

SERGIO UGALDE QUINTANA. *La biblioteca en la isla. Una lectura de la Expresión americana, de José Lezama Lima*. España: Editorial Colibrí, 2011.

Sergio Ugalde Quintana ha publicado un libro sobresaliente dentro de la bibliografía dedicada a los estudios del pensamiento cubano y, en general, sobre el barroco latinoamericano y las influencias y configuraciones del pensamiento en la región. Dividido en cuatro grandes capítulos –en los que se trabaja, respectivamente, la influencia y constitución de las lecturas de Lezama Lima, el diálogo entre la generación del poeta cubano, la propuesta de una estética y modernidad barroca que configuró el autor de *Paradiso* y, finalmente, al lugar que ocupa Martí dentro del corpus intelectual y vivencial de Lezama– Ugalde ha subtítulo modestamente su obra, *La biblioteca de la isla*, como: *Una lectura de La expresión americana, de Lezama Lima*.

Señalo lo anterior, porque como lo indican los mismos capítulos de esta obra de más de 300 páginas, el trabajo va mucho más allá de un análisis –aunque lo contiene de manera destacada– de la principal obra ensayística de Lezama. Me centraré en algunos puntos del libro para mostrar tan sólo algunas de las tesis de la obra y realizar un primer acercamiento al trabajo de Ugalde.

El escritor mexicano es, quizá en exceso, prudente, y esto ocasiona que algunas ideas que sostiene no sean observadas en toda su radicalidad. Por ejemplo, anota Ugalde: “Si Severo Sarduy en algún momento señaló que el elemento central del estilo lezamiano es la metáfora, por mi parte me gustaría llamar la atención sobre la proliferación de imágenes” (93). El asunto no es menor e implica un desplazamiento importante. Lezama, como sabemos, insistió mucho en el uso gnoseológico de la imagen, incluso llegó a hablar de la constitución preponderante, en América, de imagologías. Esto tendría que ver con el poder simbólico de la imagen y, como lo señala Ugalde, con la posibilidad de reconstrucción del sentido histórico a partir de la memoria. Las metáforas, en cambio, implicarían que el conocimiento se forma, centralmente, por analogías, esto es, por semejanzas que presuponen el diálogo de tradiciones. Sin embargo, lo que parece querer acentuar Ugalde a lo largo de todo su trabajo es la actitud de innovación, rebeldía y orgullo “que marcaban, para Lezama, la realización estética de un poeta americano” (227). En este sentido, es necesario desplazar el papel central de la metáfora dentro del lenguaje y destacar el papel de la imagen, justo para que aparezca la figura del creador o poeta que, a través de un juego metafórico que él o ella controla, poder marcar el sentido histórico de América. Así, la metáfora no desaparece –ni pierde un lugar de gran importancia– pero queda supeditada a la representación imaginativa e imagológica que realiza el escritor.

Esta idea de Sergio Ugalde tiene profundas implicaciones en toda la interpretación que hace de la obra de Lezama y, de ser correcta, revelaría también la centralidad de la

imagen para el poeta cubano y para toda una generación de creadores que se asumieron como los autores y autoras de la suma americana definitiva. Ugalde recuerda, en este sentido, las palabras de Octavio Paz, escritas en 1974 en *Los hijos del limo*: “Todo comienza –recomienza– con un libro de José Lezama Lima *La fijeza* (1944). Un poco después, (no tengo más remedio que citarme) *Libertad bajo palabra* (1949) y *¿Águila o sol?* (1950). En Buenos Aires, Enrique Molina: *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951). Casi en los mismo años, los primeros libros de Nicanor Parra, Alberto Guirri, Jaime Sabines, Cintio Vitier, Roberto Juarroz y Álvaro Mutis” (*Apud* 233). De todos estos autores, y muchos otros y otras, Lezama resaltaría por la radicalidad de su propuesta. Para Ugalde, en el caso del cubano “ya no estamos ante la construcción finalista de un proyecto de nación, sino ante un discurso desbordado que alerta sobre las posibilidades continentales y, por lo tanto, cosmopolitas” (93). Esto, en efecto, es lo que detectó Paz; de ahí un necesario aire conservador de la tradición y, a la postre, no un arte absoluto de ruptura.

En estos términos, y para un autor que –como tantos otros y otras– se encuentra más allá del romanticismo y la vanguardia, en una época donde el discurso nacionalista se muestra agotado y es sustituido por las dictaduras imperiales o las gestas revolucionarias que se enmarcan en un mundo en crisis y atónito frente al término de la segunda Guerra Mundial, el problema es muy complejo. Quizá una pregunta pueda resumirlo: ¿cuál es la sustancia, esencia o proyecto histórico de sentido en ese mundo y, específicamente, en el continente americano?

Sabemos que la respuesta a esa pregunta es clara, colaborar con los proyectos dictatoriales, con las gestas revolucionarias o formar “repúblicas letradas”, esto es, grupos ilustrados que intentan mantener la independencia de un particular sentido que se cobija y nutre de las formas del arte. No hay, si se revisa el espectro creativo de este período, respuestas que salgan de estos márgenes. Aunque claro, hay una interpretación muy compleja y particular de lo que implica la militancia política del artista o la formación de un grupo ilustrado y exiliado en el arte. No es la misma respuesta la de Revueltas que la de Cortázar; la de Novo que la de Borges, la de Paz que la de Arguedas.

En cierto sentido, y al leer a Ugalde, uno puede sostener que la respuesta de Lezama concuerda con la del escritor que intenta mantener la independencia de la obra, pero el cubano inserta una variante crítica que tiene un carácter extra-ordinario. Lezama reconoce la autonomía del arte pero insiste, en un primer momento, en que esta autonomía no se puede reconectar con ningún presupuesto esencial o fundamental de sentido. Escribe Ugalde: “Lezama, al poner en el centro del discurso el tema de la forma artística como el elemento más importante en la construcción literaria y pictórica, sacaba la discusión viciosa del arte nacional –que se movería en el folklorismo temático– para situarlo en el ámbito de un estilo” (207).

Podemos observar aquí –como también destacará Ugalde al final de su libro– una estrategia que ya se encuentra en Borges y en Reyes, y que es de corte materialista y

experimental: el arte moderno es básicamente un juego de construcción y deconstrucción de la forma; es un asunto de la constitución del estilo a través de la experimentación con los materiales. Más aún, al estar separado de cualquier sustancia religiosa o mítica, el arte moderno es necesariamente un arte sublime, su asunto es *recomponer* las dimensiones y el tiempo de la Naturaleza. Una Naturaleza que, paradójicamente, ya no es fuente inequívoca de sentido en el mundo moderno.

Frente a esta contradicción del sentido—pues el arte queda relegado a ser simplemente una mercancía más que se valora por su capacidad de sublimar la realidad frente al potencial consumidor que adquiere la obra y la valida social y económicamente— el artista reacciona, existencialmente, reforzando la idea de *representación*. El artista miente: sabe que todo es forma pero postula, con su creación, que esa forma arroja una representación que debe de tener validez universal —mítica, religiosa o comunicativa— por fuera del mercadeo de valoración.

Los artistas que, desde mi punto de vista, avanzan de manera más radical en la exploración de esta forma estilística son Onetti, Rulfo, Vallejo, Borges, Lezama y García Márquez. Todos ellos gravitan, en cierto sentido, dentro del arte sublime moderno y la constitución de sus representaciones. Todos generan representaciones que deben de ser destruidas por la propia forma, esto es, sus obras son efímeras, en el sentido de que se constituyen como estilos —el caso de Onetti, Lezama y Borges— o como eslabones de sus obras futuras o de otras poéticas —el caso de Rulfo, Vallejo y García Márquez—.

En este universo que trazo, a manera de hipótesis, lo que deja claro Ugalde es la importancia de Lezama, dentro de este espectro, como el ensayista que construye una representación que va más allá de la ficción. El autor de *Analecta del reloj* reconecta el arte sublime al que me he referido con su representación barroca, y la reconstrucción de la Naturaleza como la poderosa formación del paisaje americano. Esto es lo que arroja la vigencia y actualidad radical de Lezama Lima en el siglo XXI. Por ejemplo, en asintonía con Carpentier y contra D’Ors, como señala Ugalde, Lezama nunca pierde “de vista la historicidad del fenómeno estético”, lo que le permite criticar las teorías idealistas de “las constancias históricas”. El barroco entonces, al ser una realidad de segundo orden —y no una realidad esencial—, no es una sustancia por la que todo el arte transcurre. Es un hecho específico de la representación americana.

En este contexto es que Lezama sintetiza las posiciones occidentales al respecto y se atreve “a lanzar una caracterización, muy general, del arte barroco europeo para contraponerla al arte barroco americano. Mientras que en Europa este estilo se había definido por *acumulación y asimetría*, en el arte americano había una *tensión y un plutonismo*” (171, énfasis mío).

Justamente por esta definición —el barroco como tensión y plutonismo— es que Lezama avanza al señalar que el barroco americano se traduce en una poética de placer, cotidiano y existencial, conjugado con un afán enloquecido de conocimiento —que se

ejemplificaría paradigmáticamente en la figura de Sigüenza y Góngora y que repetiría sus rasgos a lo largo de la historia de América.

El asunto que queda planteado aquí es fundamental para el debate sobre América y sobre las formas actuales de producción de conocimiento. Finalmente, la teoría del barroco que se consolida plenamente en Italia, específicamente en Roma, seguirá abrevando de la idea de lo barroco europeo, donde la acumulación y la asimetría –la elipsis de Sarduy o la *decorazione assoluta* de Adorno– tienen que ver con la idea de que el paisaje se forma desde los mares, desde la sedimentación de las aguas oceánicas que construyen una perla barroca, deforme, que se resiste a ser integrada al paisaje triunfante –romántico y realista– del espíritu protestante. Nadie en el pensamiento en lengua española ha dado seguimiento y desarrollado esta teoría como Bolívar Echeverría, con quien también dialoga Ugalde. Por el contrario, la teoría plutónica de Lezama, donde lo central no es la acumulación sino la tensión, ni la asimetría sino la síntesis de las rocas que surgen de esa tensión volcánica y no del sedimento de las aguas, indica que el barroco ya no es un hecho europeo –ni italiano ni español– sino americano. Un hecho que no configura su paisaje en resistencia al protestantismo o catolicismo europeo, sino en una reinención de lo humano y lo natural que ya consigna como un dato inevitable, pero fundamentalmente ajeno al paisaje, la propia constitución capitalista, acumulativa y brutalmente *simétrica* del capital en sus características míticas y racionales europeas.

La extraña figura del Martí de Lezama, que con tanta precisión analiza Ugalde, mostraría este despliegue de “nuestra América”; sin embargo, mejor aún, la figura de Sor Juana, como señala el ensayista mexicano, es la que “parece moverse lenta y serenamente en otras zonas de la conciencia”. En este sentido: “Lo peculiar de la lectura de Lezama, en un ensayo en el que pretende distinguir lo característico de la recepción y transformación del estilo gongorino en América, es que deslinda a Sor Juana de la sombra de Luis de Góngora. Si Camargo y Sigüenza habían sido la culminación de un estilo y de un proyecto de vida, Sor Juana, por su parte, ya es algo distinto” (231-232).

En efecto, esta figura tensa y tectónica, Sor Juana, aparecería como la prueba, una entre tantas, de que el proceso de sentido en América se encuentra desligado del proceso de toda modernidad que esté atada al principio de acumulación cognitiva que tiene el espectro de finalidades –ilustradas y románticas– que alimentaron a la modernidad europea.

¿Es posible hacer una síntesis entre ambas propuestas de la modernidad barroca: entre la propuesta que entiende lo barroco como acumulación asimétrica de la riqueza social y la que lo entiende como tensión de una riqueza que crea nuevos paisajes inagotables para el placer y el conocimiento de otras tensiones? ¿Es posible, me pregunto, pensar a la par la modernidad barroca en América como resistencia y como un cuerpo de sentido irrenunciable? Sergio Ugalde es cauto al respecto. No se adentra en las implicaciones contemporáneas de la idea lezamiana de barroco. Sí indica con claridad la *sui generis* conexión entre barroco y modernidad; de hecho dice con toda precisión que el barroco

americano de Lezama es un “proyecto de la modernidad”. En cierto sentido, un proyecto que tendrá su suma tardía, así como tuvo su suma temprana en Sor Juana, en la figura plutónica—donde todas las narrativas, mitos y tradiciones se reúnen—en la figura de José Martí. Deja así escrito un material invaluable para el debate sobre el mundo barroco; sobre la modernidad barroca y sobre el futuro, dentro del Capital, de posibles formas alternas de configurar nuestra vida... una vida que es substancialmente moderna.

*Universidad Nacional Autónoma de México*

CARLOS OLIVA MENDOZA

NANCY VOGLEY y MANUEL RAMOS MEDINA, coord. *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Vol. 3: *Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del Siglo XVIII*. México, D.F.: Siglo XXI, 2011.

La conexión entre la historia de la literatura Mexicana del siglo XVIII y los matices de la cultura católica novohispana es un campo rico para los estudios interdisciplinarios. Basta con revisar una lista bibliográfica de las imprentas mexicanas y poblanas para ver el predominio de la religión como veta para los estudios de las humanidades. Es un campo que se ve continuamente renovado gracias a esfuerzos interinstitucionales por recuperar la tradición literaria del nuevo mundo como el proyecto del catálogo colectivo de marcas de fuego o el proyecto de los primeros libros de las Américas. Ambos incluyen una amalgama de instituciones estadounidenses y latinoamericanas entre sus colaboradores, que buscan llenar aquellos espacios que el tiempo y los discursos han creado. Esto lo hacen proporcionando maneras más accesibles para encontrar fuentes primarias (literatura) a través de la constante digitalización de archivos y colecciones. La visión exhaustiva de la producción cultural novohispana que nos proporciona la tercera entrega de *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días* es una muestra del alcance que podemos ver en las ciencias sociales gracias a esta recuperación en masa de los legajos de la colonia.

*Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días, Vol 3: Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del Siglo XVIII* es una colección de ensayos dedicados a explorar el clima social, intelectual y literario de la Nueva España en una época que coincide con la Ilustración europea y los preámbulos a los grandes movimientos de independencia del siglo XIX que toman lugar en Latinoamérica. Dividido en cinco apartados, todos los ensayos describen la