Contribuciones desde Coatepec
ISSN: 1870-0365
rcontribucionesc@uaemex.mx
Universidad Autónoma del Estado de México
México

Vega Nava, Brenda
Principios estéticos de la identidad: Lezama y La expresión americana
Contribuciones desde Coatepec, núm. 20, enero-junio, 2011, pp. 29-46
Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, México

Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28122309003

Cómo citar el artículo
Número completo
Más información del artículo
Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Principios estéticos de la identidad: Lezama y *La expresión americana*

Aesthetic Principles of Identity: Lezama and The American Expression

Brenda Vega Nava

Resumen: El arte americano es el resultado de un proceso de interacción cultural de elementos extranjeros e indígenas. La adaptación de los principios estéticos que conforman la obra de arte autóctona sugiere una nueva realidad y una nueva expresión: la criolla, que da cuenta del proceso formativo de la identidad artística, histórica y social.

Aquello que identificamos como "la expresión americana" es una mirada retrospectiva del acontecer de la obra de arte, lo cual se traduce en la confirmación del sentir estético de un continente.

Palabras clave: arte, América, identidad, principios estéticos.

***Abstract**: American art is the result of a cultural interaction process between foreign and native elements. Adaptation of the aesthetic principles that make the artwork suggests a new reality and a new expression: Creole, which represents the formative process of artistic identity historical and social.*

The "American expression" is a look back at the events of the artwork, which is confirmation of the aesthetic sense of a continent.

***Keywords**: Art, America, Identity, Aesthetic Principles.*

En esa conciencia de ser imagen,
habitada de una esencia una y universal,
surge el ser.
José Lezama Lima

Al escribir los ensayos que comprenden *La expresión americana* (1957), José Lezama Lima no sólo convida a entrar en los vastos detalles de su cosmovisión y lo intrincado de su escritura, también ofrece un detallado panorama de lo que se puede llamar su poética de la identidad americana.

En ese sentido, este artículo explora los elementos estéticos que Lezama identifica como característicos de un continente, los cuales se hacen presentes al mirar en retrospectiva las diferentes manifestaciones artísticas surgidas en América. Así, la memoria desempeña un papel fundamental: se trata de un trabajo reconstructivo sobre el impulso de libertad creadora que desemboca en el compendio de obras únicas, cuya fuente ha sido el proceso de asimilación de motivos y elementos heredados de otras culturas. Se toma como referencia la edición de 1977 de *La expresión americana* de José Lezama Lima, por lo cual, sólo se consignan las páginas de las citas en el cuerpo del texto.

Se pretende demostrar que la obra de arte de este continente obtiene sus cualidades gracias a la asimilación de las influencias occidentales y propias más antiguas, lo cual refleja una imagen autóctona del arte americano. Para ello se identifica el carácter barroco como rasgo definidor de la identidad de un continente, que se revela en las diferentes manifestaciones artísticas, debido a su condición prototemporal, como muestra de un pasado mítico, histórico y poético que se construye todo el tiempo.

Asimismo, se ofrece una visión del elemento criollo como un claro indicador del proceso de formación de la identidad del continente, pues en él se resume el proceso evolutivo de su expresión, que se ratifica en el verso libre, estímulo que conduce a la liberación creativa de América y que se proyecta hacia el futuro.

Así pues, se reconoce en esta visión del hacer artístico sólo una de todas las posibilidades de interpretar América que, en este caso, se concibe como la creación de imágenes artísticas que trascienden las fronteras del tiempo y el espacio.

I. La imagen y la técnica de la ficción

Sin negar la posibilidad de una memoria histórica, Lezama fundamenta su visión en la memoria poética de un continente, por cuya singular capacidad asimilativa erigió sus propios símbolos sobre la piedra barroca que desde entonces le identifica por el cúmulo de imágenes de cada *era imaginaria*, entendida ésta como cada uno de los diversos momentos en que se establece un tipo de ver y vivir en la historia. La imagen es la manifestación de la imaginación que se proyecta en la cultura y que la dota de características específicas.

Lezama sugiere que la *imago* o imagen está en la piedra, en la metáfora, en la obra de arte; posee en sí un impulso que provoca la acción, es el motor que pone en marcha la construcción constante de mitos y de semánticas, pues suscita lecturas, nuevas interpretaciones y, por lo tanto, realidades inéditas en cuanto se manifiesta por medio de la imaginación que, en palabras de Ricoeur, "se difunde en todas direcciones, reanima experiencias anteriores, despierta recuerdos dormidos, irriga campos sensoriales adyacentes" (Ricoeur, 2008: 106). Es decir, la imagen, por medio de su capacidad re-mitificadora, supera la realidad misma creando la suya: "origina la historia y trasciende, en su hambre de recuerdos y misterios, la leyenda" (González, 2000: 24).

La *imago* descubre la visión histórica donde se funden los símbolos y datos de una cultura. La fusión de las imágenes propias de diferentes momentos, o eras imaginarias, da origen a una nueva realidad, son metáforas interpretadas en una lectura. No hay que olvidar que por su naturaleza expresiva y al ser artística, la imagen posee una finalidad interpretativa. El paralelismo entre las imágenes de diferentes eras imaginarias constituye una lectura del mundo. El sujeto metafórico es quien debe compilar las imágenes surgidas a lo largo de la historia para producir un cambio, una revolución, una nueva realidad, sea histórica o no, pues en la lectura caben infinidad de interpretaciones: "la intervención del sujeto metafórico […] actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión" (282-283).

La *técnica de la ficción* redefine el cauce de la historia e impacta de forma diferente en el acontecer del sujeto, transforma su concepción de la historia trayéndola al presente por medio del arte y redirige los símbolos que identifica hacia nuevos horizontes creativos e interpretativos: "Con el tiempo —nos dice Ernst Robert Curtius— resultará manifiestamente imposible emplear cualquier técnica que no sea la de la 'ficción'" (284). Es el sujeto metafórico, en su libertad

de lector, quien concibe la identidad a partir de las diversas expresiones humanas, el lenguaje, el canto, la pintura, la arquitectura, etcétera.

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

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

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

> He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver (…), busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de

[1] Los corchetes son míos en un afán por aclarar el sentido de la cita, ya que ésta es la respuesta al impacto originado por la obra novelística de Joyce, que Lezama define como dotada de un realismo tal que es capaz de producir su propia realidad (*cfr*. 285). En lo sucesivo se consignarán entre corchetes las aclaraciones que considere necesarias.

> las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa. (290)

La condena de repetir los parámetros occidentales resulta de un eco mítico que Lezama identifica desde los albores del *Popol Vuh* y que tiene que ver con los alimentos del hombre, mito que se traduce en el complejo americano de la repetición, pues es la divinidad quien lo obliga a alimentarse para sobrevivir, de donde se lee que los alimentos son los paradigmas occidentales: "el *dictum* es inexorable, si no se alimenta del plato obligado, muere" (292); en otras palabras, se diría que de no imitar el canon occidental, su obra no perduraría, no tendría valor.

Sin embargo, la asimilación de todos los elementos de que se embebe da como resultado obras de arte que reflejarán —con el paso de tiempo y de las interpretaciones— las imágenes que constituyen el bagaje de la identidad artística americana, la cual empieza a perfilarse desde la creación de obras de arte barrocas autóctonas y muestra su ápice por medio de la expresión criolla, síntesis por excelencia de las manifestaciones artísticas de América.

Carácter barroco

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

El Barroco, como era imaginaria, marca una concepción distinta del espacio, sobre todo en la arquitectura, pues la distancia que existía entre la urbe central y las colonias americanas representa "el triunfo de la ciudad y dentro de ella, un americano instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte" (303). Este estilo posee la capacidad de reaparecer en cualquier momento porque proyecta

en sí la necesidad asimilativa que surge con los cambios y la magnificencia de presentarse al mundo con características renovadas:

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

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

Sin embargo, el sentido de lleno y vacío del espacio no es privativo de la era barroca; para Lezama, el conocimiento surge en esa ausencia a partir de la interpretación de las imágenes que van germinando y se proyecta en la epifanía del nacimiento de una nueva imagen; por lo tanto, lo que él denomina *espacio gnóstico* es "el espacio que engendra y conoce tal como lo veían los taoístas, la fuerza germinando en el espacio vacío" (Lezama, 1972: 463). El Barroco establece la integración de los elementos occidentales y orientales dentro de la visión americana del arte que, de no haber existido con sus particularidades estilísticas e históricas, difícilmente hubiera alcanzado las dimensiones que lo diferencian del Barroco europeo, como sucedió, por ejemplo, con sor Juana en México, con el indio Kondori en Perú o con Aleijandinhno en Brasil.

En este sentido, son tres los elementos que se perciben propios del espacio gnóstico y que distinguen el estilo barroco americano, a saber, 1) la tensión entre los elementos occidentales y los americanos, lo cual conlleva un proceso unificador; 2) el plutonismo, visto como el fuego originario capaz de fundir en él elementos diversos; 3) de estilo plenario, perceptible en la creación de un lenguaje poético y plástico propio, que refleja una visión de mundo "curiosa" (303).

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

La voluptuosidad del verbo, el goce del lenguaje propio de la poesía barroca conforman la herencia de don Luis de Góngora, arquetipo de la era imaginaria en cuestión, pues su lenguaje pretende domesticar, asir la naturaleza y plasmarla en el verbo, superándola. Para dar cuenta del legado, Lezama invita a su personal banquete a los convidados de ese Barroco que trasciende las fronteras del tiempo por medio del lenguaje. En él se reúnen personalidades no sólo de América, sino de Europa, lo que muestra la capacidad asimilativa de esta era imaginaria.

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

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

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

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

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

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

Por lo tanto, el Barroco americano es la fórmula autóctona por excelencia, ya que mejora la la estructura con sus propias imágenes (míticas del pueblo incaico, africano, maya) y particulariza su contenido. La expresión barroca americana en cualquiera de sus manifestaciones artísticas incita a la transformación constante, proceso que sólo es posible gracias al acoplamiento de los motivos que van surgiendo en las eras imaginarias que no sólo lo preceden, sino que lo suceden, como también ocurrió en la *era romántica,* cuyos motivos subversivos y su espíritu de liberad, aunados al carácter barroco, ocasionaron más adelante el auge de la expresión criolla.

Influencia romántica

Para comprender mejor el proceso de asimilación de los diversos elementos de cada era imaginaria, a modo de ejemplo, se hace referencia a un fragmento del prefacio de *Cromwell* (1827) de Víctor Hugo, citado por Umberto Eco en el décimo apartado de su *Historia de la fealdad*. El prefacio sirve como manifiesto del estilo romántico, momento en el cual surge una ruptura entre el arte antiguo y el moderno[2], gracias al elemento grotesco, que califica como "cosa deforme, horrible, repelente, transportada con verdad y poesía al dominio del arte" (Eco, 2007: 280). La inclusión de este elemento en una nueva concepción de la estética no es gratuita; la discrepancia con la antigua concepción del arte se devela como repercusión y rebeldía frente al aire cientificista de la Revolución Francesa y de la Industrial, cuyas consecuencias influyeron en el campo político, económico, social y artístico, incluso hasta hoy, pues mientras esto sucedía en Alemania, Inglaterra, Francia, España, Portugal..., en América, el romanticismo llegó tardíamente —en el siglo XIX— pero con el viento de una revolución cultural, cuyos ideales de libertad y rebeldía llevaron a la independencia de varios países, como sucedió en México y Argentina.

Además de esto, Lezama encuentra en la *era romántica* una atmósfera de ausencia que resulta en el *leitmotiv* de América en lo sucesivo: "Lezama busca en los relatos de vida, en la personificación de imágenes colectivas, las estelas de la *era imaginaria* del romanticismo decimonónico" (Ogarrio, 2009: s/p).

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

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

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

en el de Santo Tomás. Este osado acto "desvalorizaba la influencia española sobre el indio por medio del espíritu evangélico. Había una tácita protesta antihispánica en su colonización" (329). Su actitud lo lleva a ser perseguido y encerrado en el calabozo, icono que genera esta era imaginaria, pues el encierro conlleva en sí la idea de lucha y la ansiedad por alcanzar la libertad que anunciaba la obra del maestro Aleijandinhno:

> Fray Servando es el primero que se decide a ser perseguido, porque ha intuido que otro paisaje naciente viene en su búsqueda […], la imagen, la isla, que surge de los portulanos de lo desconocido, creando un hecho, el surgimiento de las libertades de su propio paisaje (334).

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

Simón Rodríguez, el segundo héroe condenado, fue proscrito al declarar que la libertad de América es cosa inconclusa: "al disminuirse por la rutina y ver que no surgía la gran excepción, cogía de nuevo su mula, indiferente a la pobreza y comenzaba de nuevo en la mañana del nuevo paisaje" (337). La excepción de la que habla Lezama es el cambio del paisaje americano[3] que compartió con Bolívar hacia la libertad que jamás vería, ya que "es desterrado de la esfera del poder libertador sudamericano y su destino se convierte en el lado oscuro de la utopía bolivariana" (Ogarrio, 2009: s/p). Aunque Simón Rodríguez no vería el paisaje de cambio que portaban las ideas de Bolívar, es él quien propicia la temeridad de la lucha por conseguir la libertad.

[3] Cuando Lezama habla del paisaje americano hay que tener en cuenta la diferencia entre naturaleza y paisaje. La primera es el elemento primordial, propio y voluptuoso, aquel que los griegos identificaban como la *physis* y el que sorprendió tanto a los colonizadores españoles al llegar a América; por otro lado, el paisaje es la naturaleza interpretada por el hombre, por ejemplo, lo que ahora se conoce como la visión y las crónicas de Indias. De manera que se entiende el paisaje americano como el elemento que origina una visión de mundo y la transforma en realidad, es un diálogo entre la natrualeza y el hombre, aprehendiéndola.

Por otro lado, el tercer condenado al fracaso, Francisco Miranda, comparte con el fraile aquello que Lezama llama el signo americano, que es saber ganar el territorio ajeno con curiosidad y simpatía por el ímpetu de libertad: "Además de su dignidad en el ejército francés, [Miranda] es coronel del ejército ruso […], tiene poderosas relaciones en Estados Unidos, en Rusia, en Inglaterra y en Francia" (342). Sin embargo, preocupado siempre por "la causa americana"[4], los beneficios de sus influencias se convierten en los motivos de su fracaso:

> Cuando [Miranda] cree tener más preparado a Pitt a favor de su causa, éste se inclina a España, como medio de combatir a Francia […] Pitt precisa que, en ese momento de la historia europea, el enemigo a vencer por Inglaterra es Francia, y Miranda se queda estático en el calabozo de Fouquier Tinville, mientras, paradojalmente, Pitt interpreta el destino (341-342).

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

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

---

[4] El ímpetu libertador que llevó la consigna de crear un nuevo mundo a partir de la unificación de los países de América Latina antecede el pensamiento de Bolívar, quien después retoma los ideales de sus predecesores y confirma en su propia visión integradora lo que ahora se conoce como "la causa americana".

II. Expresión de la identidad: lo criollo

La "ausencia", legado de los condenados al calabozo, es la imagen que surge en una nueva etapa de la era romántica, en cuya presencia la poesía se revela como expresión propiamente americana. En este punto se concreta lo criollo como signo de lo americano mediante la liberación del verso, cuya raíz apuntala desde los albores del Barroco para ofrecer las bases de la versificación libre.

En el ápice de las reflexiones lezamianas que giran en torno a la expresión criolla, se encuentra a José Martí, quien

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

Al hablar de la creación por el espejo no se hace referencia a la copia o al reflejo, sino a la creación de una nueva imagen, una nueva realidad a partir de la que presenta el espejo y que es diferente de ella. En palabras de Lezama:

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

En otras palabras, se trata de la edificación de la imagen de América proyectada en el espejo, única, que asimila su tradición de eras imaginarias y, con ellas, formas de expresión que le preceden: la barroca y la romántica más inmediata. La expresión criolla se conforma mediante una mirada retrospectiva en la herencia verbal de Góngora, la imaginación de Quevedo, el carácter barroco presto al banquete y, por supuesto, la imagen del rebelde romántico (349 y ss.). Estas imágenes son recreadas en la memoria por una serie de transmutaciones que se acoplan a un nuevo paisaje, a una nueva forma de expresión, la criolla, sinónimo de americano, que surge del pueblo y para el pueblo en su manifestación poética en el corrido mexicano o en el poema gauchesco.

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

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

Así, el *acto naciente* que preconiza Martí se traduce en la totalidad de una expresión que se proyecta en lo universal: la ballena teológica, y lo unificador: el cuerpo whitmaniano, que en su concepción, ambos son sustancias que se complementan en la naturaleza del hombre, en el canto de sí mismo por medio de la palabra y que para Lezama, tanto Whitman como Melville, son los hombres de los comienzos, que se liberan del historicismo propuesto por Hegel, quien veía en América sólo la geografía puesta para el futuro, pero sin pasado que acoplar a lo histórico. De esta forma, América estaría condenada a un estado natural barbárico, sin posibilidad de desarrollo. Para refutarlo, no hay mejor prueba que este ensayo de José Lezama Lima, pero sobre todo su precedente, *Nuestra América* de José Martí, donde el "hombre natural", fecunda semilla criolla, conocedor de su tradición, hombre de ideas propias, es capaz de vencer los paradigmas históricos por medio de su acción engendradora de nuevas realidades: "la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación" (Martí, 2004: 69). La exaltación del sentido de identidad corresponde a la necesidad de ir hacia

las raíces para hacerlas aprender a las nuevas generaciones, de encontrar en el barro de los pueblos la materia prima para formar un nuevo pensamiento, más humanista: "Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales […] No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza" (Martí, 2004: 61-62).

La imagen de José Martí se constituye en la tradición que le precede y, al final de la disertación de Lezama sobre la expresión criolla, su ausencia reafirma su aparición en el mundo. La evocación de su figura y de su falta fundamenta un paralelismo entre su actuar y la visión poética de Whitman en el "Canto a mí mismo".

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

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

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

Así pues, se puede definir la expresión criolla como el cúmulo de las tradiciones que conforman la expresión americana. Pero a Lezama no le gusta definir, pues cree que "Toda definición es un conjunto negativo. Definir es cenizar" (Lezama en González, 2004: LXVII), así que prefiere esbozar, sugerir. Dentro de estas categorías se encuentra la incitación al constante acto creativo, irreductible a la imitación de ideas ajenas y, en cambio, presto a la asimilación de sus coordenadas: su pasado, su presente y su futura proyección.

III. La era de la expresión americana: conclusiones

El arte es una forma de paisaje que se revela al hombre por medio de la *imago* y con ella también se descubre "el triunfo del hombre en el tiempo histórico" (378), o sea, la cultura. La *imago* demuestra que la realidad no es reductible solamente a una categoría lógica, de hecho supera la categorización porque ella toda es una realidad diferente —pero igualmente posible— a la concebida por la historia; la diferencia está en que se trata de una realidad poética, es decir, interpretada y re-creada, por lo cual supera la idea de que la realidad debe responder a una verdad histórica.

Contraria a la visión lezamiana, José Carlos Mariátegui entendía a América como un continente sin una expresión o, mejor dicho, sin pensamiento propio, cuyo desarrollo apenas comenzaba a esbozarse:

> No me parece […] la existencia de un pensamiento hispano-americano. Todos los pensadores de nuestra América se han educado en una escuela europea. No se siente en su obra el espíritu de la raza. La producción intelectual del continente carece de rasgos propios... El espíritu hispano-americano está en elaboración (Mariátegui, 1978: 22).

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

Por su parte, Lezama no plantea una búsqueda de identidad social principalmente, apela a la constante artística en la obra de arte americana y a la memoria que ésta evoca, permitiendo que los elementos perfilados a lo largo del tiempo resuenen en un eco que muestre los principios de la identidad artística y cultural americana. La aparente irresolución de un continente ha sido causa de las diferentes interpretaciones de América como "problematismo", que para Lezama no es sino el motivo que propicia los principios estéticos de la obra de arte autóctona.

Una mirada retrospectiva a las eras imaginarias que suscitan la aparición de las manifestaciones artísticas permite valorar los principios estéticos que las

configuran. En este artículo se expuso que la expresión barroca americana conlleva el sentido de voluptuosidad y libertad expresiva: en el caso de la arquitectura de Kondori se devela el descontento por la opresión minera; en Sor Juana, una forma peculiar de acceder al conocimiento por el camino del sueño; en Aleijandinhno, la gloriosa completud de las raíces indígenas y occidentales, reflejo de la madurez de una era imaginaria que permanece y se reinventa, donde la libertad alcanzada en el terreno artístico provoca la rebeldía creadora de las siguientes eras imaginarias; como el romanticismo americano, cuya capacidad creativa se hace visible en la desatadura de las reglas de versificación que origina el verso libre americano y con él, la libertad de expresión.

La cúspide de la expresión americana está constituida por la asimilación de un lenguaje que responde a la voz popular, manifiesto en la poesía americana del gaucho y del corrido, en donde la poesía americana alcanza el punto de perfección que garantiza su vigencia y permanencia, la expresión criolla.

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

> En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar el espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada […] El *simpathos* de ese espacio gnóstico se debe a su legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza (387).

Lezama observa que esa autenticidad no es cosa nueva, ha estado presente por el "mundo primitivo"; por lo tanto, su proyecto impacta en lo unificador inmediato: América no es sólo la parte latina, sino acopla lo norteamericano, haciéndolo parte de un compendio cultural enorme, como la naturaleza que le da a luz. Pero va más allá, no se trata sólo de América, todas las culturas comparten el arte

y la motivación generatriz de la *poiesis*. Dentro de esa esfera se desarrolla la identidad artística americana que apela a la continua construcción de imágenes, no fragmentadas sino unificadoras; su concepción de América invoca la unión artística donde todas las culturas se embeben de todos los paisajes.

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

Esta visión particular de la identidad a partir del hacer artístico deja ver que ante los ojos de Lezama siguen vivos el pasado y el presente en la condición poética de América, al tiempo que mira hacia el futuro, no tan lejano, y anhela una transformación profunda en la forma de ver el continente. Sin embargo, el camino hacia el futuro no puede reducirse a una llana imitación de formas o patrones: al ser mezcla de colores europeos y barros indígenas, América posee la capacidad renovadora, no decadente, que la impulsa y compromete a resolver los problemas que ya vive y los que están por venir. Hay que propiciar la transformación para la cual el pasado de todas las eras imaginarias nos ha ido preparando.

Bibliografía

Eco, Umberto (2007), "La redención romática de lo feo. 2. Feos y Condenados", en *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, pp. 271–309.

González Cruz, Iván (2000), "Renacimiento de José Lezama Lima", en *La posibilidad infinita: Archivo de José Lezama Lima,* Madrid, Verbum, pp. 13–30.

——————————(2004), "José Lezama Lima o el ser de la aurora" en *Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama Lima,* Tomo I, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, pp. XV–CXXXVIII.

Lezama Lima, José (1972), "Imagen de América Latina" en Fernández Moreno, César (comp.), *América Latina en su literatura*, México/París, Siglo XXI/UNESCO, pp. 462–468.

—————————— (1977), "La expresión americana" en *Obras completas. Ensayos/cuentos*, México, Aguilar, pp. 278–390.

Mariátegui, José Carlos (1978), *Temas de nuestra América,* Lima, Amauta.

Martí, José (2004), *Nuestra América,* México, UNAM.

Mataix, Remedios (2000), *Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima,* Murcia, Universidad de Santiago/Universidad de Alicante.

Ogarrio, Gustavo (2009), "Lezama Lima y el otro romanticismo" en *La Jornada en línea*, http://www.jornada.unam.mx/2009/10/18/sem-gustavo.html, consultado el 2 de diciembre de 2009.

Paz, Octavio (1959), *El laberinto de la soledad,* México, Fondo de Cultura Económica.

Reyes, Alfonso (1982), "Tres reinos de México" en *Cartilla moral / La x en la frente / Nuestra lengua,* México, Asociación Nacional de Libreros, A. C., pp. 111-116.

Ricoeur, Paul (2008), "La imaginación en el discurso y en la acción" en *Hermenéutica y Acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, Buenos Aires, Prometeo Libros, pp. 101–120.

Recibido: 07 de enero de 2011.
Liberado: 26 de julio de 2011.