado, sino que apenas se mantiene como una huella. El paso del lenguaje prelógico al lenguaje lógico es el pasaje de una palabra no referencial a una palabra que por la vía metafórica se establece como decir posible (Ortega, 1981, p. XI).

una palabra. Es precisamente este último sentido el que marca la diferencia y la metamorfosis entre una entidad natural y una entidad cultural imaginaria. Sin embargo, esta metamorfosis no se da por una evolución temporal, ni como acción de la imagen sobre lo temporal histórico, sino que se produce por la acción revulsiva del sujeto metafórico (Lezama Lima, 2005).

Lo barroco de la expresión americana no es propiamente una era imaginaria para Lezama Lima, pero tiene la resonancia de una de las cinco eras imaginarias en donde él encontraba metáforas vivientes.<sup>2</sup> El intelectual cubano sitúa los orígenes de la identidad latinoamericana en el siglo XVII con el florecimiento del barroco. Para Lezama Lima (2005), el barroco americano tiene tres características fundamentales: tensión, plutonismo y estilo plenario (lenguaje).

El sujeto metafórico del barroco que propone Lezama Lima se expresa en el “señor barroco” que, podemos decir, se anticipa y contrapone al “hombre barroco” del que habla Rosario Villari (1993). El señor barroco es plenamente americano:

Con su caricioso lomo holandés de Ronsard, con sus extensas tapas para el cisne mantuano, con sus plieguitos ocultos con malicias sueltas de Góngora o de Polo de Medina, con la platería alijofarada del soneto gongoriano o el costillar prisionero en el soneto quevediano. Antes de reclinar sus ocios, en esa elaborada columna que es su mano derecha, el soconusco, regalo de su severa paternidad episcopal, fue incorporado con cautelas cartesianas, para evitar la gota de tosca amatista. Y ya sentado en la cóncava butaca del oidor, ve el devenir de los *sans culotts* en oleadas lentas, grises, verídicas y eternas (Lezama Lima, 2005, pp. 91-92).

El proceso de la reforma y la contrarreforma son un desgarramiento de la propia Europa. Es sobre este contexto que el barroco americano ofrece una solución a la languideciente Europa, aunque sea en la acepción de conquista y colonización (Lezama Lima, 2005). De esta manera, el señor barroco domina su paisaje. El barroco es el arte de la contraconquista. Sin embargo, la contraconquista no sólo figura como parte de una consideración de la lucha entre protestantismo y catolicismo,

<sup>2</sup> En un texto anterior a *La expresión americana* titulado precisamente *Las eras imaginarias* (1971), Lezama Lima apunta que son cinco las eras que él toma en cuenta. La primera es la filogeneratriz, se enfoca en las “tribus misteriosas de los tiempos más remotos”. La segunda se encarga de lo “tanático de la cultura egipcia”. La tercera se encarga de estudiar “lo órfico y lo etrusco”. La cuarta es la que se encarga de los reyes como metáfora. En esta última era no sólo se tienen en cuenta los reyes europeos, sino también las fundaciones chinas, el culto de sangre de los aztecas, las piedras incas. Y, por último, la quinta era está representada por la figura de José Martí y el significado de la Revolución cubana (pp. 46-53).

sino también se muestra como una rebelión asentada en las formas estéticas que se oponen al purismo europeo. La alteración de la estética barroca europea se muestra como una apropiación de ella por los sujetos colonizados.

Esta apropiación del barroco por los artistas indígenas se puede apreciar como una tensión, pues las reminiscencias en la ornamentación de las iglesias en la catedral de Puno o la catedral de Puebla muestran un intento de conciliación entre dos culturas contrapuestas. Este intento de conciliación se propicia por el señor barroco que intenta “poner un poco de orden pero sin rechazo, una imposible victoria [de la naturaleza] donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y de su despilfarro” (Lezama Lima, 2005, p. 93).

El barroco americano tiene una resonancia de la tercera era imaginaria que Lezama Lima propuso en *Las eras imaginarias* (1971). Lo que caracteriza al barroco en este punto es el plutonismo. La metáfora del fuego sirve como punto de unión entre varios mitos prelógicos y hechos empíricos. El plutonismo es el fuego originario que rompe los conflictos y los unifica. En la nota 37 con que Irlemar Champi glosa el texto de *La expresión americana* (2005), se apunta un aspecto sumamente interesante: el plutonismo del que habla Lezama Lima muestra “el hecho americano como expresión del ‘demonismo’ moderno” (p. 109). Esto tiene correspondencia con lo que el intelectual cubano apunta en su texto *Las eras imaginarias* (1971): Tracia fue “el primero que descendió a los infiernos, que venció el tiempo [...] Fue el primero que mostró una doble naturaleza: de origen divino, su canto es para los humanos” (Lezama Lima, 2005, p. 47). Tracia cumple su destino aun en la muerte. Y si retorremos un poco el sentido de esta frase es sorprendente cómo Lezama Lima compagina el *Primero sueño* de Sor Juan Inés de la Cruz, donde se utiliza el símbolo de la fuente Aretusa la cual trocada en río recorre las moradas infernales de Plutón, y la *Muerte sin fin* de José Gorostiza:

Del sueño de Sor Juana a la *Muerte* de Gorostiza, hay una pausa vacía de más de doscientos años. Eso revela lo difícil que es alcanzar esos microcosmos poéticos, esos momentos de concurrencia de gravitación de intuición poética y de conocimiento animista. Aunque ambos poemas estén situados del lado de ese diletantismo intuitivo, que señala Vossler, ambos tienen una dimensión, que sólo puede ser superada por culturas más antiguas y maduras, capaces de un ámbito o perspectiva poética de más complicados y resueltos concéntricos (Lezama Lima, 2005, p. 110)

La metamorfosis que sufre el barroco es también la de un estilo verbal plenario que llega a la desmesura por el injerto de palabras y giros. Es como si en un primer mo-

mento el castellano no fuera suficiente para representar con el lenguaje la realidad que se les presenta a los conquistadores: “Por lo mismo, como en las dificultades para la emisión que aparecen en el *Popol Vuh*, el americano no recibe una tradición verbal, sino la pone en activo, con desconfianza, con encantamiento, con atractiva pericia” (Lezama Lima, 2005, p. 150). Esta enjertación lleva el lenguaje al exceso. El arquetipo del señor barroco que Lezama Lima utiliza para representar esta desmesura del lenguaje lo encontramos en Carlos de Sigüenza y Góngora, de quien, nos dice Lezama (2005), no puede “encontrarse quien le supere en el arte de disfrutar el paisaje y llenarlo de utensilios artificiales, métricos y voluptuosos” (p. 101).

Severo Sarduy (1974) trata de radicalizar esta manera en la que el lenguaje aparece relacionado con el barroco, además de ceñir su génesis a la modernidad misma. El acto mimético del barroco dentro de la modernidad no será aquel en donde predomine cierto realismo, sea mágico o maravilloso.

*Cobra* (1972) no sólo es una de las novelas más emblemáticas de Sarduy sino que es la imagen predilecta de nuestro autor para emprender su teoría del barroco. *Cobra* es anagrama de barroco, una especie de serpiente que se repliega sobre sí misma como mordiéndose la cola. En este movimiento circular se metaforiza y se liga la relación entre los estilos artísticos y la cosmología que ha interpretado el origen y el sentido del universo: “*Barroco* va de la *a* a la *o*: sentido del oro, del lazo al círculo, de la elipse al círculo; o al revés: sentido de la excreción –reverso simbólico del oro– del círculo al lazo, del círculo a la elipse, de Galileo a Kepler” (Sarduy, 1974, p. 19).

El círculo representa la imagen de la cosmología anterior al barroco, mientras la elipsis corresponde a este último. Porque el cosmos para los antiguos griegos es un espacio cerrado por círculos concéntricos en donde la tierra centra los demás objetos celestes. La revolución copernicana lo que hace es que, siguiendo con la misma forma representacional, le quita la referencia absoluta a la Tierra trasladándola hacia el Sol. Dice Sarduy (1974): “Esta modificación puede interpretarse como una metonimia –un desplazamiento de centro de atención, un deslizamiento de la mirada hacia lo contiguo– en la topología simbólica del cosmos antiguo; su metáfora será Galileo” (p. 32). Esto es así, debido a que el paso de Copérnico a Galileo representa el paso de un universo estático a un universo en pleno movimiento; así como la idea de un universo infinito y sobre todo de una geometrización del mismo que permite hacer de todos los objetos que integran el cosmos algo medible y situable. Sarduy (1974) apunta que con el universo heliocéntrico de Copérnico el centro se exilia y el hombre se instala.

Ahora bien, la metáfora de Galileo que señala Sarduy (1974) tiene un cambio en cuanto a la concepción del círculo y su forma más perfecta según los griegos:



la esfera. La pulcritud y la perfección que la esfera denotaba cambia: “la Luna deja de ser *un círculo inmaculado que epifaniza la pureza celeste* para convertirse en *una esfera carcomida que representa la corruptibilidad de la materia*” (p. 44).

No sólo la esfera deja de ser el objeto inmaculado, sino que incluso el movimiento tampoco puede formar un círculo perfecto. La elipsis como figura retórica del barroco implica la idea de carencia y de defecto. En la etimología de la elipsis ya se prefiguran los aspectos con que se identificara al barroco: a) la falta, ya que en ella hay algo que ha sido suprimido, y b) en la elipse algo le falta para ser un círculo perfecto (Sarduy, 1974, p. 70). Los dos centros que constituyen la elipsis son, para nuestro autor, la manera adecuada de ver al sujeto en su división constituyente, a la vez que lo descentran: el hombre ya no será más el centro del universo.<sup>3</sup>

La incompletud del barroco funciona como reflejo significativo. La estructura del barroco se presenta como un espejo cuyo reflejo trata de ser totalizante aún sin lograrlo.<sup>4</sup> *Las Meninas* de Diego Velázquez y *El Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra muestran el islam como el reverso de España:

*El Quijote* se encuentra en *El Quijote* –como *Las Meninas* en *Las Meninas*– vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular; el Islam (Sarduy, 1974, p. 80).

La metáfora del espejo no sólo nos muestra al sujeto europeo en su división constituyente, sino también al americano: “Así el barroco europeo y el primer barroco latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado, pero aún armónico” (Sarduy, 1974, p. 102). El barroco español es entonces el reino del doble reflejado, de una sociedad que no es una sino múltiple. En la propia Europa el

<sup>3</sup> Adriana Méndez Rodenas (1983) señala un aspecto pertinente de la teoría de Sarduy referido a los dos centros de la elipsis: “El barroco rompe la relación unidimensional del signo clásico, al separar la palabra del objeto referido, de su sentido único ‘esencial’. De esta forma se genera la elipsis o parábola barroca: dos falsos centros del signo que indican la falta de adecuación entre significado y significante en cada uno de los términos” (p. 107).

<sup>4</sup> El reflejo del espejo no puede ser totalizante ya que “el (objeto) del barroco es propiamente, por definición, un objeto perdido, perdido incluso a la transparencia del discurso y a la inteligibilidad. Ese objeto (*a*) huyente, inalcanzable, divisor del Sujeto, no puede ser más que rodeado, circunscrito, engarzado por el discurso barroco”. El objeto *a* es también un reflejo de *A* (el gran Otro lacaniano), que en la teoría de Sarduy representa al clasicismo. El reflejo de *A* sólo puede ser *a* como un doble residual y opaco, como una perla irregular y oscura (Sarduy, 2000, pp. 164-165; 1974, p. 15).



reflejo de España se da con Francia e Italia, en el reflejo civilizatorio con el Islam, y al interior de la hispanidad con América Latina.

Mientras Alejo Carpentier o Eugenio D'Ors encontraron el fundamento del barroco latinoamericano en la naturaleza de la región, Severo Sarduy (2000) lo establece en el lenguaje. Retomando la idea de la injertación de los elementos prehispánicos de Lezama Lima y utilizando el ejemplo del mulato Aleijadinho (que ya había utilizado el autor de *La expresión americana*), Sarduy (2000) afirma que el barroco latinoamericano es producto del mestizaje de las lenguas y ha dado como resultado “un nuevo barroco donde vez tras vez diversas culturas –indígenas, negras, coloniales– se mezclan bajo un cuarto signo: la desmesura del espacio, la fragilidad del ser humano ante una inmensidad donde parece destinado a desaparecer” (p. 94).

La exuberancia y desmesura que se ha dado en el lenguaje latinoamericano han llevado a la creación de lenguas propias como la jitanjáfora y la masmedula. El lenguaje latinoamericano asume, así, un gesto burlesco, paródico, frente a la ortodoxia española: un acto irreverente, “un pisoteo edípico” (Sarduy, 2000, p. 94). El barroco latinoamericano subvierte, pues, la forma española.

### **El despliegue: barroco y mestizaje cultural, un cruce de tradiciones**

Buscar las fuentes explícitas o implícitas de las que bebió Bolívar Echeverría para reelaborar la noción de mestizaje cultural, en una época donde el desprestigio del término llevó a varios estudiosos de América Latina a emprender un enfoque sobre la cultura desde nociones como hibridez, racialidad, heterogeneidad, etc., parecería un trabajo algo ocioso y problemático. La dificultad estriba quizá en detenernos un poco y pensar que el debate sobre la cultura, si bien ha transcurrido por las sendas antes mencionadas, incluye además a una tradición que subterráneamente, más que negarse a desaparecer, se ha mantenido como contracara de los discursos oficiales sobre el mestizaje en América Latina con un sentido distinto al de esa misma oficialidad. Cuando se acepta que, si bien en la noción de América Latina el Caribe estaría representado a manera de huella imborrable, esta figuración alude a un solo Caribe, el hispánico. Así, otros Caribes quedarían fuera, estrictamente hablando, de esa representación dominante (por ejemplo, el Caribe francófono y el Caribe anglófono, así como la herencia lusitana del Caribe brasileño, productos de un colonialismo distinto al hispano).

Quizá en esas tradiciones subterráneas el mestizaje –hablando en términos clásicos– no implicó un agotamiento de las culturas originarias, sino que estas permanecieron como entramados societales con la fortaleza suficiente para a su manera colonizar al Estado colonial que las trataba de someter. En este sentido, trataremos

de plantear que las nociones de mestizaje cultural y de codigofagia en Echeverría (2006) se entrecruzan con esas tradiciones donde mestizaje no es equivalente a homogeneidad o síntesis cultural. No tratamos de hacer una *summa* imposible, sino simplemente de inscribir la teoría de Echeverría en lo mejor de la tradición caribeña que asumió las dificultades de pensar la identidad y la cultura en tanto campos de lucha y disputa.

Resulta interesante como Echeverría al pensar el problema de la identidad y la cultura lo hace siempre desde una mirada crítica en la cual más que hablar de una cultura y una identidad latinoamericanas, se piensa ambos términos de una manera general, abstracta, como pertenecientes a un mestizaje incesante. Un mestizaje que es propio de todas las culturas y donde todas las identidades están siempre en una constante pérdida. En cierto sentido, estos dos términos en realidad quedarían englobados en un proceso de subjetividad interminable, pues nunca alcanzarían una identidad fija, que como tal sólo tendría sentido como cancelación de ese proceso. De esta forma, cuando Echeverría (2006) trata de enfocar estos procesos de apertura y cancelación de manera concreta alude a dos términos: codigofagia y *apartheid*.

La codigofagia tiene que ver con la dimensión semiótica que atraviesa toda la teorización de Echeverría en términos de reproducción de las distintas modalidades sobre las cuales se establece el sentido de la vida práctica del ser humano. Para Echeverría, las formas de concreción de la vida práctica del ser humano pueden mentarse siempre como instauración de un código:

El código de lo humano existe sólo determinado, concretizado por una subcodificación, es decir, por una cierta *elección* de figura concreta dentro de todas las posibilidades que habría de configuración de ese mismo código, una elección que nace de un compromiso situado, condicionado por una relación localizada y temporalizada con lo otro, con aquello respecto de lo que lo humano toma distancia para ser tal y que es la que da una efectividad real a ese código (Echeverría, 2006, p. 201).

En el fondo de la discusión, Echeverría está planteando la cuestión de cómo toda forma social, natural o capitalista, que implica un establecimiento de códigos donde producir y consumir materialmente, tiene también su dimensión de producción y consumo de significaciones. En este sentido, la producción y consumo de valores, ya sea de uso o de cambio, entran en esta dimensión semiótica. Echeverría establece una relación entre mestizaje y mercado como el lugar donde se lleva a cabo este intercambio natural de códigos:

Cada uno de los valores de uso, como elemento de un conjunto, trae consigo esta determinación anterior, que implica una identidad y que en esa medida implica también una tendencia hacia la pureza. Cada uno de estos valores de uso, con toda esa representación, entra en el mercado, en el juego de la equivalencia. Este es el juego en el cual la apetencia por un determinado valor de uso, o la necesidad de satisfacer una cierta necesidad con un valor de uso determinado, debe de alguna manera postergarse o relativizarse en la medida en que en el mercado esa satisfacción específica, referida a un bien muy concreto, muy identificado, debe poder permutarse; debe poder ser satisfecha mediante el consumo de otros bienes, de otras mercancías (Echeverría y Kurnitzky, 1993, p. 24).

Esta relación sólo funciona en Echeverría en términos de un nivel de abstracción general, porque cuando alude a la manera cómo se presenta la forma de producir y consumir un nivel concreto el juego de la violencia es importante. La relación que establece Echeverría entre consumir/devorar –i.e. la codigofagia– tiene en el centro una violencia simbólica que implica la deconstrucción del código para poder captar el mensaje y, en algunos casos, su destrucción.

Quizá valdría la pena explorar en qué medida Echeverría estaría recuperando la teoría de la antropofagia brasileña (especialmente la que dio a conocer Oswald de Andrade –2008– justo en la década de los veinte del siglo pasado, en un momento donde lo que se priorizaba era la ruptura con la tradición). En el caso latinoamericano dicha teoría también significaba hacer un contraste entre el hispanoamericanismo y lo propiamente latinoamericano (Campos, 2000). Tanto la antropofagia como la codigofagia se refieren a un proceso de devoramiento de códigos culturales y también a la lucha constante en que la misma destrucción mantiene en un impulso vitalizador a la cultura aparentemente vencida.

En Echeverría (2006) este proceso se ejemplifica de la siguiente manera: el final del siglo XVI y el principio del siglo XVII representan el drama del agotamiento de las dos formas civilizatorias que se encontraban en la región latinoamericana. Tenemos una España en decadencia que ha perdido el interés por América, a la vez que podemos ver a unos indios que, golpeados por la brutalidad de la conquista, han perdido la vitalidad civilizatoria de su mundo. Las dos opciones civilizatorias que se encontraban en esta región están a punto de extinguirse. El mestizaje puede considerarse como un proceso semiótico de codigofagia donde las subconfiguraciones singulares y concretas del código de lo humano no parecen tener otra manera de coexistir que devorándose a sí mismas: “el código identitario europeo *devora* al código americano, reivindica su propia singularidad” (Echeverría, 2006, p. 214). Es decir, el proceso de mestizaje se

da principalmente del lado de los indios que, luego del aniquilamiento de su mundo histórico, encuentran como única manera de sobrevivir, no sólo la aceptación del mundo histórico europeo, sino la construcción del mismo, a pesar del rechazo de los vencedores. Es por ello que el filósofo ecuatoriano apunta que el comportamiento típico de la forma barroca es inventarse una vida dentro de la muerte (Echeverría, 1994).

Para Oswald de Andrade (2008) la antropofagia se sitúa en lo mejor de la tradición del Caribe. Dice en su *Manifiesto antropófago*:

Nunca fuimos catequizados. Vivimos en medio de un derecho sonámbulo. Hicimos a Cristo nacer en Bahía. O en Belém de Pará [...]. Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue el Carnaval. El indio vestido de senador del Imperio. Fingiendo que era Pitt. O figurando en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses (Andrade, 2008, pp. 41-42).

La antropofagia brasileña, más que renunciar a la idea de mestizaje o de afirmarla, parece instalarse como elemento disruptor que trata de tensar la construcción de la identidad brasileña bajo la forma de una continuidad y ruptura de los elementos portugueses y caribeños. Sin embargo, el llamado de la antropofagia por Oswald de Andrade (2008) es un llamado a la actualidad de la misma, un llamado a salvar la antropofagia que más que centrarse en su aspecto positivo se desarrolló por su lado oscuro, como una peste:

La lucha entre lo que se llamaría Increado y la Criatura-ilustrada por la contradicción permanente entre el hombre y su Tabú. El amor cotidiano y el *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem. La aventura humana. La finalidad terrena. Sin embargo, sólo las élites puras consiguieron realizar la antropofagia carnal, que lleva en sí el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud, males catequistas. Lo que se da no es una sublimación del instinto sexual. Es la escala termométrica del instinto antropofágico. De carnal, él se vuelve electivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia. Se desvía y se transfiere. Llegamos al envilecimiento. La baja antropofagia aglomerada en los pecados del catequismo: la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Peste de los pueblos llamados cultos y cristianizados, es contra esta peste que estamos reaccionando. Antropófagos (pp. 45-46).

La antropofagia así entendida es otra forma de reivindicación de la cultura some-tida. Aunque aquí habría aclarar que este conflicto no se debería representar como

un acto vengativo, como parece sugerir Oswald de Andrade (2008) al señalar que “fueron los fugitivos de una civilización que estamos comiendo, porque somos fuertes y vengativos como Jabuti” (p. 43), pues según Luiz Costa Lima (citado por Oliva, 2013), la antropofagia:

Tanto en el sentido literal como en el metafórico, no rehúsa la existencia del conflicto, sino que implica la necesidad de la lucha. Rehúsa si confundir al enemigo con el puro acto de venganza. La antropofagia es una experiencia cuyo opuesto significaría la creencia en un limpio y mítico conjunto de trazos, del cual la vida presente de un pueblo habría de ser construida (p. 234).

Esta misma desestabilización simbólica la podemos observar en el concepto de “transculturación” que introdujo Fernando Ortiz (1940) y ha sido puesto, dentro del debate actual, en relación con la órbita neobarroca y el mestizaje cultural. En el rico y sugestivo estudio introductorio que hace Enrico Mario Santi (2002) a la edición crítica del libro de Ortiz *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1978) se muestra no sólo la correspondencia del texto con el pensamiento de José Lezama Lima, Severo Sarduy y Alejo Carpentier, sino que se nos dice también:

Así, el *Contrapunteo* actúa como simultáneas teoría y práctica del barroquismo americano: a un tiempo fuente del dispositivo intelectual que articula el mestizaje y muestra un ejemplo formal de ese mismo barroquismo. Acaso la mejor prueba de que es esa, en efecto, la filiación del *Contrapunteo* sea el hecho de que su progenie se halla no sólo en las diversas aplicaciones del concepto de transculturación dentro de los llamados estudios culturales, sino en la inspiración de libros neobarrocos, como *Puro humo* (2000) de Guillermo Cabrera Infante, que prolonga la «biografía del tabaco» a una irónica crónica de sus representaciones en el cine. O, para citar otro caso, la *Biografía del ron cubano* (1985), de Fernando G. Campoamor, cuyo subtítulo (*El hijo alegre de la caña de azúcar*) se deriva, como lo sabemos, de la última imagen del ensayo delantero (Santi, 2002, p. 102).

En la misma línea de Santi se encuentra el trabajo de Sergio Ugalde (2011), quien apunta que detrás de la manera cómo Lezama Lima esboza la implantación de una cultura cubana se halla el concepto de “transculturación” de Fernando Ortiz, pues:

En el ámbito oficial de la economía, en las encomiendas y la esclavitud, las grandes poblaciones eran excluidas y eliminadas, en el ámbito simbólico del arte las fuerzas se

tensaban en un constante conflicto donde la regla española era sustituida, devorada, destruida y suplantada por el recuerdo indígena o negro (Ugalde, 2011, pp. 236-237).

De esta manera, el crítico literario y especialista en filología traza una interesante relación entre el concepto de “transculturación” de Ortiz (1940), la noción de mestizaje cultural en Lezama Lima y el concepto de codigofagia en Echeverría. Leído así, en este cruce de tradiciones intelectuales latinoamericanas en el barroco, con el mestizaje cultural “más que una síntesis armónica de distintos elementos, se ponen en relieve los elementos, las destrucciones y las luchas constantes de los distintos códigos culturales” (Ugalde, 2011, p. 237), para dar la idea de una inestabilidad simbólica.

Ahora bien, aunque es indispensable hacer un amplio ejercicio de traductibilidad de dos códigos culturales distintos (como el antillano y el mexicano), llaman la atención los acercamientos y alejamientos que hay en las maneras en que tanto Bolívar Echeverría como Édouard Glissant (1987; 2004) plantean la relación entre el barroco, el mestizaje cultural y el criollo/*créole*. Quizá valga la pena comenzar por una diferencia sustancial. Aunque para ambos el barroco representa una actitud ante el mundo definitoria de los seres humanos (en Echeverría como *ethos* y en Glissant como *ser-en-el-mundo*), sólo en el primero de los casos esa manera de vivir esta intrínsecamente ligada al capitalismo no sólo como fenómeno de la cultura. Otra diferencia estriba en que para Echeverría no hay una identificación directa entre barroco y mestizaje cultural, sino que ambos términos son considerados como procesos independientes y que en algunos momentos muestran la “coetaneidad de lo no coetáneo”, donde el despliegue del *ethos* barroco converge con una modalidad peculiar del mestizaje cultural que se presenta como el drama del afincamiento de la conquista. Y digo converge de una manera peculiar porque, como se había apuntado, para Echeverría (2001) lo propio de la cultura –de todas las modalidades culturales de la sociedad– es el mestizaje, mientras para Édouard Glissant (1987) la relación entre barroco y mestizaje es inmanente:

La voluntad barroca se inserta en el vértigo de esa mezcla de culturas, de estilos, de lenguas. Con la generalización del mestizaje el barroco termina de obtener “carta de naturaleza”. Lo que muestra y realza del mundo es el contacto proliferante entre varias “naturalezas” diversificadas. Ahora “comprende” ese movimiento del mundo y ya no se contenta con ser reacción contra una filosofía o una estética. Es el resultado de todas las estéticas, de todas las filosofías. En resumidas cuentas ya no es un arte ni un estilo sino una manera de ser-en-el-mundo (p. 18).

Y aquí hay nuevamente un leve acercamiento, el barroco, para ambos autores, debe tratarse en su doble consideración como barroco histórico, surgido de la contrarreforma, y como un fenómeno que de alguna manera no ha sido cancelado en su apertura de historicidad como *ethos* o como *ser-en-el-mundo*, lo cual nos habla de la vigencia del término. Ahora bien, una de las dificultades de trazar este cruce es el hecho de que no podemos hacerlo sin un ejercicio de traducción. En su sentido etimológico, es necesario tener en cuenta lo dicho por Carolina Benavente Morales (2010):

Existe una comunidad etimológica entre ambos vocablos (criollo/*créole* [en inglés, y añadiríamos *créole*, en francés]), los que surgen en el contexto americano pero evolucionando en distintas matrices lingüísticas y culturales. Una diferencia fundamental entre ambos está dada por la presencia de la “e” en los vocablos anglófono y francófono, pues mientras en el español lo criollo remite a la crianza, en las demás lenguas el vocablo puede asociarse más estrechamente a las ideas de creación y creencia: criar/ crear/ creer. De la misma manera, “criar” en francés se dice también “elever” (“*elever*”), lo que permite transitar a las ideas de levantar, de cultivar y de cultura, todas ellas evocaciones presentes en la poética de Édouard Glissant (pp. 48-49).

Pero también está la diferencia en cuanto a cómo se configuran las relaciones sociales y culturales en dos realidades distintas. En Hispanoamérica, el criollo alude fundamentalmente a los hijos de españoles nacidos en América, mientras que en la realidad caribeña *créole* (criollo) remite a “los esclavizados descendientes de africanos y luego a la lengua que los vincula a sus amos” (Benavente, 2010, p. 48). Glissant habla de que el cruce de lenguas crea una lengua de compromiso porque es la manera en que los diferentes colonialismos del Caribe encontraron para mezclarse y comunicarse con sus esclavos. Este comportamiento que surge de ese compromiso es lo que Glissant (2004) ha denominado *créolisation* (que se ha traducido al español como “acriollamiento”), lo que da la idea de un proceso que implica el mestizaje, pero donde sobre todo se hace referencia a que “aún donde fueron exterminados, los amerindios mantuvieron secretamente una presencia que va a ejercerse al nivel del inconsciente colectivo. Aun deportados sin ningún recurso, sin lengua ni dioses ni herramientas, los africanos mantuvieron la presencia de sus países de origen, los cuales entrarán en la composición de nuevos valores” (Glissant, 2004, p. 93). También se expone la idea de cimarronaje como la manera de escapar, de resistirse al régimen de la plantación (Glissant, 2004, p. 94).



Podría pensarse que la idea del criollismo en Echeverría, que parte de una realidad hispana, se contrapondría a lo dicho por Glissant referido a la tradición caribeña. Sin embargo, resulta interesante constatar que Echeverría está más cercano a las ideas del escritor martiniqués que a la tradición cultural en la cual se inscribe. Empero, hay que irse con cuidado, porque aquí nuevamente hay acercamientos y alejamientos: para el filósofo ecuatoriano-mexicano el “proyecto de re-hacer Europa fuera de Europa” no se presenta –a diferencia del clásico libro de Edmundo O’Gorman *La invención de América* (1958)– como una actualización lineal y continua, sino que se muestra como una ruptura y una posibilidad. Es decir, ruptura porque se fragmenta la continuidad de las culturas originarias, las cuales no podrán re-hacerse sobre sus propios fundamentos; y posibilidad porque el siglo XVI americano es “el siglo heroico”, un momento en el cual la modernidad se decide por su contenido, la subcodificación capitalista (Echeverría, 2005; 2006). La brutalidad de la conquista trae consigo la necesidad de emprender el “proyecto criollo”. El proyecto de re-hacer, como se ha señalado, fue impulsado, en la mirada de Echeverría, tanto por los criollos europeos, en su dimensión política, y por los criollos indios, en su dimensión económica:

Es interesante tener en cuenta que la realización de este proyecto criollo tiene lugar siempre dentro de un marcado conflicto de clases dentro de la estratificación y la jerarquía sociales. Por debajo de la realización de este proyecto “criollo” por parte de la élite, realización castiza, españolizante, que efectivamente sólo persigue copiar a la manera americana lo que existe en Europa (en España), y que pretende practicar un *apartheid* paternalista con la población indígena, negra y mestiza, hay otro nivel de realización de ese proyecto, que es el determinante: más cargado hacia el pueblo bajo, lo que acontece en él es esta reconstrucción de la civilización europea en América pero dentro de aquello que Braudel llama “civilización material” y gracias al proceso de mestizaje cultural y étnico. En el proyecto criollo elitista predomina lo político, mientras en el proyecto criollo de abajo predomina lo económico, es decir, el plano de las relaciones más inmediatas de producción y consumo (Echeverría, 2005, p. 64).

## Conclusiones

Es en esta consideración de un mestizaje “denso” que afecta directamente la vida material, en la que Echeverría dirá que el proyecto criollo queda truncado con la cancelación de la modernidad americana del largo siglo XVII, por la implementación de las reformas borbónicas. De esta manera, Echeverría (2006) señala: “el mestizaje deja de ser el correctivo radical a la empresa de conquista, quedando

como una realidad imparables pero oprimida y ‘clandestina’ desde mediados del siglo XVIII hasta nuestros días, incluso a través de la ‘autoafirmación’ americana de las repúblicas nacidas a raíz de la Independencia” (p. 245).

Podemos ver en este largo rodeo que se antoja como un asedio al barroco latinoamericano desde el dispositivo caribe, que la expresión barroca latinoamericana ha permanecido como elemento disruptor de la modernidad capitalista, si la leemos a contrapelo de aquellos discursos donde el barroco y el mestizaje se presentan de manera oficial y hegemónica como un proyecto de las élites latinoamericanas y caribeñas.

### Referencias bibliográficas

- Andrade, O. (2008). *Escritos antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Barreda, A. (2011). “En torno a las raíces del pensamiento crítico de Bolívar Echeverría”. En B. Echeverría, *Antología. Crítica de la modernidad capitalista* (pp. 19-64). La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Bartra, A. (2008). *El hombre de hierro. Los límites sociales y naturales del capital*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Universidad Autónoma Metropolitana/Ítaca.
- Benavente Morales, C. (2010). “Traducir en el espacio criollo”. En Graciela Salto (Ed., Comp. y Pról.), *Memorias del silencio. Literaturas en el Caribe y en Centroamérica* (pp. 45-66). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Campos, H. (2000). *Razón antropofágica y otros ensayos*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Echeverría, B. (1994). “Ethos barroco”. En Bolívar Echeverría (Comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco* (pp. 13-36). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)/El Equilibrista.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Valor de uso y utopía*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Definición de la cultura. Curso de Filosofía y Economía 1981-1982*. Ciudad de México: UNAM/Ítaca.
- \_\_\_\_\_. (2005). *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Era.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Vuelta de siglo*. Ciudad de México: Era.
- Echeverría, B. y Kurnitzky, H. (1993). *Conversaciones sobre lo barroco*. Ciudad de México: UNAM.
- Glissant, E. (1987). “Breve filosofía del barroco mundial”. *El Correo. Una ventana abierta sobre el mundo*, (9), p. 18.
- \_\_\_\_\_. (2004). “Acriollamiento, identidades y relaciones en el Caribe”. *Casa de las Américas*, (236), pp. 91-94.

- Lezama Lima, J. (1971). *Las eras imaginarias*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- \_\_\_\_\_. (2005). *La expresión americana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Méndez Rodenas, A. (1983). *Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión*. Ciudad de México: UNAM.
- O’Gorman, E. (1958). *La invención de América*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Oliva, C. (2013). *Semiótica y capital: ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. Ciudad de México: UNAM/Ítaca.
- Ortega, J. (1981). “Prólogo”. En J. Lezama Lima, *El reino de la imagen* (pp. IX-XXV). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ortiz, F. (1940). “Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba”. *Revista Bimestre Cubana*, (46), pp. 273-278.
- \_\_\_\_\_. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Santi, E. M. (2002). “Fernando Ortiz: contrapunteo y transculturación”. En Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Sarduy, S. (1969). *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_. (1972). *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Antología*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ugalde Quintana, S. (2011). *La biblioteca en la isla. Una lectura de La expresión americana de José Lezama Lima*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Villari, Rosario. (1993). *El hombre barroco*. Madrid: Alianza Editorial.