

JOSÉ LEZAMA LIMA Y LA REINVENCIÓN DE AMÉRICA

REMEDIOS MATAIX

Decir que la operación de «invención de América» –en el sentido ya clásico que le dio Edmundo O’Gorman: *invención* como hallazgo y creación intelectual– constituye una constante en el proceso de autorreconocimiento e identificación imaginaria en la historia cultural hispanoamericana es ya un lugar común en el que no vale la pena insistir, salvo para destacar que recuperar esa noción a propósito de la obra de José Lezama Lima obliga a subrayar el matiz a mi juicio más significativo del término: el matiz creativo precisamente, el de relectura y reconstrucción imaginarias del pasado; una operación en la que ese elemento ficcional desempeña un papel fundamental para el ejercicio lezamiano de una *ficción de historia* por la que la palabra imaginaria pueda transfigurarse en palabra histórica y, desde ahí, causar los efectos sobre el imaginario colectivo que persigue el autor.

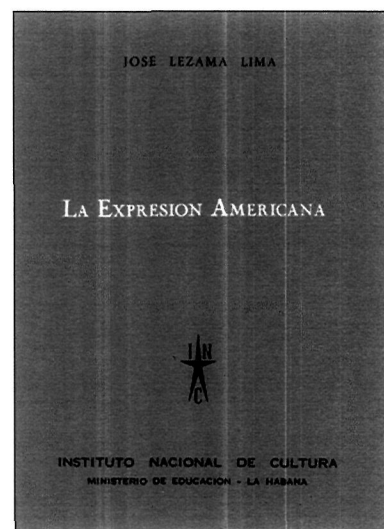
Siguiendo el rastro de esa operación que ficcionaliza la Historia sería posible recorrer la obra entera de Lezama: son decenas los textos en que, de manera programática o circunstancial, ordenada o caótica, aclaradora o enigmática, el autor emprende variadas recuperaciones del pasado prehispánico o colonial (sobre todo de lo anti-colonial de la Colonia), pero voy a limitarme sólo a un conjunto de textos –las conferencias que pronunció en enero de 1957 en el Centro de Altos Estudios de La Habana, que luego integrarían su libro *La expresión americana* (1957)– que ponen en práctica esa operación de manera orgánica y metódica, es decir, con el propósito definido de llevar a cabo esa ficción de historia a que me he referido antes, por la que los sucesos y

personajes históricos *reinventados* pasan de ser soportes de veracidad a ser alegorías, representaciones o metáforas de un destino americano común, que enfatizan la legitimidad de la imaginación como memoria colectiva y transforman, de paso, los modos tradicionales de reflexión americanista sobre la historia.

Porque, como recuerda Irlemar Chiampi al establecer el contexto ideológico del texto, cuando en 1957 aparece *La expresión americana*, el pensamiento americanista había cristalizado ya en una verdadera tradición¹: un siglo de reflexión sistemática acerca de qué es América, qué lugar ocupa en la historia, cuál es su destino y cuál su diferencia frente a otros modelos de cultura había generado todo tipo de interpretaciones de acuerdo con las crisis históricas, las circunstancias políticas y las corrientes ideológicas, pero ningún intelectual hispanoamericano permaneció indiferente ante la problemática de la identidad. A través de sus escritos Hispanoamérica había pasado por el sobresalto de las antinomias románticas, por los diagnósticos positivistas y las propuestas regeneradoras de sus males endémicos, por la comparación con Europa y la cultura norteamericana; a veces se había reivindicado su latinidad, otras, la autoctonía indígena, y hasta se había erigido como el espacio cósmico de la «quinta raza» y la superación de todas las estirpes. La generación de Lezama, por tanto, encontraba el problema prácticamente resuelto. Y con la fijación, ya en los años cuarenta,

Remedios Mataix

Profesora de literatura hispanoamericana de la Universidad de Alicante. Su actividad docente e investigadora ha dedicado una atención especial a la literatura cubana y sus relaciones con los procesos políticos y culturales del siglo XX. Ha dedicado varios artículos, ediciones y libros a la obra de José Martí y, sobre todo, a la de José Lezama Lima y el grupo Orígenes: *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima* (2000) y *Paradiso y Oppiano Licario: una guía de Lezama* (2000). *Para una teoría de la cultura. La expresión americana de José Lezama Lima* (2000). Actualmente orienta su investigación hacia el estudio de las narradoras del siglo XIX y la obra de José Asunción Silva.



1 Véase Irlemar Chiampi, «La Historia tejida por la Imagen», Introducción a su ed. de *La expresión americana* en FCE, México, 1993, págs. 9 y 10.



José Lezama Lima.

2 Especialmente en el último ensayo, «Sumas críticas del americano»; en la edición que manejo, la citada en la nota anterior, págs. 157-182. Cito siempre por esa edición: desde ahora señalaré entre paréntesis las páginas correspondientes a la misma.

3 Véanse, por ejemplo, sus combatives «Señales» publicadas en *Orígenes* (núms. 15 de 1947 y 21 de 1949), o las colaboraciones del autor para el *Diario de la Marina* en los años cincuenta recogidas en *La Habana. Un poeta interpreta su ciudad*, edición, selección y prólogo de José Prats Sariol, Madrid, Verbum, 1991.

de las nociones de transculturación y mestizaje como signos culturales fundamentales, el discurso americanista parecía haber hallado también una definición para su objeto, asumiendo la hibridez como signo de universalismo y a la vez como la «diferencia» que permitía identificar inequívocamente la complejidad de Nuestra América.

¿Qué podía añadir Lezama, ya a fines de la década de los cincuenta, a esa tradición del discurso americanista en la que casi todo estaba dicho? Su esbozo de América como hecho cultural no se opone a la idea vigente de hibridez y apertura a la

recepción de influencias (lo que él rebautiza en *La expresión americana* como «espacio gnóstico» y «protoplasma incorporativo»)², y en cuanto a la «forma» del discurso, si recordamos que Lezama no pretendió hacer historiografía sino un auténtico ensayo literario, había también otro ilustre antecedente: *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz. Sin embargo, las innovaciones explicativas que presenta el texto de Lezama en el marco del discurso americanista coetáneo son compatibles con los préstamos y afinidades con esa tradición, pues proceden de la elección de otro objeto de reflexión: *La expresión americana* no se orienta hacia el establecimiento de un matiz ontológico que invoca un «espíritu» o «esencia» nacional o continental, sino hacia el recorrido de una «historia de la imaginación americana» y sus formas de expresión que, en vez de ofrecer una fórmula de identidad, diseña una trayectoria de su producción cultural.

No abundaré en detalles sobre la situación histórico-cultural en que se fragua el texto, pero creo imprescindible considerar algunos aspectos del contexto ideológico cubano de los años cincuenta en que Lezama concibió su visión americanista, porque sin duda determinan esa orientación del texto, e incluso la selección de los materiales históricos que ingresan en él. Recordemos, simplemente, que estamos en la fase final de la dictadura de Fulgencio Batista, con quien culminaba toda una época de frustración política, dilución cultural y velada subordinación neocolonial que el propio Lezama había insistido en denunciar desde las páginas de *Orígenes*, a propósito del célebre anatema —*desintegración*— que lanzaba

contra la seudorrepublica, animado, decía, por el deseo de superar el «estupor ontológico», el vacío, la desustanciación en que había sucumbido la nación una vez perdida la inspiración política de los fundadores, como Martí³. Frente a ese «siniestro curso central de la Historia» y frente a la amenaza cultural de «la corruptora influencia del American way of life», el grupo *Orígenes* quiso practicar una operación de rescate de la dignidad nacional que, como es sabido, se materializó explícitamente en las célebres conferencias de Cintio Vitier sobre *Lo cubano en la poesía*, que coincidieron en 1957 con las de Lezama. Sin duda *La expresión americana* obedecía a la misma urgencia por formular retrospectivamente una imagen orientadora, aunque, en este caso, ampliada a lo continental, de modo que, sin aludir explícitamente a hechos o situaciones del batistato, el ensayo lezamiano presupone el clima de abatimiento de aquellos años crepusculares de la dictadura en los que Cuba se había convertido en un grotesco simulacro de los ideales republicanos y en un territorio de uso y abuso de los Estados Unidos, donde campaban «la intrascendencia y la banalidad». De un modo oblicuo, como es propio de su estilo, Lezama conjuraba esas circunstancias ofreciendo la imagen entusiasta de su «americano ejemplar», cuyos rasgos de identidad —inteligencia, creatividad, libertad, rebeldía— encarnó históricamente en cada una de las etapas de la tradición cultural que recorre *La expresión americana*, desde las cosmogonías prehispánicas hasta las expresiones de la Vanguardia, pasando por las Crónicas de Indias, el arte mestizo de los barrocos, los rebeldes románticos de la Independencia o el «Nacimiento de la expresión criolla» en el siglo XIX.

La frase emblemática que abre *La expresión americana*, «Sólo lo difícil es estimulante», tantas veces citada, no sin razón, como alusiva a la dificultad característica de los textos lezamianos, tiene su origen en el proyecto de este ensayo: la *dificultad* americana no es investigar o fijar su *ser*, en el sentido metafísico (lo que está «sumergido en las maternas aguas de lo oscuro», dice Lezama), o establecer su origen («lo originario sin causalidad, antítesis o logos»), sino diseñar el proceso, la trayectoria de su imaginario. Él lo explica así: «...En realidad, ¿qué es lo difícil? (...) Es la forma en devenir en que un paisaje —en el código lezamiano equivalente a cultura, no a geogra-

fía; es el espíritu revelado por la naturaleza⁴ va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad es su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica» (pág. 49). Esa visión histórica, por tanto, según la entiende Lezama, es la «reconstrucción» del sentido de la tradición que ofrece la hermenéutica historicista, por obra de «la imago participando en la historia» (la imaginación), lo que otorga a esos repertorios históricos y culturales su eficacia y su capacidad como «fuerza ordenancista», es decir: como punto de referencia para la identificación de una colectividad.

Es esta segunda dificultad, la de reconstruir la historia por medio de la imagen, la que él mismo intenta en su diseño de *la forma en devenir* del hecho americano, penetrando en la Historia con los ojos de la ficción, extrayendo un saber nuevo del pasado histórico y, por lo mismo, apartándose tanto del sentido y la causalidad del historicismo, como de las búsquedas de la identidad, el ser o la esencia del americanismo precedente. En ese ejercicio, por otra parte, confluyen diversos conceptos que Lezama venía elaborando desde sus primeros escritos, veinte años atrás —como «Del aprovechamiento poético» (1938) o «Conocimiento de salvación» (1939), ambos incluidos en *Analecta del reloj* (1953)—, entre ellos, uno que se puede considerar principio rector de su pensamiento: lo que se concreta en *Paradiso* con la fórmula «Imaginación retrospectiva»⁵, que sirve de método al ensayo que nos ocupa y que es una recuperación imaginativa, ficcional, del pasado y la tradición cultural, encaminada a su reconstrucción artística, con la que adquirirá un *sentido* que a su vez pueda otorgarle «la plenitud de su forma», una expresión. Porque «Recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie. Aún en la planta existe la memoria que la llevará a adquirir la plenitud de su forma, pues la flor es la hija de la memoria creadora» (pág. 60).

Del hallazgo de esa metodología por la que el arte (entendido como el ejercicio en el que recordar e «invencionar» confluyen) opera so-

bre la historia por sustitución, como la metáfora, y nos devuelve una imagen más completa de ella, brota la larga exploración de Lezama por Las Eras Imaginarias que ocupa buena parte de su ensayística desde 1958 hasta 1965, pero, sin duda, también la interpretación-reconstrucción de la historia de América que acomete en *La expresión americana*, el primer texto en que el autor pone a prueba, sobre el soporte concreto de la historia cultural, la viabilidad de esos conceptos teóricos, pues el uso de esa imaginación retrospectiva (basada en una lógica poética idéntica a la de las «remembranzas universales» de Giambattista Vico, de quien Lezama se confiesa apasionado heredero) está especialmente justificado en el caso americano por la propia naturaleza de su tradición, desde sus orígenes mismos:

La gravitación de la imagen echa raíces desde el principio entre nosotros. En América, desde los primeros cronistas de Indias, la imaginación no fue la loca de la casa, sino un principio de agrupamiento, de reconocimiento y de legítima diferenciación (...) La imagen sirvió al americano desde la conquista como un resguardo mágico y una seguridad en la elección, pues la imagen reorganiza y aún las culturas aun después de su extinción. La imagen nos protege de la mortal oscuridad que nos podría destruir antes de tiempo...⁶

Ahora bien, añade: «En qué forma la imagen ha creado cultura, en qué espacios esa imagen resultó más suscitante, y sobre todo en qué forma la imagen actúa en la historia, tiene virtud operante, son preguntas que sólo la poesía y la novela pueden ir contestando»⁷. Es la misma premisa de la que parte *La expresión americana*, con la que Lezama trama la estrategia por la que allí el ensayista se convierte en *narrador*: invocará que todo discurso historiográfico es, por su propio carácter de discurso, una ficción, una exposición poética, un producto de la imaginación del historiador, y llevará al extremo esa posición epistemológica con su propuesta de una historiografía «tejida por la imago» que opera sobre la tradición cultural seleccionando aquellos momentos en que se dio la «potencialidad para crear imágenes» —es decir, los hechos que se convierten en símbolos culturales— y una galería de perso-



4 Esta noción tomada del idealismo de Schelling —que Hegel repudió por considerarlo una fantasía mística de los románticos— constituye una de las bases para la excelente lectura filosófica (anti-hegeliana) de *La expresión americana* que lleva a cabo Irlemar Chiampi en el estudio preliminar citado, por la que el texto sería un testimonio inconfundible de «la ruptura epistemológica de Lezama con la lógica y el historicismo de Hegel», especialmente vehemente contra «la posición eurocéntrica de la construcción histórico-dialéctica de las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*» (págs. 27 y ss).

5 Cfr. *Paradiso*, ed. de Cintio Vitier, Madrid, Colección Archivos, 1988, págs. 240-241.

6 Lezama, «Imagen de América Latina», en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 1972, pág. 464.

7 *Ibidem*, pág. 467.



Hunahpú e Ixbalanqué. Pintura maya.



«Nace el hombre». Ilustración maya del episodio del *Popol Vuh*.

najes ejemplares, verdaderos mitemas, que constituyen lo que Lezama llama «un tipo de imaginación dentro de una cultura», esto es: el estatuto imaginario que confiere a la historia caracteres de fábula fundacional.

En la apertura de esa fábula figuran ya dos de esos personajes emblemáticos que prefiguran aquella *dificultad* del hecho americano: los héroes Cosmogónicos del *Popol Vuh*, Hunahpú e Ixbalanqué, 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, a partir de cuya actuación

Lezama construye una alegoría de lo americano arquetípico. Pero comienza su relato ofreciendo ya, a propósito del *Popol Vuh*, una vasta metáfora para hablar oblicuamente del «problematismo americano»: la dificultad del hombre americano frente a la formación de su cultura. Dice Lezama:

La simbólica que se desprende del *Popol Vuh*, parece como si fuese a colmar el problematismo americano. Mientras el espíritu del mal señorea, los dones de la expresión aparecen lentos, errantes y somnolientos. Antes del surgimiento del hombre, le preocupan los alimentos de su incorporación. Parece como si prelu-diase la dificultad americana de extraer jugo de sus circunstancias. Busca una equivalencia: que el hombre que surgirá será igual que sus comidas. Parece sentar un apotegma de desconfianza: primero, los alimentos; después, el hombre. Esa prioridad, engendradora por un pacto entre la divinidad y la naturaleza, sin la participación del hombre, parece como si marcara una irritabilidad y un rencor, la del invitado a viandas obligadas, sin las elegancias de una consulta previa para las preferencias palatales. Es evidente, por lo demás, que las viandas serán presentadas con el adobo conveniente: «el rocío del aire y la humedad subterránea». Pero fijaos bien en esa distinción. No es la creación de la naturaleza, de los animales antes que el hombre, lo cual es frecuente en todas las teogonías, lo que sorprende, sino que al hablarse de ali-

mentos, parece como si el espíritu del mal quisiese obligarnos a comer alimentos, sobre los que la hostil divinidad, y no el hombre, ha sido la consultada. Además, el *dictum* es inexorable, si no se alimenta del plato obligado, muere.

Vayamos por partes: en el *Popol Vuh*, como en casi todas las cosmogonías, la creación de los alimentos precede a la creación del Hombre, que, tras sucesivos intentos fracasados (los inconsistentes hombres de barro y de madera), tiene lugar en la Cuarta Edad, con la creación del hombre de maíz tras la victoria de los héroes civilizadores sobre los señores del Xibalbá. Pero, de acuerdo con la lógica metafórica de Lezama, el alimento (el modelo cultural) es impuesto al Hombre (al americano), pues éste se presenta al banquete de la cultura sin decidir sobre el menú. Lezama deriva de esa lectura del *Popol Vuh* dos «categorías» o constantes históricas de lo hispanoamericano: por una parte, un «furibundo pesimismo» que, dice, «tiende, como en el eterno retorno, a repetir las mismas formas porque ha recibido iguales ingredientes o elementos»: *el hombre será igual que sus comidas*; y, por otro, el «complejo terrible del americano»: creer que su expresión no es aún una forma alcanzada, sino un problematismo, algo todavía por resolver: «Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, el americano busca en la autoctonía el lujo que se le 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. Lo único que crea cultura es el paisaje –sentencia–, y eso lo tenemos de maestra monstruosidad» (pág. 63).

Advierte además que esas dificultades expresivas que el *Popol Vuh* atribuye a «las criaturas que surgen en las nuevas regiones» le hacen pensar en «adecuaciones, interpolaciones, paralelismos» hechos por «copistas aguerridos, jesuitas irritados y graciosos filólogos españoles del siglo XVIII» (pág. 66) para sembrar interesadamente aquellos complejos terribles en el americano:

Desde la inexpresividad del morador que surge en aquellas nuevas regiones, hasta los juegos y destrezas de los hermanos, recorrido todo ello por la maldad de los señores de Xibalbá, nos recorre la sospecha de que el tono de incompletitud y espera que salta en cada uno

de los versículos está logrado para alcanzar su complementario en la arribada de los nuevos dioses. El odio de los señores de Xibalbá al ser surgido en su propia naturaleza es patético y asombroso. El odio a la criatura, irredimible (págs. 66-67).

Las sospechas que apunta Lezama sobre la fidelidad de la traducción del *Popol Vuh* (a la que más adelante atribuirá también influencias griegas y orientales, por vía de los jesuitas), en 1957 ya constituían una verdadera «cuestión homérica» entre los estudiosos, pero a él le sirven para reforzar su idea de que esos «complejos terribles del americano» surgen de haber asumido unos orígenes apócrifos, en los que se le ofrece una imagen distorsionada. En ellos el alimento cultural es impuesto, el dictum, inexorable, y también se impone la idea de una condición americana que sólo contempla una posibilidad: repetir las mismas formas porque ha recibido los ingredientes que las componen, «el hombre será igual que sus comidas». Ya desde el *Popol Vuh* «la expresividad surge como una lenta concesión temerosa, que en cualquier momento puede ser rebanada con impiedad» (pág. 67).

Por eso el mismo texto del ensayo intenta conjurar ambos complejos subrayando la dimensión verdadera que, según Lezama, hemos de atribuir a la narración maya quiché: «un fondo de rebeldía contra la maldición, unos dioses dispuestos a traicionar a los dioses en favor de los mortales» (pág. 70). Porque los héroes culturales prehispánicos Hunahpú e Ixbalanqué son para él dioses del mismo linaje que Prometeo. Con una de esas piruetas intelectuales tan frecuentes en su pensamiento, Lezama logra vincular sucesivos recortes del *Popol Vuh* que narran la ingeniosa victoria de los gemelos sobre los señores del Xibalbá⁸, con el relato mítico del origen del fuego en las tribus jíbaras del Ecuador:

En la leyenda Tacquea sobre el origen del fuego en algunas tribus ecuatorianas, Tacquea mantiene la puerta entreabierta, para impedir que los hombres metamorfoseados en aves le robaran el fuego. La puerta entreabierta, presionada cada vez que llegaba uno de los robadores, oprimía su cuerpo, hasta que llegó el colibrí y logra burlar las astucias de Tacquea (...) Se moja las alas para burlar la puerta entreabierta, cuchilla para los robadores del fuego. Tiritando de frío, conmueve a la mujer de Tacquea, quien lo entra en la casa para calentarlo. Por su centelleante brevedad,

que le impedía llevarse un tizon de fuego, pasea las plumas de su cola por las llamas, de donde vuela al makuna o árbol de corteza muy seca, de ahí salta y se irisa por los tejados, exclamando «¡Aquí tenéis el fuego! Tomadlo pronto y llevadlo todos» (págs. 69 y 70).

La conclusión *en oblicuo* de Lezama: en América, incluso «al gracioso colibrí lo vemos en el rôle de la gigantomaquia prometeica» (pág. 69).

En otra de sus grandes secuencias, la fábula lezamiana nos lleva al siglo XIX, que fue su siglo preferido, entre otras razones, porque lo consideraba un «periodo de integración» de la conciencia americana (por oposición al XX, en su opinión «desintegrador», al menos en su primera mitad). De él surge otra figura arquetípica, el *Rebelde Romántico*, encarnado sucesivamente por fray Servando Teresa de Mier, Simón Rodríguez y Francisco de Miranda, los tres trotamundos, conspiradores de la Independencia, cuyos azarosos destinos Lezama hace culminar en la imagen que reserva para José Martí como «plenitud» de las que considera las tres «coordenadas del hecho americano»: el sufrimiento y el destierro, la conciencia de autoctonía y el impulso utópico, «la tierra prometida» (*cf.* págs. 128-131).

La figura que elige Lezama como símbolo de esa rebelión romántica es, no obstante su devoción por Martí, la de ese «curita juvenil afiebrado, muy frecuente en la exaltación y el párrafo numeroso, dado a tesis heresiarcas» (pág. 110). Es Fray Servando Teresa de Mier. El singular retrato que Lezama elabora de Fray Servando se inspira en el texto de sus agitados Memorias, que tematizan sobre todo la persecución y la huida, pero su interés se centra en el valor de la figura del fraile como ejemplo intelectual.

Comienza su retrato recordando el inicio del ciclo de las persecuciones sufridas por Fray Servando, el 12 de diciembre de 1794,



Los Señores del Xibalbá. Pintura maya.

EMPIEZAN LAS HISTORIAS DEL ORIGEN DE LOS INDIOS DE ESTA PROVINCIA DE GUATEMALA TRADUZIDO DE LA LENGVA QUICHE EN LA CASTELLANA PARA MAS COMMODIDAD DE LOS MINISTROS DE EL S.^{to} EVANGELIO
POR EL R. P. F. FRANZISCO XIMENEZ CO
 RA DOCTRINERO POR EL REAL PATRONATO DEL PUEBLO DE S.^{to} THOMAS CHVILA.

Portada de la primera versión castellana del *Popol Vuh* (1701).

8
 El ensayo recrea libremente la «astuta maniobra que hubiera sido cara a Ulises» por la que, disfrazados de mendigos, los gemelos resucitados de las muertes anteriores bailan, cantan y practican magias, como resucitar animales. El alucinante espectáculo gusta tanto a los señores de Xibalbá que éstos les piden ser quemados en una hoguera y luego ser resucitados. Los héroes hacen sólo lo primero, con lo que exterminan las fuerzas del mal, pronuncian sus verdaderos nombres, dictan las nuevas leyes, regresan a la casa materna y se convierten en luna y sol. «Sólo un acto de magia hecho por juglares primitivos —concluye Lezama— logra destruir a los señores del Xibalbá».



Representación (mediados del XIX) de Juan Diego y la tilma en que apareció la Virgen de Guadalupe.



Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827).

cuando pronunció su heterodoxo sermón sobre la prédica del Evangelio en América por Santo Tomás —«una herejía sin herejía»— en presencia de una multitud presidida por el Virrey y por el Arzobispo de México. Veamos cómo lo cuenta Lezama:

Para oír al joven ha acudido hasta el Virrey, pues la festividad es de rango mayor: se trata de predicar en en unas fiestas guadalupanas. Y el tonsurado, el que causa tal revuelo verbal, se ha lanzado, según el arzobispo, en peligrosas temeridades. Afirmaba el predicador que la imagen pintada de la guadalupana estaba en la capa de Santo Tomás, y no en la del indio Juan Diego. El pueblo se mostraba en ricas albiricias, en júbilo indisimulable; el arzobispo cambiaba posturas y se mordía labios, y el virrey lanzaba a vuelo prudencial su mirada ante la alegría desatada del pueblo y la cólera atada y reconcentrada del arzobispo... (págs. 110-111)

La anécdota es conocida: En su famoso sermón de homenaje a la Virgen de Guadalupe, Fray Servando aseguraba poder confirmar la antigua hipótesis de la evangelización de América por Santo Tomás, siglos antes de la conquista española, bajo el nombre de Quetzalcoatl. Y, en la misma línea, trataba de identificar a la Virgen de Guadalupe con la divinidad azteca Tonantzín. Por supuesto, Fray Servando fue procesado, el Arzobispo lo desterró por un período de diez años, que finalmente fueron veinte, y al ostracismo se sumaron la perpetua inhabilitación para enseñar, predicar o confesar, y la privación de su título de Doctor en Teología.

La «imaginación retrospectiva» de Lezama focaliza precisamente esos «discursos de teología fantástica —dice—, bajo los cuales ardía, mal disimulado, el fuego de la rebelión nacional», porque la imagen de Fray Servando que se propone construir se dirige a orientar la función del intelectual en el marco de los debates por la construcción de la nación:

La «imaginación retrospectiva» de Lezama focaliza precisamente esos «discursos de teología fantástica —dice—, bajo los cuales ardía, mal disimulado, el fuego de la rebelión nacional», porque la imagen de Fray Servando que se propone construir se dirige a orientar la función del intelectual en el marco de los debates por la construcción de la nación:

¿Qué se agitaba en el fondo de aquellas teologales controversias? Fray Servando, al pintar la imagen

guadalupana en el manto de Santo Tomás, de acuerdo con la legendaria prédica de los Evangelios que éste había hecho, desvalorizaba la influencia española sobre el indio por medio de espíritu evangélico. Y el arzobispo, oliscón de la gravedad de la hereje interpretación, le salía al paso, lo enrejaba y vigilaba, sabiendo el peligro de aquella prédica y sus intenciones (...). Al fin, la querrela entre el arzobispo frenético y el cura rebelde va a encontrar su forma *raciné*, se arraiga en el separatismo (...). Rodando por los calabozos, Fray Servando al fin encuentra en la proclamación de la independencia de su país la plenitud de su rebeldía, la forma que su madurez necesitaba para que su vida alcanzara el sentido de su proyección histórica (pág. 111).

En efecto, Fray Servando había llevado a cabo «una de esas traslaciones de conceptos que son tan frecuentes en la génesis de las ideas nacionales», en su caso, cuestionando uno de los títulos más fuertes de los españoles para la posesión de las colonias: la predicación del Evangelio. Eliminado ese mérito, su señorío no tenía razón de ser en América. Lo que realizaba era una operación teológico-política sobre tradiciones ya existentes: sin negar el cristianismo, negaba el derecho a la dominación colonial, con lo que convertía uno de los puntos fuertes del poder español —la comunidad religiosa— en una razón más para la emancipación de las colonias. Como explica Lezama: «Primera señal americana: ha convertido, como en la lección de los griegos, al enemigo en auxiliar». Más aún: «Si el arzobispo frenetizado lo persigue, logra con su cadetna de calabozos anclarse en la totalidad de la independencia americana» (pág. 112).

Las peripecias del fraile mexicano se inscriben, como recuerda el texto, en una situación de «crisis de la imagen», a caballo entre la del viejo orden colonial y la de la América independentista, o, en palabras de Lezama, «a horcajadas en la frontera del butacón barroco y del destierro romántico»: «Fray Servando, bajo apariencia teologal, sentía como americano y, en el paso del señor barroco al desterrado romántico, se veía obligado a desplazarse por el primer escenario del americano en rebeldía» (pág. 111).

En ese proceso, los hombres como Teresa de Mier se fueron convirtiendo en poderosos (y peligrosos) *constructores de saber*. Lezama reconoce con agudeza que la identidad y la misma idea de nación son construcciones, «ar-

tefactos culturales», y a través del ejemplo de Fray Servando, reivindica como función del intelectual esa capacidad que atribuye al fraile —y que su texto persigue— de congregar, de propiciar modulaciones de un imaginario en el que la comunidad se reconozca; en suma, esa capacidad de ser constructor de saberes:

La proyección de futuridad de Fray Servando es tan ecuánime y perfecta que, cuando ganamos su vida con sentido retrospectivo, parece como lector de destinos, arúspice de lo mejor de cada momento. Creador, en medio de la tradición que desfallece, se obliga a la síntesis de ruptura y secularidad, apartarse de la tradición que se extingue para rehallar la tradición que se expande, juega y recorre destinos (...) Fue el primer escapado, con la necesaria fuerza para llegar al final que todo lo aclara, del señorío barroco, del señor que transcurre en voluptuoso diálogo con el paisaje. Fue el perseguido que hace de la persecución un modo de integrarse (...), el primero que se decide a ser perseguido porque ha intuido que otro paisaje naciente viene en su búsqueda (págs. 112-113 y 116).

En otro momento similar de «crisis de la imagen» —el de la Cuba de 1957 en que se escribe el texto—, cuando era visible ya ese nuevo desplazamiento de un orden social por otro orden, el que impondría la Revolución desde 1959, tal vez Lezama, *por detrás* de esa imagen de intelectual representativo en que convierte a Fray Servando, va insinuando también la compleja construcción cultural que él mismo desea realizar. Porque, aunque como he dicho antes, en *La expresión americana* no hay referencias directas a ese conflicto inminente ni a las inquietudes intelectuales que ya despertaba, la inclusión privilegiada en la fábula del heterodoxo Fray Servando sí parece deslizar alguna insinuación. Una apunta hacia ese casi inapresable momento en el que el autor se identifica con el personaje, ambos en el confuso intervalo entre dos mundos, ambos empeñados en reescribir la Historia y ambos voluntariamente adscritos a ese proceso de construcción de un saber en el que cuestiones históricas, ideológicas y culturales —como las que reactivó el sermón de Fray Servando— vayan modulando un nuevo imaginario en el que la comunidad se reconozca y se legitime. Y la otra permite intuir que en los valores que el texto reconoce en Fray Servando (su pasión por la justicia, la denuncia del despotismo y de la corrupción, la mirada des-

prejuiciada del americano que invierte tradiciones consagradas, que levanta su voz contra la hegemonía del colonizador), Lezama encontraba un modelo vigente para que la Cuba de su tiempo, enredada aún en los combates por la apropiación de los espacios culturales y los democráticos, hiciera frente a las amenazas de la tiranía y de la subordinación a un nuevo poder colonial.

Las diferencias entre los Héroes Cosmogónicos y ese Rebelde Romántico derivan de las variantes de época, pero no ocultan la constante que atraviesa toda la fábula lezamiana sobre el universo cultural americano: todos esos héroes son artífices de hazañas y depositarios de un tipo de imaginación que podemos llamar *prometeicas*, y los epítetos de Lezama al respecto (fáustico, sulfúreo, plutónico, incluso prometeico explícitamente) prueban esa intención de tejer la *imago* del hombre americano arquetípico con una red de imágenes que subrayan la astucia, la curiosidad, la rebeldía, la libertad y la apetencia, virtudes que adornan también al Prometeo griego: el que busca el conocimiento, inaugurando su vinculación con el placer. Tras esos *robadores del fuego* que son sus personajes mitológicos e históricos preferidos, es inevitable reconocer al propio Lezama y la marca de su ejercicio como escritor, que el mismo Julio Cortázar definiera alguna vez como «un fuego robado a los dioses, donde lo americano irrumpe sin complejos de inferioridad»⁹.

Y es interesante señalar que, desprovisto de la solemnidad interpretativa de los ideólogos del americanismo «clásico», Lezama dibuja ése su Prometeo-americano paradigmático con trazos de irreverente, rebelde y devorador; un ser en el que predominan el deseo de conocimiento y la libertad absoluta de ese conocer. Es normal que, con ese perfil, la expresión que mejor le cuadre sea la expresión barroca, de ahí que *el Señor Barroco*, «el primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales», protagonista del capítulo «La curiosidad barroca» (quizá la parte más conocida de *La expresión americana*), sea quien ocupe plenamente el «paisaje-cultura» de América y figure en la fábula lezamiana como el auténtico comienzo del «hecho americano»:

9

Cfr. Julio Cortázar, «Para llegar a Lezama Lima» (1966), en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate, 1991, págs. 189-201.



El escultor barroco brasileño Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), apodado «Aleijadinho» (lisiadito) porque una enfermedad, posiblemente lepra, afectó a sus manos y pies.

10 Recordemos que, si los mayas aparecían allí, Lezama toma la precaución de registrar que los mitemas del *Popol Vuh* son sospechosos de interpolaciones que los habrían adaptado a los mitos de Occidente, preparando «la arribada de los nuevos dioses».

11 Véase Carmen Bustillo, *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1988, págs. 81-115.

Ese americano Señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro (...), aparece cuando ya se han alejado el tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador. Es el hombre instalado en un paisaje que ya le pertenece, que viene al mirador, que se sacude lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia (...) Y, ya sentado en la cóncava butaca del oidor, ve el devenir de los *sans culotte* en oleadas lentas, grises, verídicas y eternas (págs. 81-82).

Como ya es sabido, la compleja «lectura cultural» que hace Lezama de *lo barroco* lo adopta como «esencia» de lo hispanoamericano, asumiendo un doble significado del fenómeno que lo hace particularmente significativo para el establecimiento de las bases de una autoconciencia cultural e histórica ya en pleno período colonial: Lezama revaloriza el Barroco «histórico», el del siglo XVII, como un momento crucial en la historia de la cultura hispanoamericana, en el que lo recibido —el estilo artístico— coincidía con lo autóctono; es decir, con la exuberancia «barroca» de la naturaleza americana, con el carácter «barroco» del sustrato artístico indígena, afecto a la complejidad, al lujo ornamental, a lo emblemático, a lo ritual, y, además, con el «barroquismo» correspondiente a una sociedad nueva, hecha de superposiciones, mezclas y asimilaciones de razas y culturas (esto es: transculturada). Así, por una parte, la expresión barroca vendría a colmar las necesidades expresivas de un mundo que era, per se, barroco; y, por esa misma razón, la «rebelión formal» que suponía el Barroco frente al Clasicismo renacentista abría cauces para otra rebelión latente: la del creciente sentimiento nacionalista criollo —lo que él llama «el sueño de propia pertenencia»—; de ahí el sentido «revolucionario» que su lectura atribuye a la estética barroca: el de ser, en América, un *arte de la Contraconquista* que invirtió el espíritu conservador del arte de la Contrarreforma y le dio al Barroco de Indias un impulso rebelde y una proyección renovada, que fácilmente se dejará impregnar por el pensamiento de la Ilustración.

Los mejores ejemplos de esto último son para Lezama Sor Juana Inés de la Cruz y Car-

los de Sigüenza y Góngora, pero, además, con ese «comienzo de lo hispanoamericano» fijado en el siglo XVII, el ensayo escapa tanto de cualquier indigenismo nostálgico de un universo sumergido bajo el impacto de la colonización¹⁰, como de la historiografía de corte nacionalista que lo fijaba en el Romanticismo, con los procesos de independencia, sin resbalar, sin embargo, hacia ningún hispanismo regresivo, al contrario: su revisión crítica del Barroco —que también esbozaba en textos publicados desde diez años antes— justifica su primacía precisamente con la atribución de ese sentido revolucionario del barroco como *arte de la Contraconquista*; o sea, de apropiación y metamorfosis del barroco europeo/español para formar un nuevo orden cultural, algo que el texto de *La expresión americana* personifica también, esta vez en dos legendarios artistas populares: el peruano Indio Kondori y el mulato brasileño Aleijadinho, con las dos grandes síntesis artísticas que simbolizan, la hispano-indígena y la hispano-africana (cfr. págs. 103-106).

Y esa fábula de un «renacimiento» americano en el Barroco se completa con otra imaginativa innovación crítica, pionera entonces: la proyección del barroco colonial hacia la época contemporánea. Lezama inventa un banquete cultural que comienza en el siglo XVII con el colombiano Domínguez Camargo aportando las servilletas y culmina en el siglo XX con otro originista, Cintio Vitier (proponerse a sí mismo quizá le pareció excesivo), ofreciendo el tabaco y el café como broche final de ese banquete (cfr. págs. 90-94). Como se ha señalado ya¹¹, *La expresión americana* formula, así, por alegoría, la continuidad estética del Barroco —visto ya como un «neobarroco» en ese sentido de contraconquista—, su vigencia y sus proyecciones sobre la época contemporánea, propuesta que en los años sesenta y setenta tendría proyección internacional a través de la obra de Alejo Carpentier y Severo Sarduy.

En fin, son muchas las aportaciones de Lezama en ese ensayo magnífico y creo que imprescindible para entender la reflexión hispanoamericana contemporánea sobre la cultura, pero, a modo de recapitulación final, subrayaré las que creo más claras tras nuestro repaso por esa *ficción histórica* que recoge la herencia del mejor americanismo anterior y avanza algunas de las líneas de sus desarrollos posterior-

res. En el plano de la 'historia' o del contenido, la fábula lezamiana aporta y fija algunas de las categorías que todavía hoy la crítica utiliza comúnmente para intentar una definición de lo hispanoamericano o de los «paradigmas de su expresión»: por supuesto, la imaginación (ésta que no es *la loca de la casa*) como principio fundamental; la tensión, el plutonismo y la hibridación de lo barroco; la rebeldía y el utopismo de estirpe romántica; el telurismo de ese paisaje-cultura del que hablaba Lezama, y hasta ese signo prometeico que le atribuye, de reconquista y apropiación de una tradición que le pertenece por entero. Y en el plano del 'discurso' o de las estrategias textuales, la propuesta de la alegoría como recurso fundamental, como instrumento privilegiado para

ofrecer nuevas versiones literarias de personajes o acontecimientos consagrados como históricos, y como relectura ficcional y alternativa para la comprensión del pasado; en suma, la alegoría como ese vuelco considerable en los modos de ficcionalizar la memoria colectiva que hoy sigue renovando las letras hispanoamericanas en la poesía, en el ensayo y sobre todo en lo que se ha llamado «la nueva narrativa histórica» triunfante en los últimos años, que, con las lógicas variantes formales, recuerda mucho a esa «imaginación retrospectiva» y a esas maneras lezamianas de recuperar, reinventar, resemantizar o cuestionar fragmentos de los imaginarios ancestrales, legitimando la imaginación como vía de acercamiento a una comprensión más fecunda del pasado.