

Jorge Eljaik Arteaga

**Una poética de lo indescifrable. Entre el mito y el pensamiento en *La expresión
americana* de José Lezama Lima**

Universidad del Norte

Departamento de Humanidades y Filosofía

Pregrado en Filosofía y Humanidades

Barranquilla

2023

**Una poética de lo indescifrable. Entre el mito y el pensamiento en *La expresión
americana* de José Lezama Lima**

**Trabajo de grado presentado por Jorge Eljaik Arteaga, bajo la dirección de la profesora
Daniela Pabón Llinás, para optar al título de Filósofo y Humanista**

**Universidad del Norte
Departamento de Humanidades y Filosofía
Pregrado en Filosofía y Humanidades
Barranquilla
2023**

Contenido

Introducción

Capítulo 1. La poética indescifrable de Lezama Lima

1.1 Sentir a Cuba poéticamente. Un acercamiento desde María Zambrano

1.2 La expresión americana: un universo cultural y poético de Lezama Lima

1.3. Sobre el regreso al mito o de la técnica lezamiana

Capítulo 2. Metáforas vivas

2.1 El barroco americano

2.2 Sor Juana Inés de la Cruz, la gran barroca

2.3 *Obituarios negros*

Conclusión

Referencias

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo analizar el concepto de *expresión americana* de Lezama Lima, para realizar con él una relectura histórica y epistemológica de los imaginarios poéticos populares hispanos frente a la Historia Universal de una América colonizada e hispanizada: “Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones”. Para Lezama, la *expresión criolla* es un acto de independencia y de construcción identitaria, una reinención cultural y lingüística. El reto de esta investigación se presenta en tanto que Lezama Lima no es un autor cuyas ideas sean claras y distintas, pues está influenciado por el estilo del neobarroco americano del siglo XX. Entonces, la construcción de esta investigación gira en torno a crear un concepto mediante las imágenes poéticas que utiliza el autor para instaurar su microuniverso poético.

Introducción

Esta investigación tiene como objetivo analizar el concepto de *expresión americana* ([1957] 2017) de Lezama Lima, para realizar con él una relectura histórica y epistemológica de los imaginarios poéticos populares hispanos frente a la Historia Universal¹ de una América colonizada e hispanizada: “Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones.” (Lezama, 2017, p. 65). Para Lezama, la *expresión criolla* es un acto de independencia y de construcción identitaria, una reinención cultural y lingüística. El reto de esta investigación se presenta en tanto que Lezama Lima no es un autor cuyas ideas sean claras y distintas, pues está influenciado por el estilo del neobarroco americano del siglo XX. Entonces, la construcción de esta investigación gira en torno a crear un concepto mediante las imágenes poéticas que utiliza el autor para instaurar su microuniverso poético.

La clave de esta investigación es el paisaje. Es por ello que ha sido necesario realizar un acercamiento a la Cuba de Lezama, en el lugar desde el cual se enuncia su acto verbal. Luego, la figura de la filósofa María Zambrano emerge para enseñarnos una forma de conocer la isla, no desde el cuerpo, sino más bien como una suerte de ejercicio metafísico. El paisaje, la naturaleza, presenta un mundo de posibilidades a la hora de plantear el espíritu poético del americanista que señala Lezama. La *imago* no se manifiesta como un agente pasivo, sino todo lo contrario, incluso le dicta al autor cómo quiere ser narrado.

Una vez planteadas las ideas de expresión americana y la relación entre paisaje e imagen se procede a describir el método mítico crítico por el cual Lezama pretende hacer una lectura de las imágenes poéticas de la América hispana. Se desarrollarán las ideas sobre el

¹ Se entiende “Historia Universal” como ese constructo histórico occidental propuesto en las *Lecciones de filosofía de la historia universal*, de Hegel, pues según esta concepción, que tiempo después fue generalizada y de algún modo universalizada por el canon de la historia de la filosofía, América es excluida de la historia universal, los americanos son considerados como no aptos para realizar la idea de razón.

mito y el problema de la repetición de T.S. Eliot, la ficción de Curtius y los estudios sobre la memoria de Ludwig Klages. Con estos tres pilares se fundará la forma de crear imágenes (y de leerlas) de los americanistas. La necesidad de un retorno a una forma mítica de ver al mundo o de ficcionar este retorno en el caso de que sea imposible, además de la forma de crear y recrear desde la memoria, son características que se repiten todo el tiempo en la búsqueda por la identidad de la América hispana. Testimonio de esto es la utilización de mitos como el del cóndor de la región andina, el colibrí de los Awarunas y el Popol Vuh.

Una vez planteadas las herramientas del método lezamiano, investigaremos los registros poéticos de los microuniversos americanos. Partiendo de esta base encontramos que la máxima expresión de creación verbal se encuentra en el barroco americano, lo que nos lleva a establecer una discusión con el barroco europeo. Del barroco americano tomamos como figura tutelar de análisis a su máxima exponente, Sor Juana Inés de la Cruz, quien nos permitirá estudiar la relación entre Europa y su obra, su estilo de escritura. De aquí se desprenden ideas claves para entender la expresión americana como una suerte de herramienta de contraconquista, pero también al hacer simultáneamente un breve análisis estético y filosófico de su obra *Primero Sueño*, logramos dar cuenta de la representación de un primer microcosmos poético barroco.

Capítulo 1. La poética indescifrable de Lezama Lima

1.1 Sentir a Cuba poéticamente. Un acercamiento desde María Zambrano

En este trabajo será imposible deslindar el paisaje de la imagen poética, por lo tanto, es necesario resaltar el paisaje desde donde se enuncian los pensamientos lezamianos, es decir, su tierra, Cuba. Lezama nos propone una poética del paisaje, un sistema que se instaura desde el territorio donde se enuncian las imágenes y su música. En el caso de Lezama es Cuba, la isla dormida, la isla oculta, un país flotante de poetas e imágenes poéticas, de la brisa que cruje las hojas de tabaco y donde descansan en su sombra las manos entumecidas por el cultivo de la caña de azúcar. Escribiré y escribo sobre Cuba sin haberla pisado, desde la distancia, como un extranjero, pero de la mano de las voces que sí la han vivido, que sí la conocen. Por eso escojo los ojos de María Zambrano, pues aunque también extranjera, en su ensayo *La Cuba secreta* (1948) nos dibuja una Cuba más allá del mar y su situación geográfica, una isla metafísica, una isla llena de imágenes poético-vivientes, y al hacerlo, vislumbra una forma de conocer el país desde la lejanía. Zambrano descubrió en Cuba un amor ancestral, una “tierra prenatal”, una relación con una patria que no es la suya, pero que la siente propia, incluso antes de nacer. En mi caso no puedo sentir a Cuba en el presente y no sé si pueda sentirla en el futuro, al menos no físicamente, pero eso no importa porque Zambrano ya nos ha abierto una ruta al universo Lezamiano. La isla dormida no debe sentirse solamente con el cuerpo, sino como escribe Zambrano (1948): “sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como substancia misma. Cuba: substancia poética visible ya. Cuba: mi secreto.” (p. 4)

Sentir a Cuba poéticamente, la Cuba de Zambrano y Lezama, es desentrañar los secretos escondidos de la isla, el sentimiento oculto, las imágenes poéticas del sujeto

americano. Por eso también, Cuba, la isla dormida, la isla escondida, despierta de a poco cada vez que un poeta cubano escribe un poema: “no se revela poéticamente un país por su "fysis", sin que se revele al par el alma del hombre que lo habita”, dice Zambrano (1948, p. 5). Esta investigación no es entonces sólo un trabajo sobre el universo de Lezama, sino que también es sobre el alma de Cuba, ese territorio, el sitio que es espejo del alma poética de Lezama, y que es también la voz poética americana. A esta alma no se podrá acceder a través de técnicas psicológicas o psicoanalíticas, sino más bien a través de la relación entre la voz poética de Lezama y sus paisajes, su territorio, el lugar en el cual enuncia su acto creativo.

1.2 La expresión americana: un universo cultural y poético de Lezama Lima

Uno podría rastrear a lo largo y ancho de toda la América hispana una obsesiva necesidad del americano por la pregunta por la identidad cultural y la relación con sus colonos, un intento por evocar sus raíces originales —si es que es posible— y por leer o releer una América contada desde los ojos de un americano. Desde José Lezama Lima uno puede encontrar una lectura fascinante de América, una lectura desde las imágenes poéticas. En esta poética de las imágenes, se propone entender a la cultura no sólo desde la cosmovisión de un discurso, sino también desde las imágenes que esa cosmovisión ofrece al discurso. En lugar de poner solo en un primer plano a las reflexiones, los mitos o historias de un pueblo, se hace énfasis en la *imago* con la que estas se han construido, puesto que, precisamente, es a partir de imágenes que un discurso se instaura. Por ejemplo, el cóndor en la región andina de América es un ave sagrada que simboliza el enlace entre el mundo terrenal y el mundo celestial. Pero el simbolismo no acaba ahí, sino que también es una figura de orgullo y existe todo un misticismo respecto de su muerte: el ave al verse acabada por los años, la enfermedad y los azares de la vida, decide volar hasta lo alto de las cordilleras para dejarse caer, suicidarse y renacer otra vez en lo alto, justo donde ha puesto sus huevos anteriormente. El cóndor andino

entonces se eleva más alto que cualquier fénix, es un símbolo de resiliencia y templanza. Estos valores sirven para hacer pedagogía, construir comunidad, crear cultura y, finalmente, con el pasar de los años, instaurar discursos políticos y morales y, con ello, fundar instituciones. No es casual que el cóndor sea un símbolo patrio en los países andinos como Bolivia, Colombia, Chile y Ecuador. Por eso, para Lezama, la identidad cultural es indisoluble de la originalidad (origen) del discurso, de la forma en cómo una cultura decide organizar sus conocimientos y sus expresiones, incluso si no es historia, pero sí canto, baile y poesía. Justo en el momento en el que un primer humano percibe un árbol, está allí construyendo una imagen del árbol, está allí construyendo una identidad, una cultura. Si bien no es una construcción muy elaborada, definida, si bien no es muy profunda, en ese proceso se comparte el mismo origen, el mismo germen: el paisaje, el territorio. La *imago* se entiende entonces como una suerte de *sobrenaturalidad*, una creación a partir del paisaje en la que el sujeto americano y el objeto son *activos*. Pues, si bien el objeto sufre una transformación a partir de la invención verbal del americano, el paisaje también dicta y exige cómo ser construido. Por todo esto, la *expresión americana* representa un mundo de metáforas cambiantes, pues cada narración es al mismo tiempo una posibilidad de recrear, en tanto que americano y paisaje conviven en una eterna simbiosis. Aquí es donde se decide el punto de partida de este viaje, y sin embargo, es necesario anotar que en Lezama Lima no hay nada fijo, no hay tierra firme, ni siquiera el inicio, es todo un mar de espumas y sal. Y de la misma manera, este viaje es también una construcción de un castillo de arena, un conteo de olas espumosas, una reconstrucción de la *expresión americana*.

Cuando el idioma español llegó a América, llegó cansado y había echado raíces hacía tiempo. Las primeras expresiones americanas nacieron sobre palabras muertas² y estilos

² Comenta Lezama al respecto: “Martí, Darío y Vallejo lanzan su acto naciente verbal, rodeado de ineficacia y de palabras muertas.” (2017, p. 150). Las primeras expresiones literarias utilizan las mismas técnicas y las mismas expresiones europeas sin muestra de tensiones culturales.

opacos, no obstante, a medida que el español tocaba tierras americanas iba alcanzando transmutaciones, convirtiéndose en mezcla de mezclas, una sopa cultural viva. Esto hace que la forma de la expresión americana sea al mismo tiempo la causa de su incertidumbre, de no saber qué o quién es. Como lo denuncia Lezama (2017): “He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada sino problematismo, cosa a resolver.” (p. 72). Hemos estado corriendo detrás de los movimientos y las manifestaciones culturales de otras regiones del mundo para ver qué es lo que ellos hacen que nosotros no, qué es lo que nos falta, como si no fuera esta misma ausencia la prueba de nuestra expresión, la prueba de que somos lo que somos. Esta forma que es al mismo tiempo no-forma, que es cambiante, es también reflejo del afuera, de lo que se percibe en tierras americanas. La esencia del imaginario americano es forma alcanzada, pero también forma natural, pues es en el paisaje donde se esconde el gen creador del sujeto americano. Además, esta amalgama de movimientos, de metáforas que se mueven, está en la naturaleza: “Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad” (Lezama, 2017, p. 72). Es decir, la naturaleza americana es incontenible, todo lo transforma, todo lo germina, es pura potencia creadora y asimismo, y como lo mencionamos anteriormente, para Lezama el paisaje es un agente activo en el imaginario poético americano. No se trata de objetos no estilizados que luego son convertidos por el oficio o talento del autor, sino que, más bien, americano y paisaje construyen el imago juntos. Para ejemplificar esto, en un ensayo anterior a *La expresión americana*, titulado *La corona de las frutas*, Lezama escribe:

Cuando con el tratamiento barroco de las frutas un Góngora se acerca a la «opilada camuesa» o un Soto de Rojas encuentra que un melocotón al ser cortado sangra, tienen ambos que ir a una marcha verbal en donde la exageración de los primores revela que el exceso está en la verba (...) Pero en el paisaje americano lo barroco es la naturaleza. Es decir, que si un papayo o una guanábana recibiese el tridente de la

hipérbole barroca, sería un grotesco, imposible casi de concepción. (Lezama citado en Mataix, 2000, p. 30)

Para el europeo, según Lezama, el barroco europeo ve las frutas y después de un proceso de exageración verbal logra crear una imagen excesiva, exuberante y grotesca. Por otro lado, en el caso del americano, la fruta misma ya es una imagen barroca, ya representa una hipóbole. Las frutas chorrean jugo, sangran. El americano construye su universo poético sobre una tierra que es maestra creadora, por eso aunque llegue al lenguaje tarde, con el tiempo se apropia de él. La expresión americana se aleja de las expresiones europeas gracias a que sus imágenes, su fuerza verbal y el lugar desde donde se enuncia son completamente distintos, nuevos. Su discurso es amalgamado, espumoso, movedizo, y sus imágenes también son monstruosas, amalgamadas, espumosas, movedizas. La expresión americana renueva las expresiones ya usadas, pues el destino de un lenguaje depende de su uso y el sujeto americano apenas está saboreando las palabras, las ejercita, las hace suyas (Lezama, 2017 p. 167).

El sujeto americano vuelve a la naturaleza, pero no vuelve como lo hicieron los viejos sabios griegos, sino como si fuese un chamán, un druida, alguien que recuerda los primeros estados de la naturaleza, la primera etapa anterior a las transmutaciones del fuego. Cabe decir que el americano no es un nostálgico, no pretende volver a un pasado hipotético, sino que el origen de su acto creativo evoca a los primeros sabios, a una humanidad primera, en tanto que es la naturaleza misma, su germen, quien va dictando sus pasos. La mirada al fuego del americano es la misma mirada de quien descubre el fuego por primera vez. El lenguaje entonces es alabanza, descubrimiento y juego. Pero es un juego con unas reglas fijas, unas reglas que Lezama nos propone entender mediante las figuras de T.S. Eliot y Ernest Curtius.

1.3 Sobre el regreso al mito o de la técnica lezamiana

Lezama Lima, en el ensayo “Mitos y Cansancio Clásico” (2017), nos propone una metodología de (re)lectura, una forma de acercamiento a las expresiones ya existentes y las futuras. La primera es una técnica mítico-crítica, tomada de Eliot, en contraposición a la técnica narrativa convencional. Lezama ve en Eliot un maestro en su propuesta de retorno al mito, de regreso al origen, sin embargo ambas fascinaciones (la de Lezama y la de Eliot) son completamente diferentes. Eliot, por su educación europea y su estilo neoclásico, padece de una visión “pesimista o crepuscular” de los mitos. Para él ya todo se ha hecho, *ex nihilo nihil fit* y los antiguos que fueron los creadores de estos mitos jamás serán superados. De aquí nace la diferencia entre ambas posiciones, por lo que Lezama decide distanciarse: “Eliot pretende, en realidad, no acercarse a los nuevos mitos, con respecto a los cuales parece mostrarse dubitativo y reservado, o a la vivencia de mitos ancestrales, sino al resguardo que ofrecen esos mitos a las obras contemporáneas, los que le otorgan como una nobleza clásica” (Lezama, 2017, p. 66). Lezama busca alejarse de esta propuesta porque bajo ese pesimismo que implica una imposibilidad de relatar nuevas historias y nuevas formas de percibir el mundo, la propuesta de la expresión americana no tendría sentido, a no ser que se viese como una continuación de lo ya propuesto por los europeos. Es decir, que sería una escritura que está emulando a los antiguos, a los viejos mitos, a la historia ya escrita. Por eso Lezama toma prestado lo necesario del inglés: el regreso al mito, a la semilla, pero no bajo la mirada cansada de un escritor derrotado, condenado a la repetición, sino como un primer hombre que ha visto que en el pueblo vecino han descubierto el fuego y vuelve con los suyos y dice: “¡Ahora nos toca a nosotros!, ¡a trabajar!”.

Lezama huye de las consideraciones finales de Eliot, donde el futuro y el trabajo del artista sería el de repetir las combinaciones preestablecidas, el de jugar con las piezas de un

juego ya hecho, y cuyas maniobras están todas cansadas. Por eso, ante la amenaza de un eterno retorno cultural, Lezama encuentra en Curtius el terreno perfecto donde situar la semilla que sembrada por Eliot: el regreso al mito.

Si se supone que ya todo se ha escrito, que ya todo ha sido creado y que lo único original es la mirada de los antiguos maestros, el único camino que nos queda y que es al mismo tiempo el camino de todos los caminos, es el camino de la ficción. Es por esto que Lezama se apoya en Curtius y técnica de ficción histórica: “Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido” (Lezama, 2017, p. 67). Esta cita esconde una paradoja, pues es propuesta y acto mismo. Lezama en su escritura tiene la costumbre de citar de memoria y en este juego de memoria se produce un juego ficcional, el recuerdo es creación misma también. O sea, Lezama cita a otros autores, pero también los reconstruye, los inventa de nuevo. Por ejemplo, en esta cita Lezama no nos explica en qué sentido esta técnica es atribuida a Curtius, ni tampoco su lugar de proveniencia. La cita es rastreada por primera vez en Arnold J. Toynbee y luego fue citada por Curtius, pero a la vez este último tampoco aclara de dónde proviene, por lo que este hecho termina convirtiéndose en el producto de una suerte de teléfono roto.

Retomando la idea principal, esta técnica que es creación y reinención también, busca situar las imágenes poéticas de una cultura como forma de resistencia. Lezama puntualiza: “Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuera posible, en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios sería toscamente indescifrable” (Lezama, 2017, p. 67). Esta técnica de historicismo lee las imágenes de las épocas como historia y si las imágenes de una época han sido borradas, saqueadas o silenciadas, una técnica ficcional será necesaria. Esto resulta de vital importancia para el relato histórico del americano, quien ha sufrido desde la llegada de los colonos hasta la historia reciente una

mutilación sistemática de la historia de sus habitantes. Con otras palabras, si hemos sido borrados, saqueados, silenciados y queremos hacer historia, una historia propia y contada por nosotros, habremos de retornar al origen, en la época de los primeros pobladores, y si esto no fuese posible, entonces habremos de inventarla. Y si queremos que esta historia escrita desde América y por americanos no caiga en los mismos pecados de nuestros colonizadores, en la mutilación del otro, del diferente, de *lo* diferente, habremos de escribirla desde lo no excluyente: la metáfora. La metáfora sería la forma en la que en un discurso una cultura no se vea absorbida, ni sometida por otra, pues la metáfora implica una historia de posibilidades, una pluri-historia. Si queremos sembrar esta semilla y no es posible encontrar suelos fértiles, la técnica científica histórica tendrá que ceder ante la imagen poética, ante la metáfora.

Así, de Eliot a Curtis, del mito a la ficción, de la historia a la metáfora, Lezama encuentra otro de sus pilares para fundar esta relectura (y reescritura) histórica de América en el filósofo alemán Ludwig Klages. En la propuesta de Klages se plantea la diferencia entre recordación y memoria. Lezama escribe: “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.” (Lezama, 2017, p.72). Para Lezama, la imagen es una realidad viviente y la memoria es su alimento, la memoria crea, reproduce y reinventa las imágenes. Si por ejemplo, le digo a alguien que nací en agosto de 1997, lo más probable es que con el tiempo lo olvide, pero si en cambio elijo construir una imagen y digo: “nací en un gris agosto de 1997 y las cometas volaban aún con lluvia”, este otro dato, aunque insignificante, reforzaría el recuerdo de la fecha y reconstruiría el recuerdo cada vez que sea agosto o que esté el cielo gris o vuelen las cometas. “Ese dato es germinativo, como la memoria que traza en cada flor su palacio pulimentado de cangilones.” (Lezama, 2017, p. 70). De este modo, los hechos históricos, en especial en la cultura popular y la tradición oral,

necesitan de una imagen para perdurar en el tiempo, pues no somos fotógrafos históricos que enlazan imágenes y sonidos, sino que también recordamos y construimos a partir de esa relación imagen-memoria-voz. Percibimos el mundo mientras evocamos todo el tiempo todo lo ya percibido antes de que haya sido guardado y enlazado a una imagen; si estamos enamorados y vemos el mundo a través de los ojos del amor, evocaremos también, inevitablemente, las canciones de amor y la historia de otros amores pasados.

Por otra parte, Lezama plantea que existe en la historia de la humanidad una suerte de memoria histórica en la que las imágenes poéticas se funden y se refuerzan con el tiempo y la vida misma de la literatura. Por ejemplo: de la tradición griega extraemos que Prometeo, en un acto de piedad ante los mortales, nos mira desde arriba y decide brindarnos el fuego para poder hacerle frente al mundo y sus azares. Partiendo de este mito, desde Esquilo con su *Prometeo Encadenado* hasta *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley, pasando por los poemas de Lord Byron y Goethe, y las pinturas de José de Ribera y Dirck van Baburen, la historia ha construido (y seguirá construyendo) toda una historia de imágenes alrededor del Titán. El fuego prometeico ha marcado tanto la visión epistemológica europea que responde también a las relaciones que existen entre la humanidad y lo divino. ¡Nos han dado el fuego por pura piedad! Y por ende, habremos de mirar lo divino desde lo más bajo con temor. Por otro lado, en América quien se roba el fuego es un Colibrí (Jordana Laguna, 1974). Jémpue, el colibrí, en una relación de reciprocidad con los Aguarunas (un pueblo originario de la selva peruana), decide robar el fuego a Iwa, un gigante (o un titán) que comía gente. Aquí, animales y humanos trabajan juntos en una conspiración por el bien de las especies y le roban el fuego a un Prometeo fallido. Este mito implica una diferencia epistemológica inmensa entre Europa y América, pues, mientras la tradición griega muestra cierto sometimiento de dioses y sus caprichos a los humanos, en América el titán es un completo villano, y la divinidad, la verdadera divinidad, es convertida en un animal. Además,

a estos animales no se les debe culto, ni temor, sino respeto y la posibilidad de una vida sin la supremacía de ninguna especie. Este paralelo podría considerarse arbitrario si se piensa que es completamente imposible que los Aguarunas y los griegos estén relacionados, pero si fuese posible, podríamos pensar: ¿Por qué son tan parecidas estas historias?, ¿por qué el final de las historias es tan diferente?, ¿por qué la relación con la naturaleza es y ha sido tan diferente entre los aguarunas y quiénes hemos estado bajo el influjo de la tradición griega? Podría especularse acerca del hecho de que hubo un momento clave en la historia de la humanidad en el que por culpa de una suerte de teléfono roto nos hayamos separado tanto, pero que, después de todo, aún existan en la memoria poética de los pueblos rezagos de ese pasado mítico, de esa infancia de la humanidad.

Para rastrear estos puntos de encuentro entre culturas, que funcionan según la operación de una técnica-poética histórica, Lezama propone un método de *contrapunteo de imágenes*. Sabemos que la historia de las imágenes es clave para la supervivencia y reproducción del pensamiento de una cultura. El contrapunteo entonces nace como una forma de rastrear en la historia de la literatura imágenes de voces independientes que, al juntarlas, funcionen armónicamente, como si hubiesen estado integradas en la historia misma de la humanidad. El término contrapunteo es un término musical, de la época barroca, que busca a través de diferentes voces lograr una polifonía. Y así como en la música, la historia de la literatura está plagada de una intertextualidad, como lo muestra Lezama (2017) con el siguiente ejemplo:

Si subrayamos en Rilke: “pues nosotros, cuando sentimos, evaporamos”. Si nos encontramos después en el que es para nosotros el más bello de los monólogos de Hamlet: “Que este cuerpo sólido, demasiado sólido, no pueda disolverse en rocío”. Si después leemos en Suetonio que el Emperador Augusto, para significar que estaba enfermo, consignaba: “me encuentro en estado vaporoso”. (p. 67)

La historia de la literatura parece ser también la historia de sus imágenes. Es necesaria, así, una relectura de las imágenes de la literatura americana frente a las imágenes de la literatura europea. Los grandes temas que ya han sido explorados por Europa, aunque sean retomados por el americano, ofrecen a la historia perspectivas únicas, en especial en cuanto a imágenes respecta. Es el caso de Prometeo y su fuego, nuestro Colibrí y nuestro fuego, o del que apunta Lezama cuando en *Confluencias* (2011) escribe: "La noche me regalaba una piel, debía ser la piel de la noche. Y yo dando vueltas en esa inmensa piel, que mientras yo giraba se extendía hasta las muscíneas de los comienzos" (p. 21). Y en Colombia, Jorge Artel (2010) en *Tambores en la noche* reproduce el mismo motivo:

Noche del Chocó, ¡maestra en estrellas y silencios!
Vas perfumando el corazón de las maderas;
bajo el fondo de los ríos
proteges un mundo mineral
de increíbles tesoros;
sobre la piel del habitante
extiendes tu sombra,
impregnada de misterios." (p. 100).

La noche de Lezama y la noche de Artel parecen estar conectadas, parece que hablan entre sí, como si fuesen entidades de un mismo tiempo, el tiempo mítico. La noche, la piel de la noche, extiende su oscuridad hacia los cuerpos de estos habitantes, se convierten en uno solo, son sombras bailarinas. Pero a la vez hay sutiles diferencias, sutiles diferencias epistemológicas: en Lezama la noche cubana es una noche originaria, una noche que evoca los primeros cielos estrellados, las primeras sombras; en cambio, en Artel la noche es una entidad que se extiende por todo el mundo, lo abraza todo, lo vuelve todo sombra.

Y es que esto es precisamente lo que ofrece la literatura americana, un imaginario que apenas está siendo explorado, un imaginario que se enuncia no sólo desde la idea de razón (en un sentido moderno), sino que también desde el paisaje, un paisaje que sólo puede ofrecerse en tierras americanas. Pues es el paisaje quien nos dicta nuestra cultura, es allí donde las relaciones entre el sol y los indígenas, o la de los países caribeños con el mar, o las figuras de los ahogados, o el exilio, son posibles por el sitio desde donde se están enunciando (Lezama, 2017, p. 72).

Así es como el sujeto metafórico, el americano de Lezama, logra vencer el pesimismo de la tradición neoclásica europea, ya que en su memoria interviene y metamorfosea la historia, la reinventa, contradice todo supuesto de constancias artísticas. Este sujeto metafórico no está encerrado en el eterno retorno de lo mismo. Escribe Lezama: “Nuestro punto de vista parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, de la negación del desdén a los epígonos” (2017, p. 72). América, siempre multicultural, siempre multi religiosa, está lejos de las casillas y las camisas de fuerza que intentan imponer los teóricos. América es la negación de cualquier estilo homogéneo, el estilo Americano es el estilo de los muchos estilos.

Sin embargo, el sujeto americano tiene un problema: potencialmente puede superar el pesimismo de los epígonos, pero usualmente se estanca, no confía en la tierra fértil que está bajo sus pies, por eso vuelve a las realizaciones europeas para tomar nota. El germen del americano es que cree que debe trascender a una forma completa, parecida a las grandes formas alcanzadas en los estilos europeos, pero es todo lo contrario, el americano *ya* tiene forma alcanzada, *ya* tiene estilo (Lezama, 2017, p. 72). Por eso Lezama hace un llamado e insta al americanista a mirar la tierra que pisa, su plasma creador: el paisaje.

Lezama nos pone de ejemplo al Popol Vuh como expresión de paisaje, de integración con la naturaleza y como búsqueda de expresión. Los animales y las plantas están siempre

presentes, aparecen un cangrejo gigante a los pies de una montaña, murciélagos decapitadores, conejos que se deshacen con la niebla, el cielo como algo vivo con un corazón latiente. El Popol Vuh atesora todo un imaginario poético que da cuenta de una forma de vida completamente anclada al paisaje, al mundo natural que lo rodea, pero aún así hay algo que falta en él, que no parece suficiente, que se queda corto:

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 surgimiento del hombre, le preocupan los alimentos de su incorporación. Parece como si preludiese la dificultad americana de extraer jugo de sus circunstancias” (Lezama, 2017, p. 74-75)

Sin embargo, esta sensación de que algo falta en el Popol Vuh es motivo de sospecha para Lezama (2017), quien acusa a los jesuitas por influenciar su traducción con su tradición homérica:

Rebuscado el poema por tantos copistas aguerridos, que han rebajado sus espuelas y su furibundez; por tanto jesuita irritado por la sutileza de los desciframientos de las simbólica cristiana en el suarismo, nos lleva a pensar en adecuaciones, interpolaciones, paralelismos, hechos en el *Popol Vuh*. (p. 76).

Es posible que los jesuitas, al toparse con un lenguaje completamente nuevo, así como sus imágenes, hayan pecado por adaptar su traducción a lo más cercano que tenían: su propia cultura. Ahora, en el Popol Vuh hay algunas consideraciones que resultan muy diferentes a la tradición literaria, como por ejemplo, las representaciones humanas evocan el miedo del creador a su creación, pues a la creación le preocupan más los alimentos que su creador. “El hombre que surgirá será igual que sus comidas” (Lezama, 2017, p.75). A diferencia de otras teogonías donde se podría entender que se crearan el paisaje primero y luego los humanos, a

modo de regalo para la humanidad, en el Popol Vuh parece rastrearse una suerte de complot entre la naturaleza y la divinidad para castigar a los humanos. Es como si en este mito creacionista la divinidad detestara a la humanidad. A los proto-humanos que eran maniqués de madera la divinidad les exigía que bailaran y los alabaran, pero la madera no conoce la palabra, ni el canto, ni puede aprenderla por sí sola, lo que enfurecía a la divinidad. Por esto la divinidad decide enviar una lluvia de agua y ceniza que deshiciera a los maniqués para luego crear a la humanidad; es decir, somos producto de la irritabilidad y frustración de una divinidad que ansiaba la atención hacia sus creaciones. Por eso la naturaleza, nuestro alimento, la lluvia feroz que amenazaba a las creaciones y el azar del mundo, son asuntos de mayores preocupaciones que las que representaban los Dioses. El Popol Vuh plantea que el paisaje amenazante fue lo que nos ha moldeado como humanos, somos más parecidos a nuestros alimentos que al Dios que nos creó. La naturaleza, reafirmando tesis pasadas, ha sido maestra creadora para la humanidad. Esta tesis corresponde con una afirmación clave para el proyecto lezamiano del sujeto americano: un retorno al mito, a la semilla, ya que los mitos funcionan como aseguranzas, como escudos protectores a los terrores del mundo y dado el caso de que sea imposible este retorno, será necesario recurrir a la ficción, reinventar nuestra historia al situar nuestros ojos en lo que nos dicta el paisaje, la naturaleza, que ha sido desde el inicio de los tiempos nuestra monstruosa-maestra de imágenes poéticas.

Capítulo 2. Metáforas vivas

2.1 El barroco americano

América es un continente de frutos exuberantes, de naturaleza grotesca y de imágenes chorreantes. América es un continente barroco, pero no únicamente por la literatura, sino también por su paisaje. Sin embargo, el barroco propuesto por los americanos tiene unas diferencias importantes con el europeo que Lezama enumera de la siguiente forma: “Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario” (Lezama, 2017, p. 90). Cuando Lezama habla sobre la *tensión* del barroco americano, se refiere a los choques culturales que han ocurrido en América, tanto los choques entre indígenas nativos como con los colonizadores y a su vez los choques culturales con la población africana transbordada. El barroco americano es un sitio de encuentro de fuerzas estilísticas, de formas de ver el mundo, como ocurre, por ejemplo, en Alejo Carpentier con su novela *Concierto barroco* (1974):

— Kábala-sum-sum-sum” —coreó Antonio Vivaldi, dando al estribillo, por hábito eclesiástico, una inesperada inflexión de latín salmodiado. “Kábalasum- sum-sum” — coreó Doménico Scarlatti. “Kábala-sum-sum-sum” —coreó Jorge Federico Haendel. “Kábala-sumsum-sum” —repetían las setenta voces femeninas del Ospedale, entre risas y palmadas. Y, siguiendo al negro que ahora golpeaba la bandeja con una mano de mortero, formaron todos una fila, agarrados por la cintura, moviendo las caderas, en la más descoyuntada farándula que pudiera imaginarse [...] Así, en fila danzante y culebreante, uno detrás del otro, dieron varias vueltas a la sala, pasaron a la capilla, dieron tres vueltas al deambulatorio, y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, bajando escaleras, recorrieron las galerías, hasta que se les unieron las monjas custodias, la hermana tornera [...] (1974, p. 22)

En este fragmento de la novela de Carpentier se pueden observar estas tensiones: los ritos eclesiásticos se mezclan con los ritos del negro, quien es ahora el que dirige el culto, a diferencia del acostumbrado cura. El barroco americano manifiesta en su literatura formas de hibridación cultural, toma de aquí y de allá, y transforma las expresiones dándoles un nuevo aire, una expresión jovial efervescente. De aquí el plutonismo del que habla Lezama: el americanista unifica los trozos culturales, mueve sus placas tectónicas, crea una nueva cartografía literaria, un territorio que es tierra de cultivo de imágenes poéticas. El americano se apodera de todos los ritos y de toda su herencia, y al ritmo del tambor predica en su baile su nueva religión: la multiculturalidad, el sincretismo entre cristianismo, santería y ritos indígenas. Por otra parte, a diferencia del barroco europeo, que en palabras de Lezama es la degeneración del romanticismo, el barroco americano es un estilo plenario, pues, como hemos mencionado anteriormente, esta voz poética ya es forma alcanzada y su forma es la no forma, la multiplicidad de estilos, una amalgama de expresiones poéticas que crece gracias al mestizaje. La forma del americanista es la metamorfosis.

Para Lezama el barroco americano es una forma de “contraconquista”, ya que ante el intento homogeneizador del europeo, el americano propone la diferencia, el camino de lo múltiple, del eterno poder creativo (2017, p. 91). El americano en cualquier sitio donde pone la mirada encuentra su plasma creador, su fuego plutónico. El paisaje le va dictando y él atento toma nota, todo lo mezcla, todo lo transforma. Si el conquistador dice: “aquí construiremos una iglesia, la iglesia será construida”, ya no será la arquitectura arquetípica europea la construida, el americano la transformará, se apropiará de ella. Una muestra de esto es la fachada de la iglesia de San Lorenzo de Carangas, en Potosí, en la que el Indio Kondori mezcla armónicamente la arquitectura europea con ornamentos incas (Lezama, 2017, p. 93). La iglesia de San Lorenzo de Carangas es un ejemplo tangible de la metamorfosis americana, en la que estos símbolos, que en Europa podrían considerarse herejía, para el Indio Kondori

representan la forma armónica y natural entre arquitectura, paisaje y cultura. Aquí la conquista se revierte, América pervierte la herencia europea transformándola en algo propio, solo suyo.

Esta forma de ver el mundo propone, ante unos estudios latinoamericanos y caribeños, un reencuentro con su mestizaje. Es imposible retornar a un estado de naturaleza primario, a unas raíces hipotéticas. En Lezama somos tanto el conquistador como el conquistado y el transbordado, y al mismo tiempo, cualquier turista que se deje enamorar del delirio y el plasma creador americano. Somos pura mezcla, por lo tanto, no se trata de sentir como problema esta forma de ver el mundo, no hay nada que resolver, todo esto es nuestro, todo esto nos pertenece.

2.2 Sor Juana Inés de la Cruz, la gran barroca

Por otra parte, así como el Indio Kondori y la arquitectura, Lezama ejemplifica en la literatura al sujeto barroco en Sor Juana. Ella, nacida en México en 1648, alcanzaría la meta con la que todo americanista sueña: la creación de microcosmos propios, una voz poética original y una literatura que le abre las puertas del conocimiento a futuras generaciones. Sor Juana, frente a una América deseosa de mitos, instaura en el *Primero Sueño* ([1692] 2004) su universo mitológico:

Sor Juana utiliza el símbolo mitológico de la fuente Aretusa, que trocada en río sumergido recorre tanto las moradas infernales de Plutón como los placenteros Campos Elíseos, 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. (Lezama, 2017, p. 109)

Para Lezama, Sor Juana antecede incluso a la Modernidad española, pues ante la duda cartesiana por la realidad, el sueño y el conocimiento que se obtiene de ellos, el mundo

onírico de Sor Juana aparece como tierra fértil para el inicio de una filosofía poética, una filosofía que se instaura en el mundo de los sueños.

En *Primero sueño*, un poema inmenso, el más largo de toda la trayectoria de Sor Juana, el mundo onírico tiene un papel fundamental, lo abarca todo, es la esencia del cosmos de la poeta: “El sueño todo, en fin, lo poseía; / todo, en fin, el silencio lo ocupaba.” (2004, p. 42). Sor Juana toma de la Modernidad la idea cartesiana de los límites entre lo real y el mundo onírico: ¿cómo sé que no estoy soñando?, ¿hay algo de lo que no se pueda dudar? Por eso en su obra, el sueño aparece como una metáfora de viaje para atravesar todo tipo de conocimientos. Sin embargo, el sueño, como todos los sueños y como todos los viajes, acaba y con él la fantasía:

Y del cerebro, ya desocupado,
las fantasmas huyeron
y –como de vapor leve formada–
en fácil humo, en viento convertida,
su forma resolvieron. (Sor Juana Inés de la Cruz, 2004, p. 56).

Este despertar simboliza lo banal de la búsqueda del conocimiento, la ilusión de haber creído alcanzar un conocimiento completo, claro y distinto, pero que es una ilusión al fin y al cabo. Todo lo que parecía haber construido y aprehendido se evapora y cierra así su metáfora del viaje, concluyendo entre líneas que es imposible un conocimiento absoluto. Este despertar del sueño evaporó todos los conocimientos, cerrando la metáfora del viaje y concluyendo en la imposibilidad del conocimiento total. El sueño de Sor Juana representa la vida del filósofo, su ansia de conocimiento, su afán por esa tarea vana que emprendieron los hijos de la modernidad en búsqueda de ideas puras, claras y distintas, de las cuáles no exista ni una sola duda. Pero a diferencia de algunos grandes filósofos, lo interesante de Sor Juana es que el despertar de ese sueño, de esa ilusión, le permite dilucidar otras posibilidades: la propuesta de

Sor Juana no es el conocimiento en sí, sino más bien el ansia de conocimiento, su curiosidad barroca por lo inacabado e inalcanzable. Para Sor Juana, el sueño (o viaje) es inevitable, es la pura necesidad de saber, representa la posibilidad de conocer. Si no fuera por esta conclusión, no fuera un sueño sino una pesadilla, en tanto que la imposibilidad del conocimiento caería en una inercia existencial. En Sor Juana el despertar implica el deseo por conocer, un deseo que es más importante que el objeto deseado. El escritor y ensayista Octavio Paz escribió sobre Sor Juana reafirmando que:

Primero sueño no es el poema del conocimiento como un vano sueño sino el poema del acto de conocer. Ese acto adopta la forma del sueño, no en el sentido vulgar de la palabra sueño ni en el de ilusión irrealizable, sino en el de viaje espiritual [...] El viaje —sueño lúcido— no termina en una revelación como en los sueños de la tradición del hermetismo y el neoplatonismo, en verdad el poema no termina: el alma titubea, se mira en Faetón y, en esto, el cuerpo despierta. Épica del acto de conocer, el poema es también la confesión de las dudas y las luchas del Entendimiento. Es una confesión que termina en un acto de fe: no en el saber sino en el afán de saber. (Paz, 1982, p. 480)

Ante la búsqueda de un conocimiento puro y verdadero, Sor Juana alcanza al final de ese viaje la imposibilidad del conocimiento absoluto (el despertar del sueño) y sus consecuencias (el conocer sólo por el mero deseo de conocer). El conocer ya no es una invitación con un destino claro y fijo, ni un privilegio que sólo es posible para los filósofos, sino que más bien el conocer se manifiesta como un artículo de primera necesidad. Sor Juana nos invita a seguir soñando, a seguir viajando, es la naturaleza misma de la humanidad. Además, este afán por el conocimiento convirtió a Sor Juana en una de las voces de la lucha por las mujeres en la academia. Reclamó, por ejemplo, en la *Carta de Monterrey* a las autoridades eclesiásticas, que ella, y todas las mujeres, tenían todo el derecho de entregarse a

una vida por el conocimiento y convertirse en artistas y autoras intelectuales: “¿No tienen las mujeres alma racional como los hombres? [...] ¿Qué revelación divina, qué determinación de la Iglesia, qué dictamen de la razón hizo para nosotras tan severa ley?” (De la Cruz, 2004, p. 242).

Sor Juana, además de ser precursora de la ilustración en América, sirvió de puente entre el barroco americano y el español. Sus poemas dialogan con la tradición europea, pero al final, como buena americana, ella quiebra ese diálogo y eleva su propuesta mucho más allá. Por ejemplo, mientras que por un lado Garcilaso de la Vega (2013) en su soneto *En tanto que de rosa y azucena...* escribía:

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto
enciende el corazón y lo refrena;
y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena (...)
Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre. (p. 120)

Por otro lado, Góngora (2015) hacía eco con su soneto *Ayer naciste, y morirás mañana*, con los siguientes versos:

Ayer naciste, y morirás mañana.
Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?
¿Para vivir tan poco estás lucida,
y para no ser nada estás lozana?

Si te engañó tu hermosura vana,
bien presto la verás desvanecida,
porque en tu hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana. (p. 108)

Ambos, Góngora y Garcilaso, hablan de aprovechar la juventud, del miedo a la vejez. La fugacidad de la vida se escapa en un abrir y cerrar de ojos, por tanto, si la vida y la muerte son tan cercanas, ¿por qué no aprovechar esta juventud? Ambos poemas caen en el tópico *collige, virgo, rosas*, que significa “recoge, doncella, las rosas”. Este tópico es una invitación a las mujeres a aprovechar la juventud y a arriesgarse a hacer cosas, entre ellas, arriesgarse a amar. Muchos años después, Sor Juana (2004) responde con lo siguiente en su poema *Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez* lo siguiente:

Miró Celia una rosa que en el prado
ostentaba feliz la pompa vana
y con afeites de carmín y grana
bañaba alegre el rostro delicado;
y dijo: Goza, sin temor del hado,
el curso breve de tu edad lozana,
pues no podrá la muerte de mañana
quitarte lo que hubieres hoy gozado.
Y aunque llega la muerte presurosa
Y tu fragante vida se te aleja,
no sientas el morir tan bella y moza:
mira que la experiencia te aconseja
que es fortuna morirte siendo hermosa
y no ver el ultraje de ser vieja. (p. 346)

Sor Juana responde a la tradición transformándola; en vez de ser la proposición de “hombres necios” a una mujer joven, el poema se muestra como un consejo a las próximas generaciones. Una mujer adulta, vieja, que al ver a otra mucho más joven en el prado, le dice que aproveche su juventud. Le dice que por experiencia propia, es mejor morir bella que verse a sí misma envejecer. También es clave la selección de palabras de Sor Juana, pues mientras Garcilaso y Góngora utilizaban figuras literarias para no decir explícitamente el proceso de envejecimiento, ella eligió escribir a secas “el ultraje de ser vieja”. El tópico *collige, virgo, rosas* es utilizado en la cultura popular como forma de coqueteo por los hombres, es una expresión parecida a *Carpe Diem*, pero enfocado solamente en mujeres. Sor Juana transforma entonces el tópico, ahora la temática es sobre una mujer adulta pasando la batuta generacional a una más joven diciéndole que aproveche el ahora, que no importa lo que suceda en el mañana, pero que nadie le quitará lo bailado.

Sor Juana revela un camino para todo americano, un camino que aunque es crítico con lo europeo, no es precisamente un rechazo de lo europeo. El americano reconoce en el europeo su herencia, pero es consciente de su mestizaje, pues su mestizaje es su identidad misma. Hereda la cultura española, pero no la hereda tal cual como si de un dictado se tratase, sino que la interpreta, la transforma, la reescribe. Toda su identidad es un ejercicio de reescritura, de reinterpretación, de crear sobre lo ya dado. Por esto, en este choque de tensiones culturales, el americano no se sitúa en un sitio fijo para alcanzar una forma determinada, sino que se extiende, lo abraza todo, siempre está en movimiento. Tiene todo su paisaje, todo su territorio para germinar su acto verbal naciente. Lezama escribe: “En América, dondequiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura.” (2017, p. 188). La casa del americano es la casa de todas sus imágenes poéticas, allí donde reposa su mirada, allí también estará su proceso creativo, allí también llegará su mirada transformadora. Si la literatura fuese un gran banquete y cada cultura lleva a la fiesta una

muestra de su riqueza, de lo que son, escribe Lezama que el papel del americano sería el siguiente:

El americano traía a ese refinamiento del banquete occidental, el otro refinamiento de la naturaleza. El terminar con un sabor de naturaleza, que recordaba la primera etapa anterior a las transmutaciones del fuego. Con la naturaleza, que rinde un humo, que trae la alabanza y el esencial ofrecimiento de la evaporación. (2017, pp. 154-155)

En este gran banquete literario, después de haber degustado los platos principales, las formas ya utilizadas, los recursos meramente ornamentales, el papel del americano sería precisamente el de brindarle aquello que le es más propio, que ha cultivado con sus propias manos y su mirada atenta: su universo poético. Esta creación que es causa del paisaje americano y que hace reminiscencia a estados primarios de la cultura, pues ha sido necesario emprender un viaje al mito, un regreso a las raíces.

Sor Juana quizá sea el ejemplo más acertado para el americano: representa, en el gran banquete literario del mundo, los nuevos sabores, las nuevas posibilidades. Ella toma la herencia europea, pero le reclama, e incluso la transforma. Y además alcanza, a través de imágenes poéticas, estadios filosóficos tal como lo han hecho los grandes mitos para las culturas occidentales. Sor Juana nos presenta, en últimas, un microuniverso poético que sirve y sirvió de gen creador y de escudo para las preguntas y los terrores de su época.

2.3 Obituarios negros

Lezama en la *Expresión Americana* propone un viaje cultural por todos los rincones que ha habitado el americano: arquitectura, literatura, filosofía, pintura, música. Esta forma de ver el mundo o, mejor, de sentirlo poéticamente, no debe reducirse sólo a un asunto teórico, a una mera especulación. De nada sirve una estética que invita a la creación poética si no se llega a la acción. Por esto he decidido continuar su viaje y a través de los métodos lezamianos

poner en el foco unas expresiones de mi país, un país multicultural, multiétnico, multipoético. Por ejemplo, en el libro *Obituarios negros*, del escritor Guillermo Valencia (2018), aparecen imágenes poéticas, recursos narrativos que retratan la vida de un paisaje que habla y cuya música y canto encarnan la visión lezamiana del americano. Este libro es también un viaje musicalizado de la historia de un pueblo, Palenquito. En cada palabra, en cada pausa y suspiro de la narración, lo acompaña el sonido de tambores, de un pasado antiquísimo e inesperadamente vivo, de un barroco que se empeña en nunca acabar y seguir transformándolo todo, porque en *Obituarios Negros* no hay nada acabado. En tanto que pura potencia, este libro es una naturaleza arrolladora que lo transforma todo, que todo lo pervierte y lo hace suyo. A continuación, haremos un recorrido por *Obituarios Negros*, por sus metáforas paradójicamente vivas a través de los ojos de Lezama.

El primer cuento del libro, “Antes del principio”, nos propone un mito creacional, la historia y el origen de los habitantes de Lamba, los cimientos culturales del pueblo. En este relato, Vicenta Hoyos, quien parece ser la persona más vieja y más sabia del pueblo, le cuenta a los habitantes de Lamba y al narrador lo que recuerda del inicio de los tiempos. De aquí parten dos hechos que son necesarios mencionar: el primero es que Vicenta Hoyos es la historia en carne viva de su gente, una mujer que posee los secretos antiguos del mundo, una mujer que vio tejer el orden en un mundo lleno de caos; y segundo, que Vicenta Hoyos parece olvidar en ocasiones lo que dice y cae en contradicciones o, más bien, cada vez que intenta recordar esos estados primigenios, parece crear de distintas formas la historia de Lamba, recreando así la tesis lezamiana de la memoria como plasma creador. A Vicenta Hoyos nadie le dice que se equivoca o que se contradice, ella ya lo ha vivido todo, de hecho no importa si es verdad o mentira su relato, lo que importa es que puede contarlo, que puede ser escuchado, que su historia sigue con vida y vive a través de ella:

Porque Vicenta, que es la más memoriosa, apenas pronuncia cosas y no quiere que la gente sepa que ella es inmortal, y que sus huesos y su carne pasan de miles de años; que ella aprendió el primer lenguaje y conoció los primeros secretos. [...] Porque ella una vez reveló que el cielo se abrió de pronto y de unos aparatos voladores y luminosos llegaron unos hombres raros y soltaron a unos cuantos. Pero después se duerme y no quiere seguir. Y otras veces cambia el relato y dice que fue en un cuarto y que ella no recuerda bien quiénes los hicieron. Y después se contradice cuando dice que ellos eran animales que vivían encima de los árboles. (Valencia, 2018, pp. 4-5)

El hecho de que Vicenta Hoyos sea tan longeva tiene que ver también con la resistencia misma del pueblo de Lamba: ella es la encarnación de su historia, sus manos, su voz, su carne, ella misma es una metáfora viva de la historia de su pueblo. Su relato es prueba de esto, es un vendaval de imágenes chorreantes que se derraman de una naturaleza que pareciera nunca agotarse, todo es un eterno fluir, un eterno parir y parir. La voz de Vicenta es la voz de su paisaje, de Lamba y los habitantes de Lamba. Una triada de espejos, una moneda de tres caras, una realidad fragmentada: Vicenta Hoyos también simboliza a todos nuestros ancianos, quienes cuando hablan aparece una doble voz, la de ellos y la de la vida misma que los encarna. La tradición oral es clave para los pueblos y para la afirmación de su existencia, de que han existido, de que aún viven. Por consiguiente, escuchar a los ancianos no sólo significa escuchar la voz de la experiencia, sino también retribuirles, pues es en el saberse escuchados que los ancianos reafirman su existencia. Han vivido lo suficiente como para contarnos cómo han llegado a donde están, cómo ellos han sido ellos y cómo nosotros somos los frutos de esas acciones. Gracias a que existe así este respeto por los viejos y su experiencia es posible rescatar pasajes fundacionales como el siguiente:

Y la gente de Lamba, si es que se les puede llamar gente, se pasaba todo el día encaramada en los árboles, recogiendo frutas y entrelazando sus cuerpos de día y de

noche. Dentro de sus ranchos y fuera de ellos. Y las mujeres pariendo y los puercos recomiendo los niños recién nacidos. Y los hombres manoseando y presionando a sus mujeres para que parieran a la fuerza, y poblar de gente a Lamba. (Valencia, 2018, pp. 5-6)

En este pueblo es posible dilucidar el plutonismo del cual hablaba Lezama y que es mencionado al inicio del segundo capítulo de esta investigación. En Lamba todo parece estar siempre en un punto de ebullición, a punto de estallar, Lamba es puro movimiento, puro cambio. Es natural que un paisaje monstruoso dé frutos monstruosos, hijos monstruosos. Una monstruosidad que es territorio propicio para el germen de la brujería, para el chamanismo. En este pueblo la naturaleza es la divinidad, el paisaje es Dios. Por eso, cuando los emisarios blancos llegaron a Lamba enloquecieron, no pudieron soportar su fuego creador. Se ha dicho incontables veces lo mucho que la cultura europea ha cambiado a sus colonias, pero en Lamba sucede otra cosa, allá a todo le sale raíces, a todo le crece hojas o pelo, allá todo se transforma. El choque cultural que representa que un grupo de misioneros llegue a evangelizar a una población en otras situaciones termina en la extinción de costumbres y de formas de ver el mundo, además de los muchos malestares culturales a causa del cambio de valores espirituales propios por los cristianos. Sin embargo, en Lamba sucede todo lo contrario:

Y los hombres de escapularios llegaron y se quedaron, pero con el tiempo se les fue olvidando lo que vinieron a enseñar porque ellos mismos se dieron cuenta que Lamba les trastocaba la memoria... que esta realidad de acontecimientos que habían encontrado en Lamba lo superaba todo. (Valencia, 2018, p. 7)

Así, la resistencia de este pueblo no consistió en el uso de las armas, sino en su poder transformador. El mestizaje los protegió de no ser borrados, incluso transformaron a sus colonos. Por ejemplo, la Eva cristiana pasó a ser Evarista, una negra bellísima y la futura

madre de todos. Los escapularios y las cruces, símbolos sacrosantos, pasaron a ser objetos rituales de brujería, de santería, material de embrujos y aseguranzas. Quisieron limitar el deseo sexual de los nativos enseñándoles la vergüenza e imponiéndoles la necesidad de la vestimenta, pero cedieron ante los cuerpos grotescos, exagerados y llenos de fuego, espejos del paisaje de Lamba. Al pasar la noche cambiaron las oraciones y se entregaron al trance rítmico y antiquísimo del tambor, la noche los acurrucó con su manto y los invitó al delirio. Por eso enloquecieron, Lamba fue demasiado, Lamba es demasiado, es algo que crece y crece hasta la saciedad. Por eso es necesaria Vicenta y su relato, no tanto para que nosotros extranjeros sepamos que existe, sino más bien por la existencia misma de su pueblo y sus habitantes. Este relato funciona, así como menciona Lezama, como un cántico, una aseguranza protectora para sus habitantes. Es la pedagogía de su pueblo, un llamado a tenerle respeto a la naturaleza, a cuidarse de lo azaroso que podría resultar un territorio tan cambiante y lleno de vida como Lamba. En este sentido, Vicenta, Guillermo Valencia, Lamba, son metáforas vivas que contienen el germen lezamiano, su proyecto barroco. Un barroco que no es motivado por la pluma de Valencia, sino más bien por el paisaje de Lamba, por la expresión verbal de sus habitantes, por el imaginario poético y mítico que utilizan como escudos para perdurar en el tiempo. En Lamba no hay nada por acabar, pero al mismo tiempo pareciera que todo en cualquier momento explota, cambiándolo todo a su paso.

Lamba puede pensarse desde Lezama porque esta tierra puede trascender el espacio físico del territorio, la imagen y su plasticidad hacen que sea posible que se pueda habitar metafísicamente. Entiendo Lamba como plutonismo natural, como una historia que se construye, que empieza a tejerse, dividirse, multiplicarse, es pura potencia creativa. Lamba es un volcán, un maremoto.

Conclusión

Si uno se da a la tarea de precisar, de hacer arqueología de las imágenes poéticas, uno podría encontrar que los poetas, los antiguos, las matronas y los patronos, nos han dejado pistas, huellas en la arena de la existencia de una noche primigenia. No importa si están separados por kilómetros o millas, ni siquiera si están separados por el tiempo, la noción de una noche primigenia parece situarse como si existiera en nuestra memoria un recuerdo colectivo de esta noche, la noche de todas las noches. Para estas situaciones donde el corazón busca respuestas y solo hay mar abierto y espumas, Lezama propone el contrapunteo de imágenes. El contrapunteo es un método musical que busca la armonía a partir de varias voces independientes, es polifonía improvisada hecha método. Pero para un poeta barroco como el cubano el contrapunteo se transforma en metáfora y llevado a la literatura, en una categoría impertinente. A partir de la polifonía de estilos, de imágenes y recursos, se encuentra una unidad histórica, la armonía imaginada que revive la antiquísima memoria que reposa en la lengua.

Escribir sobre Lezama Lima y, en especial, acerca de *La expresión americana*, es completamente peligroso. Es una lectura coqueta y mortal, pues inevitablemente abre heridas y sensibilidades que en la cotidianidad yacen dormidas. Llegué a Lezama sin ningún arma, sin ningún norte y me he dejado llevar por ese oleaje, por esta forma de sentir el mundo. He intentado contenerme, resistir el impulso poético americanista, pero el mestizaje que habita en mí ha sido más poderoso y ha roto mis carnes. Ahora siento, pero no solamente con el corazón, sino con todo lo que habito. La historia de estas imágenes, una historia que se ha repetido una y otra vez cambiando de forma, jugando al disfraz, haciéndose quimera, pero en la que, en cualquier caso, hay una imagen que se ha repetido en mí más que cualquier otra durante todos estos años y se ha hecho presente con mayor intensidad durante la escritura de

esta travesía: la noche: una noche eterna, una noche original, la noche de todas las noches. Cuántas veces no estuve despierto a deshoras pensando en cuántos como yo no habrán sido también seducidos por esta imagen cíclica, repetida, única.

Es así que veo justo y necesario partir desde el mismo Lezama, el causante de todo este delirio movedizo, quien en *Confluencias* (2011) nos deja una primera pista vital para este proceso de arqueología:

Yo veía a la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento. Su lentitud me impedía compararla con algo que descendía por una escalera, por ejemplo. Una marea sobre otra marea, y así incesantemente, hasta ponerse al alcance de mis pies. Unía la caída de la noche con la única extensión del mar. [...] La noche me regalaba una piel, debía ser la piel de la noche. Y yo dando vueltas en esa inmensa piel, que mientras yo giraba se extendía hasta las muscíneas de los comienzos. (p. 255)

Aquí Lezama nos presenta *su* noche, una noche particular, pero que muy en el fondo, en las sensaciones que nos evoca su escritura, empieza a dejar los coletazos de esta noche primera. Una noche leve, serena, que se siente caer, como si tuviera el peso de otra noche, una más profunda, una que conoce incluso lo más oscuro del mar, pues ambos son hermanos de esa misma oscuridad, una oscuridad que toca las orillas como si las besara. Una oscuridad que ha arropado y bañado incluso a su propia piel. El relato de Lezama, aunque parte de una noche anecdótica, esta sensación de la noche de los comienzos, de las muscíneas, esas plantas sin semillas que se germinan a sí mismas, nos invita a una búsqueda mitológica de los primeros relatos, las primeras expresiones.

Habremos de buscar entonces en relatos que estén más cercanos a la oralidad, a la historia contada antes de la escritura misma, a las memorias de los pueblos que han resistido con el don de la voz. Por lo tanto, tomaremos lo contado en *Obituarios Negros* (2018), que

recoge, a cargo de Guillermo Valencia, las historias de las matronas de Palenquito, del departamento de Bolívar en Colombia. *Obituarios Negros* es la memoria oral escrita de un pueblo y representa, por tanto, un conocimiento mítico y ancestral de un pueblo:

Y fue la misma negra que una noche sin luna guío a los hombres bajo aguaceros interminables hasta alcanzar las primeras bocas secas y los primeros cerros sin inundar. Nadie pudo recordar, pero se supo después que Malimbá iba volando en el cielo oscuro guiando las canoas. Alguien mencionó una vez que el cielo era rajado por una raya luminosa de otro mundo. Y algunos monasitos escuchan en boca de sus propios padres de una estrella que los salvó de morir ahogados. Desde ese tiempo el pueblo se quedó aquí. De un lado Unché, el territorio más grande, y del otro lado, Miangoma. Ambos eran brujos. Pero ambos fueron castigados por Malimbá. Unché por violar el reglamento del aquelarre. Y Miangoma por haber copulado por más de veinte días y noches con brujas primerizas mientras los demás hombres buscaban la salvación. (Valencia, 2018, 38)

Y no es como dicen ahora los viejos desmemoriados de Lamba: que eso sucedió fue en la noche. Y que no eran brujas mayores sino miles de luciérnagas que llegaron con la lluvia y las inundaciones. O como dice Josefita Cañate, que al lado de las filas de cocuyos iban murciélagos gritando y taladrando las profundidades de lamba y Unché: y nada de esto sucedió.

Referencias

- Artel, J. (2010). *Tambores en la noche*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- De la Cruz, Sor Juana. ([1692] 2004). *Primero sueño y otros textos*. Buenos Aires: 2004.
- De la Vega, Garcilaso. (2013). *Poesía completa*. Barcelona: Austral.
- Góngora, L. (2015). *Poesía*. Madrid: Penguin Clásicos.
- Jordana Laguna, J. (1974). *Mitos e historias aguarunas y huambisas de la selva del Alto Marañon*. Lima: Retablo de Papel.
- Lezama Lima, J. (2011). *Confluencias*. Almería: Editorial Confluencias.
- Lezama Lima, J. ([1957] 2017). *La expresión americana* (3rd ed.). Ciudad de México: Tierra Firme.
- Mataix, R. (2000). *Para una teoría de la cultura. La expresión americana de José Lezama Lima*. Alicante: Univ. de Alicante.
- Paz, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, D.F.: Seix Barral.
- Valencia Hernández, G. (2018). *Obituarios negros*. Bogotá: Noname.
- Zambrano, M. (1948). La Cuba Secreta. *Orígenes*, Año V (20), 3-9.