

LA HISTORIA TEJIDA POR LA IMAGEN

LOS CONTEXTOS IDEOLÓGICOS

CUANDO en enero de 1957 José Lezama Lima (1910-1976) pronunció, en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana, las cinco conferencias que luego integrarían su libro *La expresión americana*, el pensamiento americanista había cristalizado ya en una verdadera tradición. Un siglo de reflexión sistemática sobre la condición de los americanos había generado toda suerte de interpretaciones en torno al problema de la identidad cultural. La posición crítica acerca de lo que es América, esto es, qué lugar le reserva la historia, cuál su destino y cuál su diferencia frente a otros modelos de cultura, determinó la ensayística de los más destacados escritores hispanoamericanos, y también su legítimo deseo de ser modernos, desde la generación postindependentista hasta la que antecede a la segunda Guerra Mundial.

De Sarmiento a Martí, pasando por Bilbao y Lastarria, en el siglo XIX; de Rodó a Martínez Estrada, en un primer arco contemporáneo que incluye, entre otros muchos, los nombres de Vasconcelos, Ricardo Rojas, Pedro Henríquez Ureña y Mariátegui, las respuestas a aquellas indagaciones variaron de acuerdo con las crisis históricas, las presiones políticas y las influencias ideológicas. En sus escritos América había pasado por el sobresalto de las antinomias románticas (¿civilización o barbarie?), por los diagnósticos positivistas de sus males endémicos, por la comparación con Europa y la cultura angloamericana; algunas veces había reivindicado su latinidad, otras, la autoctonía indígena; se vio erigida, posteriormente, como el espacio cósmico de la quinta raza y hasta conceptualizó su bastardía fundadora. No existió intelectual prominente en su tiempo que permaneciera indiferente a la problemática de la identidad. Ya fuera con pasión vehemente o con frialdad cientificista, con optimismo o desaliento, con visiones utópicas o apocalípticas, nacionalistas o his-

panofóbicas, progresistas o conservadoras, los ensayistas del americanismo expresaron —como en un texto único— su angustia ontológica ante la necesidad de resolver sus contradicciones de una manera que certificara su identidad.

Pero si la generación de intelectuales que actuó entre 1920 y 1940 hizo de la identidad el tema de sus desvelos, la generación siguiente, del cuarenta al sesenta, encontró el problema prácticamente resuelto. Con los estudios de Fernando Ortiz sobre los procesos de transculturación, los de Reyes sobre la apertura de la "inteligencia americana" a las influencias, los de Mariano Picón Salas sobre la combinación de las formas europeas con las indígenas, los de Uslar Pietri sobre el proceso de aluvión de nuestro sistema literario o con la propuesta de Carpentier sobre lo real maravilloso americano, se dio el reconocimiento del mestizaje como nuestro signo cultural. Con este ideologema, que se fija desde los cuarenta, el discurso americanista parecía haber resuelto el problema crucial del complejo de inferioridad, asumiendo la heterogeneidad de su formación racial sin renunciar al ambicionado universalismo. Suponía, igualmente, el hallazgo de una diferencia que permitía contrastar la complejidad de nuestra formación con la homogeneidad social de los Estados Unidos y los particularismos etnocentristas de los europeos.

¿Qué podía añadir Lezama Lima, ya a fines de la década de los cincuenta, ante esa tradición del discurso americanista? ¿Qué nueva interpretación podría modificar las soluciones de esa experiencia reflexiva? Por su configuración externa *La expresión americana* se acomoda al cuadro interpretativo general del americanismo; su esbozo de nuestro hecho cultural tampoco se opone al ideologema vigente de la "América mestiza" y exalta su universalidad como antes lo hicieron Reyes o Carpentier. Desde el examen del barroco colonial hasta la poesía popular del siglo XIX, Lezama —aunque parezca hacer tabla rasa de aquella ensayística— presupone nuestra receptividad mestiza a las influencias. La propia "suma crítica de lo americano", que Lezama analiza en el último capítulo y cifra en la noción de "protoplasma incorporativo", deriva conceptualmente de la tesis de la transculturación.

Es cierto que si comparamos el ensayo de Lezama con los de Reyes, los de Carpentier o aun los de Uslar Pietri —que

son ejercicios breves o indicativos, y a veces sólo apuntes— resalta en el acto que su dimensión refleja una voluntad totalizadora que tampoco tuvieron, dentro de sus propósitos específicos, Ortiz con su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), o Picón Salas, con *De la Conquista a la Independencia* (1944). De la misma manera la tarea de enfocar a América como una unidad cultural y una continuidad histórica ya había sido emprendida con éxito por Pedro Henríquez Ureña, tanto en las artes como en la literatura, en dos obras fundamentales: *Historia de la cultura en la América Hispánica* (1947) y *Corrientes literarias en la América Hispánica* (1949). Considerando también que Lezama no pretendió elaborar una historiografía, como en esas obras, y sí un auténtico ensayo, con lo que supone ese género, había ya otro antecedente respetable, *El laberinto de la soledad* (1950), en el cual Octavio Paz examinaba, desde una perspectiva existencial, el ser mexicano a lo largo de la historia, sin perder de vista el horizonte y el alcance hispanoamericanos.

Las innovaciones que presenta *La expresión americana* en el cuadro ideológico del discurso americanista superan, sin embargo, los préstamos y las afinidades con aquella tradición. En principio, la noción de "América", para Lezama, va más allá del referente restrictivo convencional. Más amplia que la "América Ibérica" de Henríquez Ureña o que el "México/América Hispánica" de Paz o, aun, que la "América Latina" que, desde Rodó hasta Carpentier, serían el objeto conceptual, la noción manejada por Lezama incluye, sorprendentemente, a los Estados Unidos. Esa inclusión puede parecer una herejía tratándose de un escritor cubano que escribía en vísperas de la Revolución y en un periodo de plena vigencia del "latinoamericanismo" en la vida continental.

Más allá de las tensiones políticas que durante más de medio siglo alimentaron un justificado sentimiento antimperialista, el clima ideológico de reivindicación de la latinidad—desencadenado por el *Ariel* (1900), de Rodó— se afianzaba en el mito de que los Estados Unidos representaban un mundo materialista y pragmático, carente de espiritualidad, de verdaderas esencias humanas y, como tal, antagónico a nuestra América. Las razones de Lezama van, no obstante, al margen de los hechos y de las ideologías vigentes. Si bien hace

est. p.
p. 10
p. 10
hecho
est.
p. 10

prevalecer los ejemplos de expresión latinoamericana y toma los de América del Norte de modo complementario (y en cierto sentido "latinizando" a los Estados Unidos), la articulación conceptual del ensayo sugiere que el adjetivo "americana" del título fue intencional para establecer la idea de una totalidad indisoluble, con una doble acepción. Primero, desde el punto de vista histórico, rescata el nombre original del continente, el de su fundación; segundo, refiere a una geografía única, una *naturaleza* que, anterior a la historia, la prefigura como unidad espiritual indisociable en el Occidente. Hay, todavía, otro criterio filosófico en esa visión integradora que abordaremos más tarde.

Es imprescindible considerar algunos aspectos del contexto ideológico cubano de los años cincuenta, en que Lezama concibió su visión americanista. Es sabido que el grupo de poetas y artistas que Lezama lideró durante más de una década, formado en torno de la revista *Orígenes* (1944-1956) —entre los cuales se cuentan Cintio Vitier, Eliseo Diego, Ángel Gaztelu, Fina García Marruz, Amelia Peláez, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Julián Orbón—, no ejerció militancia política directa, manteniéndose discretamente al margen del régimen de Batista. Sin embargo, no dejó de manifestar desprecio por la cultura oficial, como el propio Lezama consignó en 1954, con motivo de los diez años de *Orígenes*. Pero el testimonio más elocuente del sentimiento de los origenistas en aquel momento es el de Cintio Vitier, quien, en el mismo año en que Lezama pronunció sus conferencias sobre la expresión americana, también presentó otra serie (entre octubre y diciembre de 1957) para un curso en el Lyceum de La Habana. En estas conferencias, recogidas en su monumental *Lo cubano en la poesía* (1958), Vitier repasaba las constantes de la cubanidad y sus contradicciones a lo largo de casi cuatro siglos de lírica insular, animado, decía, por el deseo de superar "el estupor ontológico", de vacío, en que había sucumbido la nación una vez perdida la inspiración política de los fundadores, como Martí (p. 573). Frente al "siniestro curso central de la Historia" (refiriéndose a la segunda Guerra Mundial y a la Guerra Civil española) y a la amenaza de desustanciación de las esencias por la "corruptora influencia del *American way of life*" (pp. 582 y 584), Vitier contemplaba, en

las relaciones entre la poesía y la práctica, tanto una especie de refugio en algo permanente como el rescate de la "dignidad nacional" (cf. "nota" de presentación de la primera edición del libro). En el "Prólogo" para la reedición de 1970 Vitier reiteraba con mayor énfasis aquellos propósitos, aludiendo a los tiempos del batistato como "de tinieblas y barbarie".

Lezama, ciertamente, compartió con Vitier esa voluntad de resistencia, que también debería reflejar en ambos el término de los años de *Orígenes* y de aquel "estado de concurrencia poética" que había producido el mejor vehículo de entonces para pensar y divulgar la literatura moderna en el ámbito hispánico. En medio de la desilusión y el escepticismo reinantes Lezama quizá sintió la misma urgencia por formular, retrospectivamente, una imagen orientadora, y, en su caso, más abarcadora que "lo cubano". Sin aludir a hechos o situaciones del batistato, el ensayo lezamiano presupone el clima de abatimiento de aquellos años crepusculares de la dictadura (Batista había asumido el poder en 1952 mediante un golpe de Estado y había sido "electo" en 1955), en que Cuba se había convertido en un territorio de uso y abuso de los Estados Unidos y en grotesco simulacro de los ideales republicanos. De modo oblicuo, como era propio de su estilo, Lezama examinó esos sentimientos en la imagen de su americano ejemplar, cuyo ejercicio de libertad y rebeldía encarnó históricamente, en el siglo XIX, en el propio José Martí. No obstante las diferencias en cuanto al método y los objetivos en el tratamiento de sus respectivos temas Lezama y Vitier adoptaron, en esos años de crisis nacional e internacional, la misma desconfianza de la historia —desconfianza que, en el caso de Cuba, estaba a punto de romperse un año después con la acción revolucionaria de los guerrilleros de la Sierra Maestra.

EL PROYECTO DEL ENSAYO: HISTORIA Y POESÍA

La frase emblemática que abre el ensayo —"sólo lo difícil es estimulante"—, tantas veces tomada, no sin razón, como alusiva al lenguaje oscuro de los textos lezamianos, es en verdad una referencia al proyecto del ensayo. Una glosa-comentario puede ayudar a tornarla inteligible en el contexto general del

ensayo. El proyecto del autor es el de abordar la dificultad americana, esa "resistencia" que incita al conocimiento. Tal dificultad no consiste, sin embargo, en investigar el ser, en el sentido metafísico (lo que está sumergido "en las maternas sin causalidad, antítesis o logos"). Lo difícil, propone Lezama, es la "forma en devenir" (el ir siendo, el proceso o mutación) de un "paisaje" (genéricamente: cultura; específicamente: el espíritu revelado por la naturaleza) para establecer un sentido y, enseguida, una visión histórica. El sentido, entiende Lezama, adviene de una relación simple de los elementos (una "interpretación", una "hermenéutica"), en tanto la visión histórica es la "reconstrucción" de una totalidad, la cual tiene eficacia si es "una fuerza ordenancista" (si muestra las semejanzas y diferencias de una cultura en relación con otras), o es inútil si es "un apagado eco" (si se limita a mostrar que una cultura es una repetición de otras).

Así, las dificultades que apunta Lezama son de dos órdenes: poner de relieve el sentido —lo que requiere la causalidad del historicismo (la relación causa-efecto en el devenir)—; o, por otro lado, adquirir una visión histórica de ese devenir, mediante el contrapunto o "tejido entregado por la imagen". Esta segunda dificultad, la de construir la historia por medio de la imagen, entiende Lezama, es la mayor y será la que él mismo intentará en su diseño contrapuntístico de la forma en devenir del hecho americano, apartándose, por tanto, de la búsqueda del sentido y de la causalidad del historicismo.

En su condensada (o enrevesada) formulación de lo que se puede llamar hipótesis de reflexión, se puede entrever la posición crítica y filosófica que orientará la argumentación del ensayo. Desde luego, esa posición se aparta de la búsqueda de la identidad del americanismo precedente. No le interesa, como a éste, el ser o la esencia del hombre americano ni tampoco su origen, en cuanto lugar del no-ser, privado del movimiento de relación. El blanco principal de esta formulación no son los americanistas angustiados por su ontología, sino la lógica y el historicismo de Hegel. Al optar por la forma en devenir Lezama realiza un nítido calco de los términos de la lógica hegeliana (el devenir como lugar donde se reconcilian el ser y el no-ser), sin admitir, empero, las con-

secuencias que de ella extrae Hegel para su concepto de historia universal.

El historicismo hegeliano —expuesto en las célebres *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1822-1831; en la traducción española, de José Gaos, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, 1928)— concebía la historia como la exposición del espíritu (la razón o el logos) en un proceso que conduce al autodesarrollo y al autoconocimiento. Lezama pretende oponer a esta concepción una visión histórica orientada no por la razón —que sólo conduce a un *deber ser*—, sino por otro logos: el logos poético. De ahí la proposición de un “contrapunto de imágenes” —actividad metafórica por excelencia— que permite señalar el *poder ser* (la *imago*) y abarcar, contrariamente al logos hegeliano, las múltiples formas de lo real, sin las constricciones de un *a priori* rígido al cual deben someterse todos los hechos.

Obsérvese, además, que Lezama propone una visión histórica de la forma en devenir de un “paisaje”, término que forzosamente incluye a la naturaleza. Mientras Hegel tomaba la naturaleza como una entidad inerte, sin evolución, ahistórica, Lezama (contrariándolo otra vez) consideraba que la naturaleza tiene espiritualidad. Este concepto, tomado de otro idealista alemán, Schelling —que Hegel repudió por considerarlo una fantasía mística de los románticos—, proveerá el basamento filosófico para considerar que el paisaje (la cultura) surge cuando el espíritu es revelado por la naturaleza.

Estas nociones, que se esclarecen sólo al final del ensayo, constituyen una verdadera inversión del concepto de la naturaleza en Hegel y vienen motivadas por la reducción de América, en las *Lecciones*, a una geografía, un mundo natural, fuera de la historia. Si Hegel consideraba que el espíritu sólo podría manifestarse por el “aprieto” espacial, Lezama, al revés, insistirá en que la anchura del espacio americano propició el surgimiento pleno de su cultura. Sin entenderse esos presupuestos —implícitos en la argumentación lezamiana— el concepto de “espacio gnóstico” americano, derivado de ellos, puede pasar por una alusión a la novedad geográfica de la América, propicia a la transculturación. Aquí estamos ante una abstracción, identificable por la construcción relacional de los conceptos. El “espacio gnóstico” es la naturaleza espiri-

tualizada, plena de dones en sí, que aguarda, para expresarse, la mirada del hombre a fin de iniciar el diálogo inmediato (de espíritus: el humano y el natural) que impulsa a la cultura.

Lezama coloca al margen del historicismo y de la ontología su proyecto de construir una visión histórica mediante el filtro de la imagen. Delicado, tenue punto intermedio, en el cual el devenir americano, sin rendirse a la noción de progreso o evolución, se sujeta, en cambio, al vaivén de las imágenes de un "sujeto metafórico". Toda la sección inicial del primer capítulo está dedicada a teorizar y justificar la actuación del logos poético, por la perspectiva de ese sujeto metafórico que debe adquirir una visión histórica libre de las mallas del historicismo. Así, esa actuación se propone producir la metamorfosis de las entidades naturales y culturales para construir una nueva visión; quiere ser, en suma, el acto que impulsa las entidades naturales o culturales imaginarias a formar una *imago*.

En esa teorización confluyen diversos conceptos que Lezama había venido elaborando, hacía veinte años, desde sus primeros escritos, como "Del aprovechamiento poético" (1938) y "Conocimiento de salvación" (1939) —ambos incluidos en *Analecta del reloj* (1953)—. Entre ellos, lo que se puede llamar principio regulativo de su pensamiento: el mundo (de los hechos, de los objetos) "es una inmensa condenación inanimada", que sólo el conocimiento poético, opuesto al racional-dialéctico, puede animar con su "soplo". Desconfianza de la razón e hipóstasis de la poesía, claro está, puesto que convierte el logos poético en un absoluto. En el ensayo-eje de su sistema poético, "Las imágenes posibles" (1948), esa postura desemboca en la toma de la imagen como "la última de las historias posibles".

La expresión americana es el primer texto en que Lezama pondrá a prueba, en la factualidad concreta de nuestra historia cultural, la viabilidad de esos conceptos previos. Si la imagen participa de la historia, si ésta ha de determinarse como un tejido entregado por la imagen, Lezama deberá asumir necesariamente que ella se torne una ficción del sujeto y no una exposición objetiva del hecho americano. Si el sujeto metafórico sólo puede producir simulacros, ideaciones, ¿cómo puede aspirar a la verdad? Al asumir, sin embargo, esa condi-

ción de logos poético, Lezama no pretende descalificar la veracidad de la imagen sino traer el historicismo al plano del lenguaje. Apoyándose en Toynbee, uno de los eminentes filósofos que revisó el enfoque de la historia con la plataforma del empirismo inglés, y en Curtius, Lezama invocará que todo discurso histórico es, por la propia imposibilidad de reconstruir la verdad de los hechos, una ficción, una exposición poética, un producto necesario de la imaginación del historiador. Se encuentra afectado, podríamos decir, por aquel *próton pseudós*, o yerro fundador de todo acto historiante que consiste en valorar el pasado con los puntos de vista del presente. Así, si la historia y la poesía se confunden en la misma "mentira poética", ¿qué puede restar verdad a la operación del logos poético?

EL MÉTODO DEL CONTRAPUNTO

Con esa "caída en el lenguaje" Lezama legitima la técnica del contrapunto para erigir una visión histórica independiente del causalismo historicista. El contrapunto instauro la libertad de la lectura del sujeto metafórico para componer lo que él llamó "red de imágenes que forma la Imagen", en otro ensayo ("Las imágenes posibles"). En vez de relacionar los hechos culturales americanos por la relación de causa-efecto, denunciando una progresión evolutiva, su contrapunto se mueve, erráticamente, para adelante y para atrás en el tiempo, en busca de analogías que revelen el devenir. Compara, así, nuestros textos con los de otras culturas alejadas en el tiempo y en el espacio. La técnica no es nueva, evidentemente, y forma parte de cualquier ejercicio de crítica comparativa, pero Lezama le imprime una dosis extra de imaginación personal que le confiere el estatuto de verdadera fábula intertextual. Así, por ejemplo, el *Popol Vuh* maya tiene sus mitemas analogados tanto con fragmentos de la Biblia, o un episodio de la *Odisea* como con situaciones del *Baghavad Gíta*, de la remota India; el Primero sueño, de Sor Juana, es contrapunteado con las ideas escolásticas sobre el cuerpo, con el tempo de las Soledades gongorinas, un dato de Descartes o de Athanasius Kircher o aun con cierta inflexión del poema

el logo poético (en el texto)
como resultado de la historia

analogías
que revelen el devenir

"Muerte sin fin", del poeta mexicano moderno José Gorostiza. Trazos, partículas, fragmentos de textos son extraídos de una totalidad —como en una toma sinecdótica— para ser analogados con otros retazos de otra realidad. La idea es la de componer, con esos saltos y sobresaltos, una especie de constelación supra-histórica en que los textos dialogantes exhiben su devenir en la mutación de esas partículas.

La similitud de esa técnica con la que Oswaldo Spengler usó en *La decadencia de Occidente* (1918-1922) es sólo aparente. Lezama anota en su teorización que no pretende establecer homologías entre hechos de culturas diferentes, apoyándose en una morfología, esto es, en la forma externa, visible, prefiriendo la libertad de la analogía, en la cual el sujeto metafórico prescinde de la visibilidad de lo externo para operar enlaces entre elementos invisibles, marginales o periféricos. Cabe añadir aún que el análogo cultural lezamiano descaracteriza las equivalencias funcionales que el mismo Spengler propuso para su concepto de analogía, el cual implica una preocupación de orden histórico-social del analista. La analogía en Lezama es fundamentalmente poética: es el producto del "súbito" de la asociación, destituido de toda pretensión de objetividad; es así una "gravitación", una "urdimbre" o una "resonancia" —para usar sus términos preferidos— desplegadas por la imaginación y la memoria en una dimensión, diríase, meta-racional. Es el trabajo, en suma, del "Eros relacionable", conforme lo consigna uno de los poemas de *Dador* (1960).

Lo que motiva el rechazo a la homología y a la analogía spenglerianas son sus consecuencias para la valorización de las formas culturales americanas. Spengler, al homologar formas o tejer analogías funcionales, tendía a configurar la historia como una eterna repetición: cada "universo-historia", concebido como un organismo biológico de ciclos y periodos que evolucionaban siempre en la misma dirección, repetía las formas anteriores de otro "universo-historia". El pesimismo de esa morfología de un "destino", así como el de la teoría de las constantes artísticas de un Eugenio D'Ors, es denunciado por Lezama como "el germen del terrible complejo del americano", que con él ve disminuidas sus creaciones culturales como repeticiones de formas estilísticas anteriores. Así, la rei-

vindicación de la novedad americana debe pasar por el rechazo de la similitud y la repetición: "Nuestro punto de vista —dice Lezama— parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, de la negación del desdén a los epígonos, de la identidad de dos formas aparentemente concluyentes, de lo creativo de un nuevo concepto de la causalidad temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo, a un tiempo fragmentario".

EL CONCEPTO DE ERA IMAGINARIA

Esa posición epistemológica llevará a Lezama a formular la posibilidad de investigar lo que llamaba "eras imaginarias". Es difícil precisar, en el estricto contexto teórico de *La expresión americana*, en qué consiste exactamente una era imaginaria. Con los escasos datos de esa primera exposición una era imaginaria coincide, aparentemente, con una cultura, por el hecho de poder constituir un "campo inteligible", esto es, un tipo de sociedad que Toynbee definió a partir de impulsos y respuestas, dados por las religiones (cristianismo, judaísmo, budismo, etc.). Pero, en verdad, una era imaginaria no coincide *necesariamente* con una cultura, menos todavía con una sociedad. Lezama sugiere que su interés es detectar, en el curso de una cultura o sociedad, los tipos de imaginación, los momentos en que se dio la "potencialidad para crear imágenes" —entiéndase: cuando se supera el causalismo "obliterado y simplón"—. El ejemplo de la "era carolingia", con su imaginación hipostasiada en lo teológico, ayuda a ver que ésta sería, dentro de la gran cultura occidental (cristiana), una era, un momento peculiar. En un ensayo posterior Lezama confirma la diferencia entre una cultura y una era imaginaria: "En los milenios, exigidos por una cultura, donde la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidad metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginarias. La historia de la poesía [o la poesía de la historia, añadiríamos] no puede ser otra cosa sino el estudio y expresión de las eras imaginarias" ("A partir de la poesía" (1960), *Introducción a los vasos órficos*, p. 174). Por tanto, una era imaginaria se da ocasionalmente dentro de la totalidad que es una cultura con sus mile-

de ser
-1770-
algunas
 nios, o coincide eventualmente con ella, siempre que el hecho se convierta en "viviente causalidad metafórica", cuya duración es variable. El modo de esa vivencia poética de los pueblos —en la cual la dimensión mítico-religiosa tiene gran peso— es lo que determina un tipo de imaginación dentro de una cultura y en su vasto fondo temporal.

002
 La importancia de esa distinción recae en la propia perspectiva que Lezama adopta en el tratamiento del hecho americano. Si una era imaginaria coincidiese necesariamente con una cultura, América no podría figurar como una era imaginaria, puesto que, faltándole el prestigio del milenio requerido, se disolvería, indiferenciada, en el gran fondo temporal, bimilenario, de Occidente. En cambio, si una era imaginaria puede ser un a floramiento dentro de una cultura, entonces sí es posible detectar el estatuto imaginario americano dentro de Occidente.

Pero como el proyecto lezamiano es, además, mostrar el devenir americano (mediante el contrapunto de las semejanzas y diferencias) dentro de la cultura occidental, es necesario un giro teórico más en esa formulación: los tipos de imaginación trascienden las propias culturas donde fueron generados y reaparecen en otras. El ejemplo de la "vivencia de la *apóroia*" (evaporación) entre los griegos —que reaparece en las conversaciones del emperador Augusto, en el *Hamlet* y en un poema de Rilke— ilustra esa posibilidad de que un tipo de imaginación sea transgeográfico, transcultural y transhistórico. Con esa idea Lezama trata de contrariar el destino biológico spengleriano, apoyándose en Toynbee, para quien las sociedades, aun después de su desintegración, no desaparecen totalmente, sino que proyectan sus formas en otras posteriores. Para Lezama una era imaginaria tampoco desaparece: sobreviven rasgos o restos de su tipo de imaginación y reaparecen reconfigurados en otras eras imaginarias.

Para comprobar más rigurosamente lo que decimos habría que estudiar los densos y complejos ensayos que Lezama escribió en los años sesenta, lo cual exigiría un tratamiento exégetico para decodificar sus referencias textuales. Pero en el ámbito de *La expresión americana* el giro teórico que apuntamos se justifica porque Lezama considera que "todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mi-

tos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido". Por eso, ¿qué otro estatuto imaginario tendría nuestra cultura sino el de reinventar y sumar imaginarios anteriores?

La solvencia de esos principios teóricos aparecerá en la tesis que atraviesa el diseño lezamiano de nuestro devenir. Si éste cuenta con alguna especificidad, o si puede formar una era imaginaria, ella está en la "suma crítica" de los "corpúsculos generatrices" de otras culturas, las vivas o las que se arruinaron, desde la europea y las autóctonas hasta las más remotas de Oriente.

LA IMÁGEN DE AMÉRICA

Señalamos, al tratar del contrapunto analógico, que Lezama construye una "fábula intertextual" que compendia el devenir americano como una era imaginaria que suma y transforma fragmentos de otros imaginarios. Pero ese devenir, producido por el diálogo entre los textos americanos y los de otras culturas, es tan sólo el trabajo del crítico al registrar las semejanzas y las diferencias entre ellos. ¿Dónde queda, pues, la "visión histórica" anunciada como proyecto en la apertura del ensayo?

En otro plano de la estructuración del ensayo, que podemos llamar sintagmático, Lezama construye una "fábula intratextual" en la que la serie de los contrapuntos forma un relato de nuestro devenir. Esta estrategia, ahora del ensayista como *narrador*, imprime una notable forma estética a la argumentación al mostrar cómo los propios textos americanos dialogan entre sí, al tiempo que homologa aquella hipótesis de que toda historia es ficción. Así, de los mitos cosmogónicos, crónicas, ritos sociales, literatura, biografías, artes o política, Lezama extrae una constelación de personajes ejemplares, verdaderas *dramatis personae* del devenir americano. Son, muchas veces, personajes oscuros, olvidados o marginales —que ninguna historia oficial se atrevería a incluir—; otros son personajes solares, aunque focalizados por su lado secreto o menos evidente.

En la apertura de la fábula figuran dos personajes emblemáticos que profetizan nuestro devenir: los *Héroes Cos-*

mogónicos, Hunahpú e Ixbalanqué, del *Popol Vuh*, que bajan a los infiernos, luchan contra los señores de Xibalbá y tras muchas derrotas alcanzan la victoria definitiva con las astucias de su arte mágico-lúdico para liberar a la humanidad y crear el nuevo estatuto de la tribu. En el segundo momento, aún de la apertura, lucen los refinados *Artistas Aztecas* de la embajada de Moctezuma enviada a Cortés, que hechizan doblemente a los españoles —primero con el esplendor de sus regalos y luego con las pinturas de carácter mágico que ejecutan de la soldadesca conquistadora.

El núcleo de la fábula tiene como protagonista al *Señor Barroco*, quien ocupa definitivamente el espacio americano para realizar un espléndido ideal de vida. Su perfil suma la tensión de la contraconquista en la estética barroca, que en las artes y en las letras realizan la curiosidad fáustica de Sor Juana Inés de la Cruz y don Carlos de Sigüenza y Góngora, los excesos luciferinos del neogongorino Domínguez Camargo o las tallas del sombrío Aleijadinho y del plutónico indio Kondori.

En la secuencia del gran sintagma surge el *Rebelde Romántico*, encarnado ora por el pícaro fugitivo fray Servando Teresa de Mier, ora por el sulfúreo Simón Rodríguez, ora por el metamórfico Francisco de Miranda —los tres trotamundos, conspiradores de la Independencia, cuyos azarosos destinos culminan en la imagen de José Martí—. En otro episodio de la gran aventura romántica pone en escena al *Poeta Popular* y al *Señor Estanciero* que, en la sátira hiriente o en la alegría matinal de la poesía gauchesca —de un Hidalgo, de un Hernández—, ilustran la jubilosa reinención del idioma castellano con la expresión criolla. En el epílogo de la fábula interviene el *Hombre de los Comienzos*, con el dúo norteamericano Melville y Whitman, que retoma las arcaicas tradiciones teológico-filosóficas griegas, con el descenso a los infiernos y la liberación del cuerpo. Como el inicio de los Héroes Cosmogónicos, reaparece la vivencia metafórica del Apocalipsis y la Redención.

Salta a la vista en esta circularidad del sintagma —el epílogo reproduce el comienzo, en nueva versión—, que Lezama aplica ahí su concepto de la historia y de la cultura como era imaginaria: ésta no evoluciona como el logos hegeliano y

tampoco se repite como el organismo biológico spengleriano. La nueva causalidad que el sujeto metafórico imprime allí muestra, una vez más, una forma en devenir —o sea, lo que va siendo, lo que es re-currente, que es semejante al ser distinto, justo como una metáfora.

Las diferencias entre los Héroes Cosmogónicos y el Hombre de los Comienzos, pasando por el Señor Barroco y su séquito, derivan de las variantes de época, regionales o sociales, del universo cultural americano, pero no ocultan la constante que atraviesa toda la fábula intratextual de Lezama: todos los actores realizan lo que podríamos llamar *poiesis demoniaca*. Todos son hacedores o artífices de un tipo de imaginación —aquella que el contrapunto marcaba como una “suma crítica”—, ahora, en esa fábula, asociada al demonismo. La abundancia terminológica de Lezama, relativa a lo demoniaco (fáustico, sulfúreo, plutónico, luciferino, etc.) comprueba su intención de tejer la *imago* del hombre americano con una red de imágenes que recortan la astucia y la magia, la curiosidad y el placer, la apetencia y la devoración, la rebeldía y la libertad, la malicia y el ingenio.

Concluir que esa imagen procede de la concepción romántica sería reducir a una sola dimensión (la del individualismo) el complejo devenir demoniaco allí diseñado. Tampoco es simplemente cristiana, puesto que esa figura atraviesa todas las literaturas y culturas para perderse en el fondo mítico de la historia. Lo demoniaco para Lezama no es otro sino el *Eros relacionable* o *Eros cognoscente*, término que, a lo largo de su obra, significa la *poesía por antonomasia*. Es muy probable que esa imagen esté calcada de aquella que el Génesis recoge de antiquísimas tradiciones orientales —y que ilustra también el Prometeo griego—: la del Príncipe del Mal, que busca el conocimiento, inaugurando la vinculación de la ciencia con el placer. No es menos interesante señalar que el americano arquetípico de Lezama reaparece en su novela *Paradiso* (1966), en la figura de Oppiano Licario, el poeta-mago, portador del saber poético, que realiza la hazaña prometeica con la entrega de la imagen a José Cemí.

Son diversas las innovaciones que la fábula lezamiana aporta para brindarnos un mejor conocimiento del hecho americano. Desde luego, el americano paradigmático de Le-

no evolución
Neyel
no repetición
Spejels

Eros
relacionable
cognoscente
antonomasia
poesía

zama se contrapone a aquel Ariel diáfano y etéreo, en quien Rodó identificó a América (Latina). También es opuesto al novohispano que Octavio Paz imaginó patético, dilacerado y solitario, en tanto producto de la violación fundacional de México. Desprovisto de la solemnidad interpretativa de los ideólogos del americanismo y sin optimismo enajenante, Lezama pinta su americano como una suerte de Calibán: irreverente, corrosivo, rebelde y devorador (y en esto más próximo al antropófago que sirvió a Oswald de Andrade para metaforizar el modo de ser brasileño). En el Calibán demoniaco de Lezama prevalecen, a pesar de las tempestades de la historia, el deseo del conocimiento ígneo y la libertad absoluta.

LA CENTRALIDAD DEL BARROCO

Es natural que, con ese perfil, la estética que mejor le cuadra al americano paradigmático sea la estética barroca. Con el Señor Barroco comienza el diálogo con el "espacio gnóstico" y la contemplación del Renacimiento español en América (después del Renacimiento, dice Lezama, "la historia de España pasó a América"). De ahí que el barroco figure en la fábula de nuestro devenir como un auténtico comienzo y no como un origen, puesto que es una forma que re-nace para generar el hecho americano. ¿Y cómo quedan, pues, aquellos autóctonos, los Héroes Cosmogónicos y los Artistas Aztecas, que figuraban en la apertura de la fábula?

Si los mayas o los aztecas aparecen allí Lezama toma la precaución de registrar, por ejemplo, que los mitemas del *Popol Vuh* son sospechosos de interpolaciones por los jesuitas, que los habrían adaptado a los mitos de Occidente, preparando "la arribada de los nuevos dioses". Con esto no sólo se resguarda de cualquier indigenismo nostálgico de un universo sumergido bajo el impacto de la colonización, como (hábilmente) trae aquella cosmogonía para el siglo XVIII, barroquizada por la mano de los jesuitas.

Al situar nuestro comienzo en el siglo XVII Lezama revierte, principalmente, la historiografía de corte nacionalista que fijaba, en el romanticismo, con la independencia de España y Portugal, nuestro nacimiento literario y artístico. Esa revisión

crítica del barroco —que aparece, por cierto, *in nuce*, en un escrito suyo publicado diez años antes sobre el pintor Roberto Diago— ya se estaba gestando en la masa de estudios sobre cuestiones coloniales, en los años cuarenta y cincuenta, como los de Irving Leonard, José Moreno Villa, Méndez Plancarte, Pál Kelemen, Mariano Picón Salas o Alfonso Reyes, entre otros. Muchas veces, sin embargo, al rechazar los nacionalismos particularizantes de la historiografía de los ochocientos, los ensayistas resbalaban para un hispanismo regresivo que intentaba la búsqueda de “la unidad espiritual originaria” entre América y España, conforme pretendió, por ejemplo, Picón Salas. Lezama muestra, con su contrapunto intertextual, que esa unidad se ha ido convirtiendo en diversidad y, con un americanismo excesivo, propone que el verdadero barroco se realiza, en su plenitud, en el Nuevo Mundo, desde la vida cotidiana hasta las más elaboradas formas artísticas.

Mas, dentro de su argumento, esa primacía se justifica con la atribución de un sentido revolucionario a la estética barroca —el de una “política” subterránea de *contraconquista*—. Mediante la correlación de dos categorías estéticas complementarias, la “tensión” y el “plutonismo”, Lezama verifica, en la forma y el contenido del arte barroco americano, su “política” de transculturación, o sea, de apropiación y metamorfosis del barroco europeo/español. La tensión (si interpretamos la red de imágenes de Lezama) es una suerte de marca formal del arte barroco americano, que en vez de acumular, como el barroco europeo, o yuxtaponer los elementos dispares en la composición los combina para alcanzar la “forma unitiva”. Así, en la combinatoria “tensa” de los motivos de la teocracia hispana con los emblemas incaicos, en las iglesias peruanas, no se da simplemente la yuxtaposición de figuras religiosas de culturas opuestas, sino “el impulso hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo”. Símbolo aquí, en su acepción etimológica (en griego: *sum-ballein*) significa “poner junto”, “reunir”, “armonizar”. Así, el colonizado expresa su dilema cultural a través de la voluntad artística de salvar las contradicciones por la analogía entre elementos religiosos dispares.

La segunda categoría, el plutonismo, corresponde al contenido crítico del barroco americano en tanto correlato de la tensión formal. Si tenemos en cuenta que lo plutónico alude

ordenado
 tensión
 marca
 formal
 del
 barroco
 americano
 yuxtaponer
 yuxtaponer
 tensión
 armonizar

al magma ígneo, formador de la costra terrestre, y que Plutón es el señor de los infiernos, se entiende que el plutonismo es "el fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica", porque contiene la ruptura y la unificación de los fragmentos para formar un nuevo orden cultural. El plutonismo americano sugiere, así, que esa ruptura procede de la *poiesis* demoníaca del americano ejemplar de Lezama, si verificamos que etimológicamente "diablo" viene del griego *dia-ballein* (separar, romper).

El proceso de ruptura y unificación, que define el arte de la contraconquista de los mestizos barrocos, marca así nuestro auténtico comienzo. Comienzo que, con la síntesis hispano-indígena e hispano-negroide, ilustran los artistas populares, tanto los anónimos de las catedrales peruanas y mexicanas o los pintores cuzqueños, como los legendarios Kondori y Aleijadinho. Por cierto, la imagen del mulato brasileño que va por las calles de Ouro Preto en su mula para picotear otra piedra-jabón con su gubia, es la más bella metáfora del ensayo. La síntesis mestiza se completa, en el mismo sentido de contraconquista, con los literatos de la elite virreinal, los doctos Carlos de Sigüenza y Góngora y Domínguez Camargo, amén de la gran señora barroca, Sor Juana Inés de la Cruz, quien soñó su vasta biblioteca en un poema único en nuestra literatura.

En esa fábula de nuestro barroco-renacimiento —en la cual sólo podemos lamentar las ausencias de los poetas satíricos Juan del Valle y Caviedes (el "Diente del Parnaso") y Gregorio de Matos (el "Boca do Inferno")— hay otra innovación crítica, pionera en aquellos años cincuenta: la proyección del barroco colonial hacia la época contemporánea. Lezama inventa un banquete de manjares, "tan dionisiaco como dialéctico", que comienza en el siglo xvii con el colombiano Domínguez Camargo aportando las servilletas y culmina con el cubano Cintio Vitier, en el siglo xx, ofreciendo el tabaco. Se formula, así, sub specie allegorica, la continuidad estética del barroco en la literatura americana de la segunda posguerra, propuesta que sólo en los años sesenta y setenta ganaría notoriedad internacional con Alejo Carpentier y Severo Sarduy.

LOS ORÍGENES Y LA MODERNIDAD: LEZAMA VERSUS HEGEL

Un examen más preciso de la dimensión crítica de *La expresión americana* no puede pasar por alto el hecho de que Lezama monta un esquema conceptual que, si bien deriva de su obra anterior, ahora se muestra decididamente articulado para contestar el hegelianismo. En casi todas sus premisas teóricas —la visión de la historia como ficción dirigida por el logos poético, la nueva causalidad del contrapunto antihistoricista, la era imaginaria como vivencia metafórica, la naturaleza como “espacio gnóstico”— es visible la ruptura epistemológica con la lógica y el historicismo de Hegel. En la aplicación de esas premisas al hecho americano —que aparece como la exhibición del eros cognoscente (y no del espíritu objetivo)—, no es menos visible esa postura deliberada.

Un empeño tal en constituir esa especie de “dialéctica de los sentidos”, en cuya exposición Lezama alude tantas veces, subliminalmente, al filósofo alemán, suscita algunas indagaciones. La primera, la de la propia motivación de esa vehemencia contra Hegel. La respuesta inmediata, la más obvia, pasa por la posición eurocéntrica de la construcción histórico-dialéctica de las *Lecciones*, ya referida aquí. En aquella línea evolutiva, perfecta y orgánica, no podía caber el mundo americano con su extrañeza humana y natural, con sus raros animales, indios y flora. “América se ha revelado siempre y sigue revelándose impotente en lo físico como en lo espiritual” (*Leciones*, p. 172), decretó allí Hegel, coherentemente, dentro de un sistema que debía, por su apriorismo, expeler del escenario de la historia universal ese cuerpo extraño que es América.

En los capítulos primero y último de su ensayo Lezama repasa con irritación y rebate con ironía los argumentos desdenosos de Hegel sobre el Nuevo Mundo, que lo remitían a un futuro dudoso, inclusive en cuanto a su potencialidad para ser invadido por el espíritu (europeo). Pero si Lezama se ocupa tanto en su contrapunto analógico en demostrar que América venía reinventando y sumando fragmentos de las eras imaginarias europeas (principalmente), ¿qué sentido tendría recusar al hegelianismo por eurocéntrico? Más allá de eso, la visión negativa que manejaba Hegel, en el primer tercio del siglo XIX, estaba puntualizada por *loci communes* de una po-

Hegel
1. G
7. C. G.

= G. G.

W

lémica —como comprobó Antonello Gerbi— que había sido generada por las tesis naturalistas de Buffon y De Pauw. Hegel expresaba concepciones sabidamente generalizadas entre sus contemporáneos, entre éstos el propio Kant. El contraataque de Lezama, en 1957 (considerando que las *Lecciones* aparecieron en español en 1928) sería, por lo menos, un anacronismo si recordamos, además, que Alexander von Humboldt había ridiculizado, en su momento, la arrogante condenación hegeliana.

La irritación de Lezama contra Hegel es, sin embargo, sólo la superficie emocional de su posición crítica, cuyas raíces están, desde luego, en el propio sistema poético que articula su posición epistemológica (antihegeliana), como hemos apuntado. Pero esas raíces envuelven también motivaciones ideológicas que no sólo sustentan el diseño del devenir americano, sino que, además, a través de él reivindican *la modernidad de una determinada tradición de la cultura europea*. Veamos si es posible deducir esas motivaciones de la probable lectura que Lezama hizo de las *Lecciones*, inclusive con la mediación de otros textos —sin pretender explicar aquí en su grandeza el pensamiento de Hegel— para intentar iluminar la amplia teoría de la cultura que subyace en *La expresión americana*.

En las pocas páginas que Hegel dedicó al Nuevo Mundo en sus *Lecciones* es notoria su visión negativa del catolicismo, al que señala como la causa del caos político, de la inestabilidad de las instituciones y de la violencia en la América del Sur en aquellos años (que eran los de las guerras de Independencia). Los católicos, piensa Hegel, no desarrollan aquella "confianza mutua" que entre los protestantes fomenta la ética del trabajo y la moralidad en las relaciones sociales (cf. p. 177). Consecuentemente, esa América parecía poco apta para el florecimiento de la razón y la libertad, requisito para la aparición del espíritu. Lezama, como católico, no debe de haber leído con aprobación ese balance de los efectos de su fe religiosa en la colonización, hecho por el protestante Hegel. Pero sería pedestre concluir que la reivindicación lezamiana de su América pasase simplemente por una beatería católica. En este caso no habría incluido como parte de su diseño del devenir americano aquella América del Norte (protestante) que representan Melville y Whitman.

Esa inclusión, que ya señalamos como innovadora en el cuadro del discurso americanista, se explica, sin embargo, por el mismo rechazo al hegelianismo. En las *Lecciones*, después de anotar sumariamente los disturbios causados por el catolicismo en la América del Sur, Hegel lo contrasta con el protestantismo de la América del Norte. Pero ni éste se salva allí. Observa que si bien esa fe fomentó en los Estados Unidos la ética del trabajo, en cambio se relajó espiritualmente, permitiendo "la vigencia del sentimiento" y una caprichosa proliferación de sectas. En éstas, añade, los servicios religiosos son proclives "al éxtasis" y a los "desenfrenos sensuales". "En América del Norte reina el mayor desenfreno de las imaginaciones", remata Hegel, comparando el delirio de ese protestantismo (léase: anglicanopuritano) con la unidad religiosa firme y sustancial del protestantismo europeo (léase: germánico) (cf. pp. 177-178).

Lo que Lezama ciertamente retuvo de esos argumentos diferenciados, pero igualmente desdeñosos para las Américas, fueron las implicaciones que el germanismo de Hegel traía para marcar las tensiones de Occidente y para situar el Nuevo Mundo en la corriente de la historia universal. Ese germanismo aflora, de modo evidente, en otros pasajes de las *Lecciones*. Si Hegel consideraba a Europa como "absolutamente el término de la historia universal" (p. 207), lo hacía coincidir, en tanto perfectibilidad, con el mundo germánico. En su concepto de evolución (principio mal recibido, dice, por el catolicismo), es la época germánica (por antonomasia, allí, el mundo cristiano) la que corresponde a la cuarta fase, la de la "conciliación del espíritu negativo con el subjetivo" (p. 126). Y, luego, en su división de la historia universal es, previsiblemente, el mundo germánico "la forma" por excelencia, que se presenta como "el imperio del verdadero espíritu" (p. 217).

No es improbable que Lezama leyera esas postulaciones como una manifestación del etnocentrismo que recién mostrara sus efectos trágicos en la segunda posguerra. Pero el punto crucial es que ese germanismo apuntaba para una crisis de valores en el mundo occidental, implícita en el mismo historicismo hegeliano: si la cristiandad germánica (la de la Reforma) representaba en él el eje del Occidente (moderno), la otra

Europa, la del sur, constituía su faz más antigua y superada. El mismo Hegel señala que el sur de Europa es el exteatro de la historia universal, desde que Julio César franqueó los Alpes, en una hazaña viril que superó en importancia a aquella "juvenil" de Alejandro Magno (que vinculó Occidente y Oriente), en lo que fue el comienzo de la historia universal (cf. pp. 181 y 205).

Sería redundante proseguir enlazando argumentos para comprobar lo que ya está claro: el rechazo lezamiano del historicismo de Hegel es el correlato de su reivindicación —*via América*— del núcleo genealógico de Occidente. La *vieja Europa*, la que nace de la incorporación de los grandes mitos y religiones de Oriente por el cristianismo primitivo, que preservó la tradición grecorromana (y con ésta el mundo pagano), es la cultura paradigmática, la matriz de los imaginarios de la cultura americana. Ese Occidente primigenio —mundo de "los orígenes"— no es, desde luego, el origen, en sentido metafísico, destituido de logos o relación. Es el origen en sentido histórico, el *locus* ancestral, donde se configuró el "protoplasma incorporativo" que la nueva era imaginaria de América hace resurgir con su eros cognoscente.

Los recortes que hace Lezama en la cultura europea para tejer sus contrapuntos analógicos remiten, notoriamente, a los imaginarios de ese Occidente: los lienzos de los maestros flamencos del siglo xv, Van der Weyden, Van Eick o Simone Martini invocan el último florecimiento de la Edad Media; las teogonías indígenas o el *Diario* de Colón remiten a la era provenzal; a su vez, la era carolingia figura como ejemplo privilegiado de la "imaginación hipostasiada"; el barroco americano se afilia al mediterráneo; los curas que actuaron en la colonización y la independencia restituyeron "el recto espíritu evangélico" del primer cristianismo; José Martí —figura clave del devenir americano— representa la retoma del mundo órfico-mediterráneo; la verba criolla y popular en el siglo xix desciende de los juglares y del romancero, etcétera.

Y, finalmente, ¿a qué alude el "espacio gnóstico" americano sino a la corriente teológico-filosófica que representó la fusión del dogma cristiano con las tradiciones judaico-orientales y el platonismo, allá en los orígenes de la cultura occidental?

Una reivindicación tal recubre, sin duda, las profundas tensiones que han fracturado la unidad del mundo occidental, desde su formación en el año 1000 hasta la actualidad. En un libro de Alfred Weber tan monumental como comprensivo, *Kulturgeschichte als Kultursoziologie* (de 1935, y en la traducción española, *Historia de la cultura*, de 1941), Lezama pudo comprobar por el análisis sociohistórico cómo esas tensiones han demarcado constelaciones geográficas variables, modeladas por el mundo antiguo grecorromano. Para Weber, en líneas generales, la primera división entre el norte (Alemania) y el sur de los Alpes (Italia) se mostraba por la preservación, en éste, de la tradición antigua y por su desvanecimiento en aquél (cf. p. 263); entre 1500 y 1800 ese "conflicto originario" culmina en la división de la cristiandad; al este, el sector protestante; al oeste, el sector católico. La ruptura provocada por la Reforma y luego acentuada por la Contrarreforma permite ver, según Weber, los dos tipos de hombre occidental (cuyo interés para el americano arquetípico de Lezama es evidente): "al hombre protestante le falta la vinculación densa y perceptible por los sentidos con un mundo de símbolos visibles; le falta la materia vital configurada por la fantasía como una realidad múltiple en este mundo y en el otro [...]. En el hombre protestante desaparece la dimensión simbólica sensible, que fue conquistada en la Antigüedad y conservada en el Cristianismo católico" (p. 336).

Más significativa aún que esta contraposición psíquico-estética es la contraposición filosófica que va a resultar de ese conflicto originario, al término de la era moderna (1500-1800). Con la Revolución francesa dos frentes antagónicos, Inglaterra y Francia por un lado y Alemania por otro, diseñan la línea divisoria en la unidad racionalista de Occidente: por un lado la concepción francesa (del "hombre geométrico", cartesiano), junto con la concepción anglosajona (la del individuo como puritano), ambas orientadas por la idea de la libertad para crear las dimensiones vital y político-social como una suma de voluntades; y por el otro la concepción del idealismo alemán que, contrariamente, somete al individuo a una entidad objetiva y *a priori*, que está por encima de él y que no depende de su voluntad. Esta entidad intelectualista, trascendente, superhumana, es la que Hegel presenta como el espí-

Weber
Hegel
(concepción del mundo antiguo)

ritu objetivo, bajo el ropaje dialéctico de tesis, antítesis y síntesis, y en forma concreta en la historia. Así vemos el peso de la filosofía hegeliana para marcar las tensiones de Occidente en el momento crucial del surgimiento de la modernidad: el nuevo dios hegeliano —el logos metafísico— se contrapone al dios racional e inmóvil de los demás países occidentales (España inclusive, claro está), insertándose en todos los procesos y hechos cotidianos mediante el proceso de autodesarrollo.

Es esta contraposición señalada por Weber (cf. pp. 404-405) —a la que alude Lezama tan sumariamente en el último capítulo, ya en sus ataques finales a Hegel— la que nos ayuda a entender la base filosófica que subyace a la estructuración de *La expresión americana*, desde la centralidad estratégica del barroco hasta la inclusión de América del Norte (excesivamente imaginativa, conforme a Hegel). Los angloamericanos (puritanos) y los latinoamericanos (católicos), al compartir por sus tradiciones de origen europeo la misma concepción de un Dios infinito, aparecen en la misma era imaginaria lezamiana, precisamente por ser ésta opuesta al *deber ser* de la teología secularizada de Hegel.

Sería erróneo concluir, a partir de lo esbozado aquí, que *La expresión americana* implica una perspectiva regresiva, arcaizante, por vincular el hecho americano al Occidente primigenio o a su continuidad y auge en el periodo seiscentista-setecentista, periodo que hoy quedó relegado a la condición "premoderna", a partir de interpretaciones que valorizan como "modernos" solamente los productos culturales que lo sucedieron y "superaron". El mensaje crítico más contundente del ensayo lezamiano radica en la crítica a la interpretación causalista y mecánica de la progresividad de los estilos artísticos, crítica que Lezama compartió, por cierto, con Cintio Vitier en su balance final de *Lo cubano en la poesía* (pp. 579-580). El mensaje de Lezama, más radical, proyecta la valoración de aquel Occidente primigenio, repasado por la era barroca, como el núcleo de una modernidad legítima. En su revisión del barroco colonial —visto ya como un "neobarroco" por su sentido crítico de contraconquista— y sus proyecciones en la época contemporánea (en aquel banquete trans-histórico que referimos) comprueban la perspectiva crítica de revisión del concepto de modernidad estética.

Esto se comprueba de un modo aún más cabal en la apreciación que Lezama teje en torno a las figuras más expresivas de la vanguardia de los años veinte y treinta. Picasso, Joyce y Stravinski son vistos como una "secreta continuidad" de aquella cultura placentaria, por detrás de lo "frenético y destemplado" de sus innovaciones estéticas. Evidentemente, el propósito de Lezama no es rebajar la importancia de las búsquedas vanguardistas. Por el contrario, quiere señalar que la astucia de esas búsquedas exitosas consiste en "pellizcar en aquellas zonas del pasado donde se habían aposentado viveros de innovaciones". De ahí que Picasso sea el artista que ilustra el paradigma de la modernidad estética y que le permite a Lezama, de modo implícito, reivindicar la legitimidad del devenir americano, que desde su origen en el barroco se ha mostrado como una "suma crítica" de las tradiciones fundadoras de Occidente.

Son muchas las lecciones que nos ofrece Lezama en ese ensayo magistral, imprescindible para la reflexión presente y futura sobre la cultura latinoamericana. Pero es inevitable que una de ellas nos enseñe a ver, en su diseño del devenir americano, la imagen del propio autor. En él Lezama se mira para reconocer, en la *poiesis* demoniaca de sus poetas, artistas, personajes mitológicos e históricos preferidos, la marca de su ejercicio escritural, esa suma barroca que sigue renovando en la poesía, el ensayo o la ficción la literatura hispanoamericana con la radicalidad de una invención formal que recupera los fragmentos aditivos de nuestros imaginarios ancestrales.