

Isla a varias voces

Cuauhtémoc Pérez Medrano

Universidad de Basilea

Si se definen conceptos abstractos como si fueran ideas unívocas o generales se corre el riesgo de ser parcial, deficiente y laxo. Prueba de ello es la conocida anécdota entre Platón y Diógenes, el cínico, la cual ha dejado clara la arbitrariedad inscrita en el acto definitorio que tiende hacia la generalización conceptual. Palabras más, palabras menos, la anécdota es esta: Platón delimitó su idea de hombre, definiéndolo con los adjetivos de bípedo e implume. Acto seguido Diógenes arrojó un pollo desplumado e inquirió a Platón queriendo demostrarle que el pollo sería un ejemplo de hombre. Con ese visual comparativo puso en evidencia la definición platónica, pues como es indudable existen varios matices entre el pollo implume lanzado y el hombre. Platón al darse cuenta de su argumento deficiente hizo notar hábilmente que a diferencia del pollo las uñas del hombre son planas, esto le dio salvedad a su errata y además dio sustento a su intento definitorio. Este suceso deja de manifiesto las complejidades que emanan de la delimitación de ideas abstractas si se busca una explicación en aras de la univocidad de la idea.

La definición ha ofrecido un compendio de características, propiedades o atributos de lo conceptualizado; es una práctica que se basa fundamentalmente en la argumentación que busca hacer evidentes sus disimilitudes. Se asumió por mucho tiempo que la ubicación de rasgos desiguales sería la posibilidad de construir un elemento amurallado por las características que lo circundan; ergo se consideró que esta sería la manera idónea de definir. Pero desde ya hace algunas décadas se puede argumentar que a la par y en contraste con esto, también es aceptable plantear que las esencias se desvanecen y se fortifican en la interacción de las barreras que intentan delimitarlas. Es decir, los rasgos diferenciales también permiten la posibilidad de generar coincidencias e igualdades. No solo se puede definir a través de atributos que distinguen, sino también y de manera importante por la comunicación entre lo definido y sus anómalas definiciones. El objeto o la idea caracterizados son mutables y reinterpretables, y además de poseer una delimitación para el entendimiento, expresan también procesos de interacción de sentido.

En este orden de ideas no ha sido poca la aportación conceptual del «rizoma» como medio de reordenamiento epistemológico (Deleuze / Guattari 2000). La idea «rizomática» de Deleuze y Guattari ha influenciado de manera importante el replanteo y el reanálisis del desarrollo conceptual de las ideas consideradas “canónicas” y/o elocuentes en los discursos culturales y estéticos. Bajo estas primicias, sería prudente plantear una posible relación entre dos ideas y ofrecerlas bajo supuestos topológicos, es decir, plantearlas como espacios abstractos. Sus connotaciones estéticas y culturales nos permitirán de este modo la vinculación entre sí, diacrónica y sincrónicamente.

El barroco y la insularidad, o la isla, serán nuestros conceptos a analizar, pues han sido muestra de un complejo entramado de connotaciones y significados; el primero como término estético cultural; y el segundo, como tropo de representación artística.

Si se busca un planteamiento de relación, ambos elementos pueden leerse como espacios abstractos con el fin de lograr una localización de similitudes y diferencias en sus propios procesos de significación. Para ello se propone argüir ciertas cuestiones: ¿cómo ha sido entendido y trabajado el barroco?, ¿qué es la isla y cómo han sido sus representaciones en la literatura cubana en el siglo XX? De estas preguntas se espera que resulten algunas nociones que nos ayuden a interpretar el sentido y la relación entre ambas ideas, así como la manera en la cual estas pueden ayudar a examinar aspectos estéticos y culturales de forma global.

Barroco, como espacio

Comencemos por decir quizá una obviedad: el barroco es en sí una palabra imperfecta, tanto en significación como en origen. En sus análisis se ha recurrido a explicaciones estéticas, históricas, culturales y hasta ontológicas, las cuales en vez de delimitar el término han ampliado su posibilidad simbólica y de interpretación. El barroco había permanecido entre la nomenclatura de lo peyorativo, exagerado, ilógico; no es sino hasta el siglo XIX que a través de los textos estéticos de Jacob Burckhart (1952) o de Heinrich Wölfflin (1986) se reorganiza la noción de barroco y se interpreta como un estilo estético de proporciones desmesuradas, que en sus expresiones plásticas como en arquitectura, pintura y escultura refiere movilidad caótica, textura corpórea e impacto visual, pero ante todo se enuncia al barroco como un estilo particular y diferenciado. La representatividad de este estilo y sus contextos estético e histórico llevaron a Benedetto Croce a referirlo como la expresión del delirio decadente, del vacío o sinsentido, de lo feo, para ser más exactos (Croce 1993: 37-42 y 315-333).

Más tarde el eminente reordenamiento de ideas alrededor de lo barroco generó trabajos que recorren pensamientos que van de Eugenio d'Ors (1944) a Gustav René Hocke (1961) o de Werner Weisswach (1942) a Antonio Maravall (1975), donde el barroco se apartó de los simples análisis estéticos para examinar aspectos culturales, políticos, históricos y hasta esencialistas. El barroco se descentralizó del contexto de la historia del arte, teniendo como consecuencia que las tendencias de evocación se particularizaran primordialmente en dos:

En la primera, el barroco aparece como una de las configuraciones por las que deben pasar las distintas formas culturales en su desenvolvimiento orgánico; como la configuración tardía de las mismas, que se repite así, con un contenido cada vez distinto, en la sucesión de las formas culturales a lo largo de la historia. En la segunda, el barroco se presenta como un fenómeno específico de la historia cultural moderna. (Echeverría 2000: 11).

Ambas tendencias, según Bolívar Echeverría (2000: 12-14), se encuentran en el paradigma del «ethos moderno» frente al «ethos barroco». Por un lado, lo barroco dentro del contexto del «ethos moderno» es un mecanismo de aceptación y propagación de una realidad moderna (occidental) con particulares características muchas veces consideradas como permanentes e inherentes al hombre. Por otro lado, lo barroco en el «ethos barroco» sería la resistencia a esta realidad impuesta. La pugna entre ambos ethos es permanente, y denota la dificultad definitoria en su praxis, es decir, de un «modo de ser barroco» (Mabel Moraña 2010: 19), sea como fenómeno histórico y cultural, o sea como fenómeno ontológico. El «ethos moderno» sería la expectativa de que el barroco se expresará como un proceso orgánico y universal, mientras que el «ethos barroco» sería visible como la alteración de ese mismo proceso y por ende la confrontación con él, una anomalía, si se quiere leer así. En este sentido, la praxis de lo barroco o el «modo de ser barroco» representaría la urdimbre de relaciones que expresan la complejidad y sus particularidades contextuales, es decir, el cúmulo de subjetividades colectivas, históricas, culturales o estéticas, las cuales asoman latentes y vivas (Mabel Moraña 2010: 19-22).

La definición del barroco a través del examen de su praxis implica un análisis ontológico a partir de varios niveles interpretativos y por ende subjetivos. Dichos segmentos son localizables en distintos estratos culturales, históricos y hasta estéticos. Esta distinción y acotación nos acerca de modo sustancial a los planteamientos de Gilles Deleuze, al sugerir que el barroco o su praxis revelan y expresan un elemento que supera la presión y la escisión de estas subjetividades vigentes o contextos distintos

en el devenir del tiempo. Deleuze, para esquematizar lo barroco, propone «un mundo con dos pisos [platónicos] solamente, separados por el pliegue que actúa de los dos lados según un régimen diferente»; la praxis e interacción por medio del pliegue con estos dos mundos «es la aportación barroca por excelencia» (Deleuze 1989: 44). «El pliegue», que prodría asumirse como una condición de ser, cruza arbitrariamente el circundado mundo oscuro e imperecedero del alma; los movimientos del pliegue y su repliegue hacen evidente la expresión del mismo barroco y sus paradigmas.

Por otro lado, se debe considerar que bajo este contexto, y para muchos estudiosos del fenómeno, el barroco, más allá de sus características de representación, es también en esencia un estilo artístico y cultural; es un espacio temporal que refiere un momento de crisis, de cambio, de movimiento que surge vehementemente en un punto en la historia; por ello es considerado como representante de un contexto europeo que forma parte de los aparatos de control epistemológico de una época. Sin embargo, tal término dentro de su mismo contexto representa una tensión, que organiza de diferente modo el proceso y acomodo de la historia del hombre moderno en otros procesos históricos alternos. De esa tensión paradójica de ruptura y relación emerge la posibilidad de reaplicar la noción de barroco, analizando la reutilización de sus connotaciones en su propio desarrollo (Chiampi 1994: 171-183).

No se puede negar que el barroco surge de las perspectivas europeas, pero tampoco se puede olvidar que la adopción del término se ha matizado de diferente manera en Latinoamérica. El paradigma del modo de ser barroco ha exigido que se busquen alternativas teóricas para abordarlo, acotarlo e incluso para reordenarlo simbólicamente. Bajo este tenor, Mabel Moraña utiliza la plasticidad de una imagen para acotar metafóricamente el constructo del barroco y su capacidad transfigurativa:

Una partícula extraña al cuerpo del molusco se inserta en su sustancia corporal, y va siendo rodeada lentamente por capas de nácar que van dando lugar al nacimiento de una perla. Sin embargo, si en el proceso de su conformación esa joya emergente choca contra las irregularidades en las paredes musculares de la ostra, su pulsión de circularidad se trastorna. (Moraña 2010: 51-52).

Del mismo modo en que Deleuze (1989) y Echeverría (2000) proponen elementos internos y externos en la teorización acerca del barroco, existe también en Moraña la necesidad y la capacidad expresiva de la crisis de lo moderno dentro de su concepción en América. Pues desde este entrecruce epistemológico se ha permitido la entrada de otros valores

que colindan con la identidad, dentro de las contradicciones subjetivas de la relación Europa, América, Asia y África en territorio americano.

El barroco en América ha exigido una teorización particular pero no independiente. Por ello la visión plástica a través de la metáfora de Moraña puede aglutinar y generar un debate en todos los espacios de análisis del barroco y su praxis. Tanto en el Barroco de Indias cuanto en el Barroco americano o hasta en el Neobarroco, continúan siendo visibles la irregularidad y el caos, pero sobre todo la necesidad crítica del modo de ser barroco. Capa tras capa e irregularidad tras irregularidad se asoman a los pliegues cartilagosos de la ostra que la contiene y que a su vez le permite resguardo y contacto mediado con el exterior. Así el barroco emerge desde la naturalidad del vientre del molusco tratando de encontrar en sus contradicciones culturales, sociales, históricas y estéticas los pliegues que le ayuden a salir de la dicotomía platónica de la realidad, y aún más de la tensión moderna anómala en América. Por este motivo no es una necedad que el barroco se asuma como en un espacio imaginado y determinado por las relaciones que lo caracterizan y lo violentan. Como el símil de la perla, el barroco es un espacio con volumen y con contacto mediado, entre sí mismo y sus contradicciones exteriores que lo aluden.

La isla, como espacio

Hablar de la noción de isla nos refiere quizá del mismo modo que el concepto de barroco a una serie de subjetividades a varios niveles, que engloban contextos históricos, políticos, culturales, ideológicos y estéticos, pero también, y de forma imperativa, geográficos y simbólicos. La isla en general ha sido utilizada como tropo pendulante que refiere distintas interpretaciones, muchas de ellas opuestas: el terruño y lo ignoto, la unidad y la interacción, el aislamiento y la pluralidad, el lugar de castigo y la utopía. También ha sido utilizada como alegoría que hace posible vincular y diferenciar algún elemento de un conjunto de ellos. Para citar un ejemplo de análisis en este tenor, diremos que Mario Tomé en *La Isla: Utopía, Inconsciente y Aventura* (1987) nos da las pautas para que el símbolo isla en la literatura pueda organizarse en tres tendencias interpretativas en particular: «la isla como 1) espacio de utopía; 2) cristalización de un inconsciente; 3) tiempo de una aventura» (Tomé 1987: 19).

En su primera valoración Tomé nos ofrece una serie de ejemplos que ilustran la representatividad de la isla como espacio de redención o de disfrute dentro de una variedad de cosmogonías y mitologías como las egipcias, mexicas, mayas, griegas, chinas y romanas. Con este recorrido Tomé estructura un análisis que aglutina y glosa el imago de la isla en distintas latitudes. Y en ese sentido aparecen algunos ejemplos que

califican a la isla como un ejemplo netamente utópico o ideal, un elemento imaginario relacionable inevitablemente con el espacio geográfico. Insularmente se cruzan las utopías, las alegorías y la aventura de Tomás Moro, Tomaso Campanella, Francis Bacon, Baltasar Gracián, H. G. Wells, Aldous Huxley, A. Dumas, Homero, Daniel Defoe, Issac Asimov, por citar solo muy pocos. Creando «“microcosmos”, en el que todo es posible, dando rienda suelta a la imaginación y a los idealismos» (Tomé 1987: 51).

A mi parecer esta taxonomía está sujeta en sí misma a la valoración de la isla primordialmente espacial; pero además está inscrita en un vaivén entre varios espacios imaginados, los cuales son recreados desde la literatura. Por esa razón la utopía, el inconsciente y el ente de aventura (características citadas por Tomé), viajan desde un espacio imaginado hacia otro imaginario. Es la isla un espacio que en su conformación vuelve necesaria la dependencia y la comunicación con el espacio exterior, el movimiento de reciprocidad de símbolos e interpretaciones. En esta práctica de intercambio tanto la noción de isla como la de barroco podrían ser comparables. Ambos son conceptos que pueden identificarse dentro de sus propias semiósferas, es decir, espacios abstractos y versátiles. En este sentido huelga decir que ambos ejemplos se conciben como metáforas de espacios físicos e imaginados.

Perlas e islas, la relación

Dentro de este contexto y si referimos la relación, perla e isla, podríamos afirmar que se erigen desde un centro inexistente solo perceptible por el volumen creciente de sus capas: interpretaciones, categorías, nociones y sentidos. Por ello se contraponen y se vinculan en el análisis de las voces de sus autores en un espacio semiosférico determinado. Observar la relación *signica* de elementos semióticos dentro de un espacio de interpretación es una táctica claramente lotmaniana; por eso mismo, asumo que no es imprudente analizar ambas ideas, isla y barroco, bajo la cualidad de espacios. Siguiendo esta propuesta, las metáforas de la perla que refieren al barroco y eventualmente a la isla pueden aceptarse como conceptos similares que al ser asumidas como espacios imaginarios poseen cierta carga interpretativa. El barroco y la isla son ideas que comparten la imperfección *pérlica* de la definición y se enuncian como un espacio nuclear, el cual se relaciona con los contextos particular y global. En otras palabras, el barroco es una categoría aglutinante que reorganiza su significación de forma discontinua, ya sea desde su base como periodo histórico-cultural, o ya sea hasta el plano estético y ontológico. Los discursos e interpretaciones alimentan y renuevan la idea de barroco, de ahí que la imagen de la perla sea tan elocuente. De igual

modo, la isla parte de un hecho geográfico que protéricamente reorganiza las nociones de insularidad, y con ello reorganiza los procesos de exégesis en una perenne comunicación entre el concepto y el discurso exterior. Por estas razones creo viable el uso de los vínculos: perla, barroco e insularidad como espacios abstractos; pues ello clarifica las paradojas existentes en una frontera que interactúa con distintas interpretaciones del barroco y de la isla. Los límites son inteligibles por la estratificación de capas contextuales, el origen único inexistente se encuentra repetido en diversas proporciones en todos los sentidos de las capas. La idea de la isla y el barroco como espacios son una proyección del concepto diversificado y pluralmente interpretable.

Tratemos ahora de compaginar estos elementos, barroco e isla, pues estos dos conceptos nos ayudarán a analizar la literatura de un espacio geográfico muchas veces también imaginado y no menos diverso: Cuba.

La insularidad en Cuba ha sido desde siempre un tema importante para el imaginario latinoamericano, desde las primeras impresiones europeas en cartas, crónicas y demás textos, hasta la conformación de metodologías multidisciplinarias enfocadas en su análisis del espacio. La isla ha representado más allá de la simple delimitación geográfica una imagen que se recarga constantemente de significados. A la par de esto el barroco en Cuba se ha asumido de distintas formas, que van de una tendencia artística cuasi mimética, hacia una postura esencialista y definitoria, sin omitir a veces las críticas a dicho concepto, ya que podría ser obsoleto y artificial para la caracterización del espacio insular. Si la primera ha sido aceptada como una categoría que parte de la condición geográfica, la segunda encumbra la relación artística como mecanismo de representación cuasi mimético, pero ambas dentro de sus condiciones particulares y específicas se han relacionado con la identidad, dentro y fuera del espacio insular, en este caso, cubano.

A varias voces

A continuación presentaré tres ejemplos de manera somera. Se expondrán algunas particularidades de algunos autores cubanos que han formulado una serie de postulados teóricos que nos permiten comparar y caracterizar las tendencias de análisis de ambos conceptos: la ínsula y el barroco. Cada autor podría exigir un análisis más largo pero trataré de ser sintético con el fin de ensayar una aplicación de la propuesta conceptual que en este trabajo se ofrece. No obstante, admito que este ejercicio podría ser insuficiente para aclarar el bagaje teórico que existe alrededor de la obra de cada autor y las categorías aquí exhibidas. Se abordarán someramente algunos ejemplos de la obra de tres autores cubanos

relativamente contemporáneos, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Antonio Benítez Rojo. Es evidente que cada autor posee un contexto particular que le obliga a concebir a la isla y al barroco bajo caracterizaciones muy específicas, por este motivo la referencia a sus postulados teóricos nos ayudará a trazar planos de los espacios abstractos propuestos.

Alejo Carpentier, en su ensayo «Lo barroco y lo real maravilloso» (1975), hace patente su interés por esclarecer o recodificar el término de barroco. Este autor evidencia la fragilidad y la inadecuación de las definiciones del término existentes hasta ese momento. Recorre las definiciones que ofrece el diccionario, como lo irracional, lo exagerado, lo grotesco (Carpentier 1975: 68-72). Además, basándose parcialmente en el trabajo de Eugenio d'Ors (1944), argumenta cierta originalidad estética inmanente a la condición artística americana. Pues más que un estilo de época es una condición humana atemporal, «una pulsión creadora» (Carpentier 1975: 69) alejada del orden occidental, con un orden propio y original. Bajo este contexto el barroco debe ser el único y original estilo de expresión de la condición americana. Pero entonces nos surge la pregunta sobre cuáles son los fundamentos de Carpentier y desde dónde traza sus propuestas. Para entender cabalmente su postura habría que tener en la cabeza que de este autor cubano emana la idea de “lo real maravilloso” y en ello se fundamenta una corriente estética de necesidades identitarias, y exhibe,

por un lado, la singularidad de la historia y la sociedad del continente americano, y por otro lado, la forma subjetiva en que un artista aprehende la realidad americana. En ese contexto, lo “mágico”, lo sobrenatural, es una forma prelógica de entender la realidad de buena parte de los habitantes del continente americano. (Paz Soldán 2008: 39).

Las categorías inmersas en esta aproximación ofrecen la perspectiva que explica una condición barroca antes y después de la llegada del hombre a América, pero que con ese arribo se potencializó. El territorio americano insular fue categorizado como una zona de entronque entre las cosmovisiones indígenas, las historias míticas occidentales y la rítmica tradición oral negra. El mestizaje entre estas cosmogonías ensambló violenta y paulatinamente historias, mitologías y realidades múltiples que se expresan en su práctica artística a través del barroco. En ello se centra la diferencia americana y será manifestada en la literatura a través de un lenguaje cuasi adánico, que intenta interpretar con todos los argumentos posibles la realidad de la simbiosis cultural americana. Bajo este mismo contexto se guía la idea de insularidad en su ensayo de 1979 «La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe». Aquí Carpentier

asume la realidad geográfica de la isla como primer instrumento del plano simbólico desde donde se dispersan los argumentos culturales y estéticos. Carpentier no teoriza sobre la isla como concepto único sino que la utiliza como espacio y medio a través del cual el artista se acerca a su realidad. La realidad americana para el autor son el mestizaje y la historia compartidos, por ello el espacio no es solamente insular sino regional o caribeño. Los elementos geográficos se trasladan de una realidad circundante y relacionada con el “hombre americano” a un espacio de representación abstracto en la mente del autor. En Carpentier ese espacio es donde se reestructura la historia americana hacia la historia mundial.

Por lo tanto, una simbiosis monumental de tres razas de una importancia extraordinaria por su riqueza y su posibilidad de aportaciones culturales y que habría de crear una civilización enteramente original. (Carpentier 2003: 91).

En esta simbiosis enunciada en el párrafo anterior se identifica la particularidad del «conflicto eterno de la lucha de clases» (Carpentier 2003: 93), la cual tiene una presencia permanente en el espacio americano. Este conflicto articula una historia basada en las contradicciones existentes entre esas tres razas. La historia es un ente pleno de subjetividad y ofrece para Carpentier la posibilidad de una historia particular y diferenciada. Hacer historia es evidenciar algunos de los factores peculiares del ser insular en este contexto de pugna y simbiosis. Por ello «[e]scribir la historia del espacio caribe es fundar una nueva historia, dando paso a una nueva tradición posible» (Pegeaux 2004: 112). En esta interacción entre el espacio existente y el espacio apropiado a través del mito en la literatura es donde surgen las propuestas para llevar a cabo una autodeterminación estética.

En tales tácticas se asoman las propuestas de José Lezama Lima, que en sus primeros trabajos hace constatar la necesidad de construir y moldear conceptos que sean adecuados para conformar una identidad, en este caso evidentemente insular.

Más que lebrél, ligero y dividido
al esparcir su dulce acometida,
los miembros suyos, anillos y fragmentos,
ruedan, desobediente son,
al tiempo enemistado.
(Lezama 2008: 50).

En este fragmento del multicitado poema «Noche insular» y de forma contraria a Carpentier, Lezama ejecuta distinta táctica de apropiación. La isla es la unidad y desde ella se plantea la estética compartida. Pues la insularidad como ondas circulares se propaga a través del tiempo. Es asimismo la búsqueda de la isla a través de un lenguaje que se acerca a la pregunta ontológica frente al devenir del tiempo, es decir, replantea el ejercicio del tiempo dentro del propio ser, en este caso insular. El estilo de este poema es agreste, va de un estilo artístico de pregunta hacia la identificación de bemoles culturales. Mientras tanto en las elucubraciones de *La expresión americana*, Lezama Lima nos ofrece la posibilidad de discutir tanto el barroco como la insularidad, de una manera no menos paradójica que Carpentier. Para Lezama existen en el barroco americano, «por lo menos, otros dos universos imaginarios: el indígena y el negro» (Ugalde Quintana 2011: 43). Y dentro de estos imaginarios el barroco americano expresa la concurrencia entre las relaciones de lo hispano con lo indígena y lo negroide. Por eso Lezama Lima propone que a través de la imagen o la metáfora se logra expresar la necesidad inmanente de apropiación del mundo americano primero insular, luego continental. Su trabajo pondera la relación de la imagen con el sujeto y también los fenómenos que de este vínculo se pueden presentar en la definición de la identidad. Por este motivo, la imagen barroca sería el medio para expresar la paradoja de la imagen-metáfora «de la contraconquista: la forma europea adquiriría, con la inclusión de las culturas americanas, un carácter diferente y distinto. El barroco americano se volvía, entonces, una rebelión» (Ugalde Quintana 2011: 45).

Este planteamiento es de suma importancia, pues las connotaciones existentes alrededor de las palabras reelaboran la definición de barroco, léase a Lezama mismo:

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco. Segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones del lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad [...]. (Lezama 2005: 90).

Parafraseando al mismo Lezama Lima, de esta relación se plantea un espacio donde se buscan la configuración y la forma a través de la imagen; y es aquí donde sucede la transfiguración de las cosas a través de una constante resurrección o rearticulación del nexo paradójico entre espacio y sujeto. Los rasgos existentes en esta operación de apropiación están caracterizados como «plutónicos» y «plenarios», y están basados en

la imagen de la adquisición y la originalidad cotidiana e indeleble. «[L]a imagen trata de integrar en un lugar simbólico lo que en la realidad cotidiana se presenta como una fragmentación sin sentido» (Bejel 1994: 82). El barroco de Lezama es la ruptura representada en una imagen rebelde. El espacio insular vuelve a ser el escenario de la fragmentación donde la historia se ejecuta como parte activa, donde la imagen es entretejida con y por el sujeto, el paisaje de la isla es un «espacio gnóstico», y este contempla las divisiones de los elementos que lo componen y que buscan la conformación de un mito histórico.

El lenguaje es, para Carpentier, el vehículo de expresión de la paradoja de la imagen. Un pensamiento muy plástico que nos evoca una representación teórica y práctica en la obra de Lezama.

Por ello Antonio Benítez Rojo no asume el barroco como estilo de influencia en el quehacer estético de la isla. Para él hay una distancia entre el espacio insular y el barroco como estilo americano. Para Benítez Rojo la elucubración de la isla es de mayor importancia que la discusión estética del barroco. A través de su trabajo *La isla que se repite*, se plantea la posibilidad de formular las ideas que delaten la presencia y reelaboración de los rasgos y símbolos identitarios en el espacio insular. Se parte del hecho geográfico, la isla. Y es a partir de ella que el concepto económico histórico de «la plantación» tiene sustento. Benítez Rojo (1998) identifica «la máquina», concepto de Deleuze y Guattari (2000), y la sitúa en el espacio insular. En el uso de esta metáfora, la isla hace elocuente su conformación e innegable historia colonial, enunciando además un entramado de estructuras que en conjunto expresan las simientes de una paradoja cultural.

Era una máquina integrada por una máquina naval, una máquina militar, una máquina burocrática, una máquina comercial, una máquina extractiva, una máquina política, una máquina legal, una máquina religiosa, en fin todo un descomunal parque de máquinas que no vale la pena continuar identificando. (Benítez Rojo 1998: 23).

Con y en todo esto, el armatoste cultural y estético también tiene sustento y consecuencias en la elucubración de la imagen identitaria dentro del sistema de órganos con movimiento desordenado o «caótico». Por otro lado, el método multidisciplinario que se utiliza en este análisis, según Benítez Rojo, ofrece la posibilidad de acercarnos a la isla para contemplar y describir toda la complejidad que posee con sus paradojas sociales, económicas, históricas y culturales.

El planteamiento es la revalidación de una identidad caribeña, que se sigue pluralizando. En este trabajo el autor identifica ciertas categorías

que buscan abarcar el «metarchipiélago» caribeño —es decir, un entramado de realidades insulares—, que son ejemplos elocuentes del «supersincretismo» cultural; en otras palabras, que trasluce la capacidad de amalgama: intercambio e interacción cultural. El barroco de Lezama Lima, según Benítez Rojo (Corticelli 2009: 50 y 162), no tiene la capacidad dinámica que la misma sociedad insular posee, y por eso no es ni siquiera un estilo artístico viable en la caracterización de lo insular. Sin embargo, de la obra de Lezama no se llega a analizar el carácter filosófico que le aportan sus teorías poéticas dentro del devenir hegeliano de la historia, es decir, la fractura de la temporalidad secuencial por medio de la imagen, la cual ante todo es expresiva de la «supersincronía» insular.

Benítez Rojo, no obstante, valora la aportación carpenteriana de la revitalización de la música o de los ritmos de repetición como elementos históricos, pues encuentra que estos medios contribuyen a la tarea histórica y que expresan una nueva tendencia de estudio de esta zona multicultural e histórica. De este modo Carpentier y Benítez Rojo coinciden en considerar que en el quehacer histórico existen valores subjetivos con el único objeto de reconceptualizar las categorías que podrían ser fundamentales en la construcción de una identidad insular.

Voces

Todo el conjunto de aportaciones anteriormente referidas, en ocasiones disímiles y en otras gregarias, tiñen los conceptos barroco e insular, los alimentan con sus voces. Será importante en este proceso identificar el entramado de ideas que exhibe la reciprocidad y coexistencia de sentidos dentro de un espacio abstracto de posibles relaciones diacrónicas y sincrónicas. El espacio imaginado en sí solo se hace sensible en sus representaciones y relaciones de intercambio interpretativo. En otras palabras, la isla y el barroco se asumen como ideas que refieren un espacio abstracto. Ambas ideas son islas de connotaciones y de relación, vigentes dentro de sus esferas de significación o semiósferas.

Este ensayo ha sido ante todo una propuesta de trabajo que busca reorganizar y caracterizar las ideas: isla y barroco bajo una nueva manera de relacionar nociones dentro del engrosamiento de nuestros actuales canales de comunicación y de representación. Del mismo modo este trabajo intenta declarar que dentro de las posibilidades que existen al definir conceptos abstractos se encuentran también las tendencias de percibir los conceptos como fenómenos mutables, ágiles y sobre todo plurales. Su teorización alimenta el sentido y lo nutre, además de trazar un mapa de interpretaciones que recorre islas o conceptos en el tiempo, y que son explícitos a varias voces.

Bibliografía

- Bejel, Emilio (1994): *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Benítez Rojo, Antonio (1998): *La Isla que se repite*. Barcelona: Casiopea.
- Burckhardt, Jacob (1952): *La cultura del Renacimiento en Italia*. Buenos Aires: Losada.
- Carpentier, Alejo (2003): «Lo barroco y lo real maravilloso» (1ª ed. 1975) y «La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe» (1ª ed. 1979), en: *Los pasos recobrados: ensayos de teoría y crítica literaria*. Selección y prólogo de Alexis Márquez Rodríguez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 68-87 y 88-97.
- Chiampì, Irlemar (1994): «La literatura neobarroco ante la crisis de lo moderno», *Criterios* 32, La Habana, 171-183, <http://www.criterios.es/pdf/chiampiliteraturaneobarroca.pdf> [fecha de consulta 10.9.2012].
- Corticelli, María Rita (2006): *El Caribe universal: la obra de Antonio Benítez Rojo*. Oxford: Peter Lang.
- Croce, Benedetto (1993): *Storia dell'età barocca in Italia: pensiero - poesia e letteratura - vita morale*. Milano: Adelphi.
- Deleuze, Gilles (1989): *El pliegue*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (2000): *Rizoma: introducción*. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos.
- Echeverría, Bolívar (2000): *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- Hocke, Gustav Rene (1961): *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Madrid: Guadarrama.
- Lezama Lima, José (2005): *La expresión americana* (1ª ed. 1957). Edición de Irlemar Chiampì. México: FCE.
- (2008): *Muerte de Narciso: antología poética* (1ª ed. 1937). México: Era.
- Maravall, José Antonio (1996): *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- Moraña, Mabel (2010): *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana.
- Ors, Eugenio d' (1993): *Lo barroco* (1ª ed. 1944). Madrid : Tecnos.
- Paz Soldán, Edmundo (2008): «Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso», *Anales de la Literatura hispanoamericana* 37, 35-59.

- Pegeaux, Daniel-Henri (2004): «El área caribe de Alejo Carpentier. Espacio, novela, mito», en: Collard, Patrick / Maeseneer, Rita de (eds.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1981)*. Amsterdam: Rodopi, 109-117.
- Tomé, Mario (1987): *La isla: utopía, inconsciente y aventura: hermenéutica simbólica de un tema literario*. León: Universidad de León / Servicio de Publicaciones.
- Ugalde Quintana, Sergio (2011): «Barroco y cultura afrocubana: Lezama y un saber de convivencia», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 53, 43-56.
- Weisbach, Werner (1942): *El barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Wölfflin, Heinrich (1986): *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós.