

Brenda Vega Nava*

⇒ América vista como hacer poético: una lectura de *La expresión americana* de José Lezama Lima

Resumen: José Lezama Lima, escritor cubano, aborda en *La expresión americana* la problemática que gira en torno a la identidad cultural del continente americano, y sugiere una nueva visión de los patrones artísticos que constituyen su visión de la identidad americana. Este artículo es una relectura de su ensayo para dar cuenta de las características americanas que conforman la identidad poética de este continente.

Palabras clave: José Lezama Lima; Estética; Identidad cultural; Continente americano; Siglo XX.

Abstract: José Lezama Lima, Cuban writer, approaches in *La expresión americana* the problem of cultural identity in the Americas, and suggests a new vision of artistic patterns that constitute his vision of American identity. This article is a reading of his essay to account for the characteristics that make up the poetic identity of the continent.

Keywords: José Lezama Lima; Aesthetics; Cultural identity; America; 20th Century.

“[...] la salvación está en crear”.
José Martí (2004: 69)

La imagen dentro del universo poético del autor cubano José Lezama Lima se traduce como la base de una compleja red de enlaces culturales, que esbozan la concepción de identidad en un sentido poético. Su personal perspectiva aporta un sentido que implica la exhortación constante a reconocer los principios estéticos de la identidad americana plasmados en la obra de arte.

Este artículo pretende una lectura de la visión poética del autor cubano a partir del análisis de su ensayo *La expresión americana* (1957), que nos servirá para reconocer los elementos que determinan la identidad americana en términos artísticos. Para ello hemos dividido el artículo en tres apartados; en el primero establecemos que la *imago*, imágenes o símbolos propios de las obras de arte americanas, conforma una visión de mundo capaz de revelar el sentido de identidad y pertenencia de un continente. En el segundo apartado desarrollamos los momentos o *eras imaginarias*, que instauran las imágenes propias de América como el cúmulo de asimilaciones y re-creaciones de influencias

* Brenda Vega Nava es egresada de la licenciatura en Letras Latinoamericanas de la Universidad Autónoma del Estado de México. Desde febrero de 2009 ha sido ponente en congresos en diversas instituciones educativas del país; en 2002 ganó el primer lugar en el concurso de cuento estatal del Encuentro de Evaluación Académica, Tecnológica y Cultural del Valle de Toluca, estado de México.

extranjerías; lo hacemos por medio de tres subapartados, que corresponden al periodo barroco, al romántico y una etapa criolla que desemboca en el ideal de José Martí de alcanzar la libertad por medio de la *poiesis* o acto creativo. En el tercer y último apartado exponemos que el proyecto del autor cubano en este ensayo es el de llevar a cabo una arqueología de la *imago* americana, una reconstrucción a partir de la *mnemósine* del acontecer de la imagen en la historia; ese trabajo reconstructivo representa su visión de la identidad basada en el reconocimiento de los principios estéticos americanos. De este modo la memoria implica una mirada retrospectiva, que da cuenta de la existencia y constancia de los principios que constituyen la identidad estética americana y que se proyectan hacia la afirmación de la identidad social, política y cultural de América.

1. *Imago*: creación e identidad

José Lezama Lima comienza su ensayo con una pregunta que parece casi retórica porque en la respuesta se encuentra la base que fundamenta toda su obra, y *La expresión americana* en particular: “¿qué es lo difícil?, ¿lo sumergido, tan solo, en las maternales aguas de lo oscuro?, ¿lo originario sin causalidad, antítesis o *logos*?” (Lezama Lima 1977: 279). De inmediato se percibe la respuesta: el *mythos* es el principio originario, de él deriva todo su sistema poético; sin embargo, el mito también provee una interpretación que no sólo revela una visión histórico-religiosa, sino —y primeramente— poética, que a su vez se manifiesta a partir de la *imago* o imagen: “Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo” (Lezama Lima 2000: 286).

El carácter seductor de su prosa se abre paso para brindar un panorama de la creación artística vista como posibilidad existencial, como constructora de una realidad que supone un sentido de pertenencia en el cual el concepto de identidad es el referente común de las obras de arte americanas. Sin negar la posibilidad de una memoria histórica, Lezama fundamenta su visión en la memoria poética de un continente, que por su singular capacidad asimilativa erigió sus propios símbolos sobre la piedra barroca, que desde entonces le identifica por el cúmulo de imágenes de cada *era imaginaria*, entendida ésta como cada uno de los diversos momentos en que se establece un tipo de ver y vivir en la historia. En este sentido, la imagen es la manifestación de la imaginación que se proyecta en la cultura y que la dota de características específicas.

Al afirmar que la *imago* “[e]s, está, respira” (Centro de Investigaciones Literarias 1971: 58), Lezama sugiere que la imagen está en la piedra, en la metáfora, en la obra de arte, posee en sí un impulso que provoca la acción. La *imago* es el motor que pone en marcha la construcción constante de mitos y de semánticas renovadas, ya que suscita lecturas, nuevas interpretaciones, y por lo tanto nuevas realidades en cuanto se manifiesta por medio de la imaginación, que, en palabras de Ricœur “se difunde en todas direcciones, reanima experiencias anteriores, despierta recuerdos dormidos, irriga campos sensoriales adyacentes” (2008: 106). Es decir, la imagen, por medio de su capacidad remitificadora, supera la realidad misma creando la suya, “origina la historia y trasciende, en su hambre de recuerdos y misterios, la leyenda” (González Cruz 2000: 24).

La *imago* descubre la visión histórica donde se funden los símbolos y datos de una cultura. La fusión de las imágenes propias de diferentes momentos, o *eras imaginarias*,

da origen a una nueva realidad, son metáforas interpretadas en una lectura. No hay que olvidar que por su naturaleza expresiva y al ser artística, la imagen posee una finalidad interpretativa. El paralelismo entre las imágenes de diferentes eras imaginarias constituye una lectura del mundo. El sujeto metafórico es quien debe compilar las imágenes surgidas a lo largo de la historia para producir un cambio, una revolución, una nueva realidad, sea histórica o no, pues en la lectura caben infinitas interpretaciones: “[...] la intervención del sujeto metafórico [...] actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión” (Lezama Lima 1977: 282-283).

Es a partir de la sentencia de un afamado filólogo y crítico alemán que Lezama concibe el fundamento que sostiene su universo poético y la posibilidad de hablar de identidad en términos artísticos: “Con el tiempo –nos dice Ernst Robert Curtius– resultará manifiestamente imposible emplear cualquier técnica que no sea la de la ‘ficción’” (284). Dicha técnica redefine el cauce de la historia, y por lo tanto impacta de forma diferente en el acontecer del sujeto, transforma su concepción de la historia trayéndola al presente por medio del arte, redirigiendo los símbolos que identifica hacia nuevos horizontes creativos e interpretativos; es el sujeto metafórico, en su libertad de lector, quien concibe la identidad a partir de las diversas expresiones humanas, el lenguaje, el canto, la pintura, la arquitectura, etcétera.

Si el sujeto no fuera capaz de decodificar y recodificar las imágenes que se le presentan, estaríamos condenados a repetir los mismos paradigmas, como apuntaba Eliot, según Lezama: “él cree que la creación fue realizada por los antiguos y que a los contemporáneos solo nos resta el juego de las combinatorias” (285). Pero no todo es pesimismo en la visión de Eliot. De ella Lezama rescata la idea del reencuentro con el mito como posibilidad existencial: “Eliot valoraba [la obra de Joyce]¹ considerada caótica, precisamente por oponerse al caos de nuestra época, buscando el reverso de los mitos. [En palabras de Eliot:] ‘En lugar del método narrativo, debemos usar ahora el método mítico’” (285).

La técnica de ficción propone poner en marcha un des-hacer de los mitos antiguos y rehacer otros a partir de las interpretaciones del sujeto metafórico de las imágenes surgidas en cada era imaginaria; así brinda la posibilidad de que tanto los antiguos como los nuevos mitos surjan con sus propios “conjuros y sus enigmas [...] con nuevos cansancios y terrores” (286). Este proceso garantiza la autenticidad de la acción creativa y la posibilidad de nuevas formas de concebir la autoctonía a partir de los patrones artísticos. Lezama repara en que al ser así, se niega la posibilidad de que surjan dos estilos –y por lo tanto, expresiones– idénticas; las formas nunca son las mismas, sin embargo se van acumulando en una, la del sujeto metafórico, que verá en ellas una forma peculiar que le es conocida, la suya.

Ese cúmulo de imágenes, o expresiones, es la base y el reflejo de la identidad de un continente. No es copia sino la suma ecléctica de elementos occidentales y propios, cuyo origen está presente en el paisaje que exige ser expresado por medio del arte; este planteamiento también tiene su contraparte severa:

He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver [...], busca en la autoctonía el lujo que se le

¹ Los corchetes son míos en un afán por aclarar el sentido de la cita, ya que ésta es la respuesta al impacto originado por la obra novelística de Joyce, que Lezama define como dotada de un realismo tal, capaz de producir su propia realidad (Lezama Lima 1977: 285).

negaba, y acorralado entre esa 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 (290).

La condena de repetir los parámetros occidentales resulta de un eco mítico que Lezama identifica desde los albores del *Popol Vuh* y que tiene que ver con los alimentos del hombre, mito que se traduce en el complejo americano de la repetición, pues es la divinidad quien le obliga a alimentarse para sobrevivir. De donde leemos que los alimentos son los paradigmas occidentales: “el *dictum* es inexorable, si no se alimenta del plato obligado, muere” (292); en otras palabras, diría que de no imitar el canon occidental, su obra no perdurará, no tendrá valor. Sin embargo, la asimilación de los elementos occidentales y los propios darán como resultado obras de arte que reflejarán –con el paso de tiempo y de las interpretaciones– los elementos o imágenes que constituyen el bagaje de la identidad americana, el cual empieza a perfilarse desde la creación de obras de arte barrocas autóctonas, se fusiona con los ideales del movimiento romántico, y muestra su ápice por medio de la expresión criolla, síntesis por excelencia: la obra de José Martí.

2. De la expresión barroca a la expresión criolla

2.1. *Omnipresencia barroca*

A lo largo del ensayo *La expresión americana*, José Lezama Lima manifiesta el origen y el rumbo de su universo poético, el arte, desde el cual todas sus reflexiones adquieren importancia y sentido al manifestar una particular forma de mirar la historia por medio del acontecer artístico. Para el autor, el arte es manifestación de la necesaria facultad universal de expresión, por lo cual sus reflexiones no son privativas de América; se proyectan al resto del mundo, pues todas las culturas comparten la creación artística.

El estilo artístico de cada era imaginaria revela una aptitud de aprehender la *imago* en la obra de arte y representar con ella su fuerza organizadora en su configuración simbólica. No existe un periodo histórico llamado “Barroco”, “Romanticismo” o “Realismo”; más bien son motivos artísticos con que el autor da cuenta de la transformación del lenguaje en cada momento, que responde a la forma en que la obra artística acontece en la historia. Ese acontecer de la imagen en la obra es la exigencia del arte por obtener nuevos criterios de conocimiento insatisfechos, un nuevo saber que surge por la primigenia correlación entre *imago* y *logos*, ponderando la forma, el símbolo, la apariencia. De esta manera, forma y contenido se funden para destruir y crear nuevos accesos al conocimiento en cada transformación.

El estilo barroco marca la pauta de una expresión propiamente americana por medio de las obras realizadas con influencia barroca europea. Se percibe una concepción distinta del espacio, sobre todo en la arquitectura, pues la distancia que existía entre la urbe central y las colonias americanas representa “el triunfo de la ciudad y dentro de ella, un americano instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte” (Lezama Lima 1977: 303). Este estilo posee la capacidad de reaparecer en cualquier momento, porque proyecta en sí la necesidad asimilativa que surge con los cambios y la magnificencia de presentarse al mundo con características renovadas:

El despertar del ser americano tiene lugar cuando ya se han alejado ‘el tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador’, cuando descubre en lo barroco el estilo capaz de expresar la esencia de su mundo, barroco larval cuyo desarrollo habría partido de la afloración de un barroquismo ‘inconsciente’ en Colón y los cronistas de Indias (Mataix 2000: 37-38).

Las manifestaciones artísticas barrocas americanas en la arquitectura y la poesía permiten formular diferencias entre el estilo europeo (con fuerte reminiscencia del gótico) y el americano. La necesidad de crear una forma autóctona para la manifestación del arte en esta era imaginaria es causada por un “espacio” vacío americano, cuyas características culturales asimilaron el pasado de la conquista hispánica y que ahora surge presto en ese vacío artístico, que busca alimentarse con la celebración creadora alejada de aquel pasado: el Barroco americano asimila y reedifica el occidental.

“Espacio gnóstico” es el término que emplea Lezama para identificar el fenómeno de integración de los elementos occidentales y orientales en la visión barroca americana del arte, que, de no haber existido con sus particularidades estilísticas e históricas, difícilmente hubiera alcanzado sus dimensiones artísticas, como sucedió, por ejemplo, con Sor Juana en México, con el indio Kondori en Perú o con Alejandinho en Brasil.

Lezama afirma que son tres los principios que fundamentan el estilo barroco americano, a saber: 1) la tensión entre los elementos occidentales y los americanos, lo cual conlleva un proceso unificador; 2) el plutonismo, visto como el fuego originario capaz de fundir en él elementos diversos; 3) el estilo plenario, perceptible en la creación de un lenguaje poético y plástico propio, que refleja una visión de mundo “curiosa” (Lezama Lima 1977: 303).

El Barroco americano es la suma de las curiosidades que trae consigo el ansia de conocimiento del espacio gnóstico, en donde la palabra y la piedra son elementos cargados de información (de imágenes, de símbolos), generadores de un saber que se proyecta en el verbo o en la construcción arquitectónica voluptuosa, expectante. La visión curiosa propia del Barroco americano es, entonces, el saber enfrentado constantemente a un universo que no deja de maravillar, que se asombra, se embelesa y se manifiesta en la creación artística.

La voluptuosidad del verbo, el goce del lenguaje propio de la poesía barroca conforman la herencia de Luis de Góngora, arquetipo de la era imaginaria en cuestión, pues su lenguaje pretende domesticar, asir la naturaleza y plasmarla en el verbo, superándola. Para dar cuenta del legado, Lezama invita a su personal banquete a los convidados de ese Barroco que trasciende las fronteras del tiempo por medio del lenguaje. En él se reúnen personalidades no sólo de América, sino de Europa, mostrando su capacidad asimilativa: del bogotano Domínguez Camargo recoge Lezama la delicadeza de la expresión, de Lope de Vega, la col y la berenjena, que representan la naturaleza; Luis de Góngora nos convida la aceituna, la luz, el sueño; de Fray Plácido de Aguilar, la toronja; y en otro momento de su hacer artístico, Lope de Vega ofrece los cangrejos, la resistencia, la ternura y la perfección de la poesía. Leopoldo Lugones es el plato principal por ser el representante de la edad áurea del Barroco, quien demuestra que este estilo renace en distintos momentos y es irremplazable. Alfonso Reyes ofrece el vino francés por su capacidad de incorporar otras culturas, como la francesa, dentro de un Barroco consagrado. De Cintio Vitier tenemos el tabaco, muestra de la penetración del humo al cuerpo; y para abarcar otra manifestación del Barroco, Bach agasaja con su música y el café a la turca.

No es difícil imaginar el bellissimo cuadro que ofrece el autor, en donde casi involuntariamente las imágenes de los personajes invitados toman su lugar en alguna pintura de Bellini, de Hals; incluso podemos establecer una analogía con el banquete platónico o bien con *La Santa Cena en Jerusalén*. El banquete como imagen es símbolo del goce de los sentidos, del verbo, proporciona una dimensión escénica que constituye la comunidad barroca literaria, la pluralidad de tiempos y espacios que brinda la presencia de los invitados al banquete y confirma la tesis de Lezama sobre un Barroco prototemporal. Este episodio conforma la comunión entre diferentes eras imaginarias enlazadas por la imagen “banquete”.

Si bien hemos dicho que el lenguaje barroco americano es potencialmente voluptuoso y alborozado, con Sor Juana alcanza la plenitud de su identidad: “Es la primera vez que, en el idioma, una figura americana ocupa el lugar de primacía” (Lezama Lima 1977: 314), ya que en la composición de *Primero Sueño* confluyen la influencia gongorina y escolástica para dar vida a una imagen del sueño como viaje emprendido hacia el conocimiento, con la posibilidad de ser comprendido en su totalidad: “continúa la lucha por aprehender el milagro del mundo diurno, el afán fáustico de que el conocimiento sea una realidad y que esa realidad pertenezca por entero al hombre” (316). Con lo cual Sor Juana no sólo ofrece la grandeza del Barroco americano en la confirmación de su lenguaje, superando al mismo Luis de Góngora; también ofrece una visión filosófica del conocimiento, que se mueve entre los paradigmas oníricos hacia la posible realización por medio del mito.

En el caso de la arquitectura, el sentido de “lleno” y “vacío” genera un estilo barroco propiamente americano con las obras del indio Kondori. Este sentido de “lleno” cobra vital importancia debido al crecimiento de la ciudad, y encuentra su origen en las obras de Bernini, creadas principalmente para el disfrute público, en plazas, jardines, etcétera. En el caso americano, las edificaciones de las iglesias conjuntan elementos del Barroco hispánico, que para entonces sufría el declive del estilo; y del autóctono, reflejado sobre todo en la materia prima con que se edificaron las construcciones, lo cual conlleva la idea de riqueza natural (la piedra y la madera):

En la voluntariosa masa pétreo de las edificaciones de la Compañía, [...] en la gran tradición que venía a rematar el barroco, el indio Kondori logra insertar los símbolos incaicos de sol y luna, de abstractas elaboraciones, de sirenas incaicas, de grandes ángeles cuyos rostros de indios reflejan la desolación de la explotación minera (322).

La obra de Kondori representa el pacto entre los elementos españoles e incaicos, en ella se resuelve la idea de igualdad de la raza y la cultura americana. Con Alejandinho, la fusión de lo español y lo africano representa la culminación del pacto estipulado por Kondori, y se transforma en la libertad creativa:

[...] cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad [...] Y la adquisición de una forma o de un reino, está situada dentro del absoluto de la libertad (323).

Por lo tanto, el Barroco americano es la fórmula autóctona por excelencia, ya que mejora la forma con sus propias imágenes (imágenes míticas del pueblo incaico, africa-

no, maya), y particulariza su contenido. La expresión barroca americana, ya sea en su manifestación poética, arquitectónica o en el mismo *modus vivendi*, conlleva el sentido de libertad expresiva, autonomía en que se configura su propia visión de mundo, que en el caso de la arquitectura de Kondori devela el descontento por la opresión minera, en Sor Juana una forma peculiar de acceder al conocimiento por el camino del sueño, o en Alejandinho la gloriosa completud de las raíces indígenas y occidentales, la cual estipula la madurez de una era imaginaria que permanece y se reinventa, donde la libertad alcanzada en el terreno artístico propicia la rebeldía creadora de la siguiente era imaginaria: el Romanticismo americano.

2.2. *El rebelde Romanticismo americano*

Umberto Eco, en el décimo apartado de su *Historia de la fealdad*, nos presenta un fragmento del prefacio de la obra de Victor Hugo *Cromwell* (1827), que funge como manifiesto del estilo romántico, momento en el cual surge una ruptura entre el arte antiguo y el moderno², gracias al elemento grotesco, que califica según la visión de Victor Hugo, como “cosa deforme, horrible, repelente, transportada con verdad y poesía al dominio del arte” (Eco 2007: 280). La inclusión de este elemento en una nueva concepción de la estética no es gratuita; la discrepancia con la antigua concepción del arte se devela como repercusión y rebeldía frente al aire cientificista de la Revolución Francesa e Industrial, y cuyas consecuencias influyeron en el campo político, económico y social, incluso hasta hoy, pues mientras esto sucedía en Alemania, Inglaterra, Francia, España, Portugal ..., en América el Romanticismo llegó tardíamente (en el siglo XIX) pero con el viento de una revolución cultural, cuyos ideales de libertad y rebeldía llevaron a la independencia de varios países, como sucedió, apunta Lezama, en México y Argentina (Lezama Lima 1977: 328).

Además de esto, Lezama encuentra en la era romántica no sólo la transformación del Barroco al Romanticismo, sino lo identifica como la era de la ausencia, ausencia como el *Leitmotiv* de América en lo sucesivo: “Lezama busca en los relatos de vida, en la personificación de imágenes colectivas, las estelas de la era imaginaria del romanticismo decimonónico” (Ogarrío 2009: s. p.).

Con la antesala de los curas independentistas, y justo en la escena religiosa, surge el principal sujeto metafórico de esta era, Fray Servando Teresa de Mier, seguido de Simón Rodríguez y Francisco Miranda, quienes encajan con la descripción que hace Umberto Eco de los personajes románticos: “El héroe condenado (heredero a menudo del diablo miltoniano) que Praz ha puesto como símbolo de las ‘metamorfosis de Satanás’ seguirá apareciendo en la pintura y en la literatura más allá del movimiento del gótico, y perdurará en el romanticismo” (Eco 2007: 282). Estos reaccionarios personajes surgieron en América Latina en la era imaginaria romántica, desafiantes ante el poder, rebeldes que se debaten entre la imagen del calabozo y la de libertad.

Paradójicamente, Fray Servando Teresa de Mier se subleva: ofrece una nueva lectura del mito guadalupano, retratando a la Virgen morena, no en el manto de Juan Diego, sino

² Victor Hugo entiende como arte antiguo aquel surgido antes del siglo XVIII, y como arte moderno todo el que se desarrolló en los siglos XVIII y XIX.

en el de Santo Tomás (Lezama Lima 1977: 329). Este osado acto “desvalorizaba la influencia española sobre el indio por medio del espíritu evangélico. Había una tácita protesta antihispánica en su colonización” (Lezama Lima 1977: 329). Su actitud lo lleva a ser perseguido y encerrado en el calabozo, imagen generatriz de esta era imaginaria, pues el encierro conlleva en sí la idea de lucha y la ansiedad por alcanzar la libertad que anunciaba la obra del maestro Alejandinho (Lezama Lima 1977: 344): “Fray Servando es el primero que se decide a ser perseguido, porque ha intuido que otro paisaje naciente viene en su búsqueda [...], la imagen, la isla, que surge de los portulanos de lo desconocido, creando un hecho, el surgimiento de las libertades de su propio paisaje” (Lezama Lima 1977: 334).

Fray Servando se transforma en el portador del “hecho americano”, la libertad. Él lleva la batuta del espíritu romántico independentista, así como después lo harán Simón Rodríguez y Francisco Miranda, por sus insistentes y fructíferos fracasos: “El ser americano, confluencia de estilos, culturas, épocas y lenguajes, superposición de lo heterogéneo, ausencia de un atributo único, objeto barroco, sólo puede ser postulado como una ausencia; pero es una ausencia ‘creadora’” (Mataix 2000: 56); en otras palabras, ausencia que motiva a la libertad.

Simón Rodríguez es el segundo héroe condenado, proscrito de antemano en la promesa de Bolívar al declarar que la libertad de América es cosa inconclusa, aun después del gran Libertador de las Américas, aun después de Martí, aun en nuestros días: “al disminuirse por la rutina y ver que no surgía la gran excepción, cogía de nuevo su mula, indiferente a la pobreza y comenzaba de nuevo en la mañana del nuevo paisaje” (Lezama Lima 1977: 337). La excepción de la que habla Lezama es el cambio del “paisaje” americano que compartió con Bolívar hacia la libertad que jamás vería, ya que “es desterrado de la esfera del poder libertador sudamericano y su destino se convierte en el lado oscuro de la utopía bolivariana” (Ogarrío 2009: s. p.). El paisaje americano en la concepción de Lezama es el elemento que origina una visión de mundo y la transforma en realidad. Es un diálogo entre la naturaleza y el hombre, aprehendiéndola:

Si aceptamos la frase de Schelling: “la naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible”, nos será fácil llegar a la conclusión de que ese espíritu visible de lo que más gusta es dialogar con el hombre, y que ese diálogo entre el espíritu que revela la naturaleza y el hombre, es el paisaje. Primero, la naturaleza tiene que ganar el espíritu; después, el hombre marchará a su encuentro (Lezama Lima 1977: 378).

Aunque Simón Rodríguez no vería el paisaje de cambio que portaban las ideas de Bolívar, es él quien propicia la temeridad de la lucha por conseguir la libertad.

Por otro lado, el tercer condenado, Francisco Miranda, comparte con el fraile aquello que Lezama llama el signo americano, que es saber ganar el territorio ajeno con curiosidad y simpatía por el ímpetu de libertad: “Además de su dignidad en el ejército francés, [Miranda] es coronel del ejército ruso [...], tiene poderosas relaciones en Estados Unidos, en Rusia, en Inglaterra y en Francia” (1977: 342). Sin embargo, preocupado siempre por “la causa americana”, los beneficios de sus influencias se convierten en los motivos de su fracaso:

[...] cuando [Miranda] cree tener más preparado a Pitt a favor de su causa, éste se inclina a España, como medio de combatir a Francia [...] Pitt precisa que, en ese momento de la histo-

ria europea, el enemigo a vencer por Inglaterra es Francia, y Miranda se queda estático en el calabozo de Fouquier Tinville, mientras, paradójicamente, Pitt interpreta el destino (341-342).

Ese destino es el que Bolívar le daría a Miranda al encarcelarlo, y con ello el primer fracaso de la independencia de Venezuela: “el destino joven de Simón Bolívar, lo deja sin aplicación ni apoyo, [...] se muestra incoherente, indeciso, uniendo su nombre al primer gran fracaso de la independencia venezolana. ‘Bochinche; bochinche, esta gente no sabe hacer sino bochinche’” (345).

Estos tres desterrados del paisaje americano, Fray Servando, Simón Rodríguez y Francisco Miranda, condenados al fracaso de su ímpetu libertador, no dejan de ser creadores de la imagen que viene; aunque excluidos del cauce fundador de América, son sus imágenes vistas en retrospectiva las que constituyen la entrada del “acto naciente”, cuyo profeta es José Martí en el escenario de la expresión criolla. Las imágenes de estos tres condenados representan el ideal de rebeldía propio de la era romántica, que abrirá paso hacia la liberación poética americana, cuya consagración es la asimilación de la tradición estética-idealista que le precede, y que se manifiesta en la expresión criolla y en el sentido de identidad americana.

2.3. *El acto naciente: la expresión criolla*

A poca distancia de la imagen del calabozo y de los tres rebeldes, surge a la luz una era imaginaria que lleva en sí la tradición barroca y romántica en su esplendor. La “ausencia”, legado de los condenados al calabozo, es la imagen que surge en la nueva etapa de la era romántica, en cuya presencia la poesía es la manifestación de una expresión propiamente americana. En este punto se concreta lo criollo como signo de lo americano mediante la liberación del verso, cuya raíz apuntala desde los albores del barroco para ofrecer las bases de la versificación libre.

En el ápice de las reflexiones lezamianas que giran en torno a la expresión criolla, encontramos a José Martí:

Preside dos grandes momentos de la expresión americana. Aquel que crea un hecho por el espejo de la imagen. Y aquel que en la jácara mexicana, la anchurosa guitarra de Martín Fierro, la ballena teológica y el cuerpo whitmaniano, logra el retablo para la estrella que anuncia el acto naciente (1977: 346).

Cuando Lezama habla de la creación por el espejo, la imagen no hace referencia a la copia o al reflejo, sino a la creación de una nueva imagen, y una nueva realidad, a partir de la que presenta el espejo y que es diferente de ella; recupero las palabras de Lezama:

[...] todo lo percibimos por la imagen. Como decía la frase célebre de San Pablo: “In speculum per imago”, es decir, “en espejo por imagen”. Es lo que podemos percibir de toda la realidad, puesto que la realidad está allí, [...] la única manera que podemos establecer un puente entre ella y nosotros es por la imagen” (Lezama Lima en González Cruz 2004: LXXXVII).

En otras palabras, se trata de la edificación de la imagen de América proyectada en el espejo, única, que asimila su tradición de eras imaginarias, y con ellas, formas de expre-

sión que le preceden: la barroca y la romántica más inmediata. La expresión criolla se conforma mediante una mirada retrospectiva en la herencia verbal de Góngora, la imaginación de Quevedo, el galpón barroco presto al banquete, y por supuesto, la imagen del rebelde romántico (Lezama Lima 1977: 349 y ss.). Estas imágenes son recreadas en la memoria por una serie de transmutaciones que se acoplan a un nuevo paisaje, a una nueva forma de expresión, la criolla, sinónimo de americano, que surge del pueblo y para el pueblo en su manifestación poética en el corrido mexicano o en el poema gauchesco.

El reconocimiento de los elementos que conforman lo criollo –por lo tanto lo propiamente americano– apela a la necesidad de una expresión reformada, cuyas bases están en el banquete literario barroco, donde la expresión americana alcanza la perfección por su capacidad asimilativa de los elementos occidentales y orientales, no en el sentido de acoplar lo americano a “lo otro”, aquellas culturas que benefician a lo autóctono americano; al contrario, el sincretismo se logra en el acoplamiento de “lo otro” en lo americano para producir una realidad autóctona.

Sin embargo, existe un territorio en pugna separatista, una nueva actitud ante la cual el americano puede reconocerse por el pleno conocimiento de su tradición, transformando el espacio gnóstico vacío presto a la edificación de una nueva era imaginaria, y por extensión, una imagen de América, una expresión renovada y su sentido de pertenencia; o bien, puede derrumbarse ante la magnitud del espacio vacío, una vez establecido. Según Lezama, en ese momento decide erigirse aquella actitud renovadora desde la trinchera poética que nace del galpón criollo y que se dirige hacia lo que denomina “acto naciente”, la segunda gran revelación de José Martí.

La poesía encuentra su afirmación por medio del canto y del relato: “con esos poemas gauchescos, el idioma volvió a las verdaderas mañanitas de San Juan, del Romancero, inaugurando por esa obligación del lenguaje nuevo que organizan las distancias y su hombre” (364). La autonomía del contenido del verso con respecto de la forma decimonónica encuentra su fundamento en la independencia de la poesía sin complicación que dará como resultado la creación de la jácara (corrido mexicano) y el poema gauchesco, cuya función es completamente popular y musical, donde el relato es el elemento que da origen al lenguaje, amoldándolo a sus menesteres expresivos. Estas características son el antecedente del verso libre americano, cuyo nacimiento reactiva la herencia hispánica del lenguaje; en el caso de Martí (pero también de César Vallejo y Rubén Darío) origina la ruptura de la regla sintáctica para proponer la libertad creativa del verso, y por añadidura, la expresión.

Interpretamos el acto naciente que preconiza José Martí como síntesis del pensamiento de una época que se proyecta hacia lo universal, característica de su obra, donde convergen la ballena teológica, el sentido unificador y el cuerpo whitmaniano, lo cual quiere decir que teología y cuerpo son sustancias que se complementan en la naturaleza del hombre, en el canto de sí mismo por medio de la palabra. Lezama afirma que Whitman y Melville son los hombres de los comienzos, ya que predicán la liberación del historicismo propuesto por Hegel, quien veía en América sólo la geografía puesta para el futuro, sin un pasado que acoplar a lo histórico; de esta forma, América estaría condenada a un estado natural bárbarico, sin posibilidad de desarrollo.

Para refutarlo, no hay mejor prueba que este ensayo de José Lezama Lima, pero sobre todo su precedente, *Nuestra América* de José Martí, donde el “hombre natural”, fecunda semilla criolla, conocedor de su tradición, hombre de ideas propias, es capaz de

vencer los paradigmas históricos por medio de su acción engendradora de nuevas realidades: “la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación” (Martí 2004: 69). La exaltación del sentido de identidad corresponde a la necesidad de ir hacia las raíces para hacerlas aprender a las nuevas generaciones, de encontrar en el barro de los pueblos la materia prima para formar un nuevo pensamiento más humanista: “Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales [...] No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza” (Martí 2004: 61-62).

La imagen de José Martí se construye en ausencia-presencia gracias a la tradición que le precede y lo constituye, y al final de la disertación de Lezama sobre la expresión criolla, en donde la ausencia de Martí reafirma su aparición en el mundo, la evocación de su figura y de su ausencia fundamentan un paralelismo entre su actuar y la visión poética de Whitman en el “Canto a mí mismo”.

José Martí es la piedra angular del acto naciente, pero también en la visión poética de Lezama, Martí es el “ente figurante”; en él, tradición e identidad creativa se hacen visibles, comprobables, lo cual es el sentido primero de Lezama Lima en *La expresión americana*:

[...] al situarlo en la culminación de la expresión criolla, vemos que ya tenía aquí sus cosas necesarias, las exigencias de una tradición que eran al propio tiempo su cotidiano imaginario de trabajo [...] La ausencia le lleva como regalada la medida grande, y es uno de los que más nos recuerdan que colosos en griego, más que tamaño significa figura, y él es por naturaleza el ente figurante, el que hace visible (1977: 367).

Martí posee la fuerza de lo americano en su totalidad por la tradición que le antecede de cada era imaginaria; suscita la libertad desde su trinchera poética, justo cuando el verso rompe la cadena de la forma para escuchar el latido musical de las entrañas del paisaje. La prematura muerte de Martí culmina en la ausencia, cuyo espacio necesita ser llenado. Su muerte es la exhortación lezamiana a reconocer su sentido mítico, poético y profético. Sin embargo, y a diferencia de los tres héroes que coronan la era imaginaria romántica, la ausente figura de José Martí incita de manera violenta, como su muerte, a la creación de un nuevo paisaje y una nueva expresión.

Podemos definir la expresión criolla como el cúmulo de las tradiciones que conforman la expresión americana. Pero a Lezama no le gusta definir pues cree que “[t]oda definición es un conjunto negativo. Definir es cenizar” (Lezama Lima en González Cruz 2004: LXVII); así que prefiere esbozar, sugerir. Dentro de estas categorías se encuentra la ausencia, o lo que es igual, la presencia de lo incierto y la incitación al constante acto creativo.

3. Sumas: identidad poética

El arte es una forma de paisaje que se revela al hombre por medio de la *imago*, y con ella también se revela “el triunfo del hombre en el tiempo histórico” (Lezama Lima 1977: 378), o sea, la cultura. La *imago* demuestra que la realidad no es reductible solamente a una categoría lógica; de hecho supera la categorización porque ella toda es una realidad diferente (pero igualmente posible) a la concebida por la historia. La diferencia

está en que se trata de una realidad poética, es decir, interpretada y re-creada, por lo cual supera la idea de que la realidad debe responder a una verdad histórica.

En *La expresión americana* percibimos que no existe un proyecto de búsqueda de la identidad latinoamericana, iberoamericana o panamericana como pretendían muchos autores en diferentes momentos de la historia de América, siguiendo la tendencia de ver al continente como “cosa a resolver”, al modo de José Carlos Mariátegui en Perú, quien entendía a América como un continente sin una expresión, o mejor dicho, un pensamiento propio cuyo desarrollo apenas comenzaba a esbozarse: “No me parece [...] la existencia de un pensamiento hispano-americano. Todos los pensadores de nuestra América se han educado en una escuela europea. No se siente en su obra el espíritu de la raza. La producción intelectual del continente carece de rasgos propios... El espíritu hispano-americano está en elaboración” (1978: 22).

Asimismo ocurre con Octavio Paz, quien desde sus cuestionamientos acerca de la identidad cultural mexicana afirma, en *El laberinto de la soledad*, que hay una negación del pasado reflejado en el desconocimiento de los mitos contemporáneos así como de los arquetipos (lo que para Lezama sería la *imago*) por parte de la sociedad: “vivimos, como el resto del planeta, una coyuntura decisiva y mortal, huérfanos del pasado y con futuro por inventar” (Paz 1959: 155).

Decimos, pues, que el caso de José Lezama Lima es distinto ya que no plantea una búsqueda de identidad social principalmente, sino que apela a la constante artística en la obra de arte americana y a la memoria que ésta evoca, permitiendo que los elementos que se fueron perfilando a lo largo del tiempo resuenen en un eco que nos muestra los principios de la identidad artística y cultural americana.

El autor propone una mirada retrospectiva en el acontecer de la obra de arte, dadas las eras imaginarias que suscitan su aparición. En la era barroca, la expresión americana recuerda un principio fundamental: la asimilación de las diversas influencias (indígenas, occidentales, orientales) que hacen de la obra artística una manifestación plena de una visión de mundo particular. En la era romántica, la imagen del calabozo representa la necesidad de llenar la ausencia de la libertad con la capacidad creativa del arte, visible en la desatadura de las reglas de versificación que origina el verso libre americano, y con él la libertad de expresión que exhorta a la autoctonía de América. La cúspide de la expresión americana está constituida por la asimilación de un lenguaje que responde a la voz popular, manifiesto en la poesía americana del gaucho y del corrido, en donde la poesía americana alcanza el punto de perfección que garantiza su vigencia y permanencia.

Como vemos José Lezama Lima no pretende construir un nuevo paradigma de identidad social; señala y evidencia los elementos artísticos que erigen la imagen, esto es, un proceso de construcción artística que proporciona una visión de mundo capaz de develar la identidad estética e histórica de un pueblo, proceso no privativo de América. Con ello, revela la totalidad de un ser completo, nunca fragmentado en geografías centroamericanas, sudamericanas, norteamericanas; demuestra que existe una autenticidad poética que ha heredado sus elementos constitutivos de otras culturas como lo francés y lo hispánico, así como de ella misma:

En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar el espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada [...] El *simpathos* de ese espacio gnóstico se debe a su legítimo

mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza (387).

Lezama observa que esa autenticidad no es cosa nueva, ha estado presente por el “mundo primitivo”; por lo tanto, su proyecto va más lejos, impacta en lo unificador inmediato: América no es sólo la parte latina, sino acopla lo norteamericano haciéndolo parte de un compendio cultural enorme, como la naturaleza que le da a luz. Pero va más allá, no se trata sólo de América, todas las culturas comparten el arte y la motivación generatriz de lo poético, y dentro de esa esfera se desarrolla la identidad artística americana, que por su capacidad asimilativa apela a la continua construcción de imágenes, no fragmentadas, sino unificadoras; su concepción de América invoca la unión artística donde todas las culturas se embeben de todos los paisajes.

En esto concuerda el escritor mexicano Alfonso Reyes cuando afirma: “Después... La tierra tiende a uniformarse. Los pueblos cambian influencias. Las independencias derivan a la interdependencia [...] Y ojalá de todo ello nazca una aurora de fraternidad humana, por encima de las fronteras [...]” (1982: 116). Esa aurora para ambos autores es la exhortación a seguir construyendo una identidad cultural, creativa, siempre artística, pues sólo por medio de la imagen la cultura perdura y trasciende.

Esta visión particular de la identidad a partir del hacer artístico es sólo una de todas las posibilidades interpretativas del mundo, y de interpretar la historia, que en su caso se concibe como la creación de imágenes artísticas que trascienden las fronteras de tiempo y espacios. Aquello que Lezama identifica como “lo difícil” nos conduce por las sendas barrocas de su prosa hasta lo originario, lo artístico, incluso lo mítico. Lo estimulante, a mi parecer, es ser invitado a ese banquete que Lezama ofrece a puertas cerradas con cada lector.

Bibliografía

- Centro de Investigaciones Literarias/Casa de las Américas (1971): *Interrogando a Lezama Lima*. Barcelona: Anagrama.
- Eco, Umberto (2007): “La redención romántica de lo feo. 2. Feos y condenados”. En: *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, pp. 271-309.
- González Cruz, Iván (2000): “Renacimiento de José Lezama Lima”. En: Lezama Lima, José: *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*. Ed. por Iván González Cruz. Madrid: Verbum, pp. 13-30.
- (2004): “José Lezama Lima o el ser de la aurora”. En: *Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama Lima*. Tomo I. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, pp. xv-cxxxviii.
- Lezama Lima, José (1972): “Imagen de América Latina”. En: Fernández Moreno, César (ed.): *América Latina en su literatura*. México/Paris: Siglo XXI/UNESCO, pp. 462-468.
- (1977): “La expresión americana”. En: *Obras completas. Ensayos/cuentos*. Madrid: Aguilar, pp. 278-390.
- (2000): “Introducción a la Esferaimagen”. En: *La posibilidad infinita: Archivo de José Lezama Lima*. Ed. por Iván González Cruz. Madrid: Verbum, pp. 286-289.
- Mariátegui, José Carlos (1978): *Temas de nuestra América*. Lima: Amauta.
- Martí, José (2004): *Nuestra América*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mataix, Remedios (2000): *Para una teoría de la cultura. La expresión americana de José Lezama Lima*. Alicante: Universidad de Alicante.

-
- Ogarrío, Gustavo (2009): "Lezama Lima y el otro romanticismo". En: <<http://www.jornada.unam.mx/2009/10/18/sem-gustavo.html>> (02-12-2009).
- Paz, Octavio (1959): *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso (1982): "Tres reinos de México". En: *Cartilla moral/La x en la frente/Nuestra lengua*. México: Asociación Nacional de Libreros, pp. 111-116.
- Ricœur, Paul (2008): "La imaginación en el discurso y en la acción". En: *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 101-120.