

"Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuera posible, en cuanto sufre el acarreo cuantitativo de los milenios sería toscamente indescifrable".

*José Lezama Lima.*

Nacida en el centro mismo de la perplejidad y el asombro, América Latina parece no encontrar aún su imagen en el espejo. Como el inexistente caballero de la famosa novela de Italo Calvino, su esencialidad y su dramatismo alcanzan el mayor estremecimiento en la pregunta sobre su propia existencia. En el perplejo donde estamos instalados desde que el Almirante del atrevimiento de la locura extendió su delirio por las antillas hasta topar, en la desembocadura del Orinoco, con uno de los ríos del Paraíso, y desde que Cortés y Pizarro, en un estruendo que aún se escucha en el universo, enfrentaron, conquistaron, arrasaron y fusionaron otra cultura con la suya; en ese perplejo se inició un proceso de cultura único en el mundo donde el "espíritu occidental" asentó desde entonces sus dominios en el extravío de una permanente heterogeneidad. "¿Por qué el espíritu Occidental -se pregunta Lezama Lima- no pudo extenderse por Asia y África, y sí en su totalidad en América"? En sus **Lecciones sobre la historia de la Filosofía** (1833) ya Hegel había intentado una respuesta: "Es un país de nostalgia para todos los que están hastiados del museo histórico de la vieja Europa...Lo que ahora acontece aquí no es más que el eco del Viejo Mundo y el reflejo de

ajena Vida". Expresión de lo ajeno y país del porvenir", las palabras de Hegel señalan la doble vertiente mistificadora que brota en la tierra abonada de nuestra heterogeneidad: somos, como lo inventó la fantasía del Renacimiento europeo la posibilidad y la fascinación de la utopía, y/o somos, como afirmó Buffon en el siglo XVII, y repiten pensadores como Alcides Arguedas o José Ingenieros, un continente degenerado e incapaz, un continente enfermo.

Raza cósmica o raza famélica, nuestra fundación nos niega y nuestra negación nos funda. "Para alcanzar un verdadero conocimiento y una verdadera comprensión de nuestra realidad cultural- ha observado Leonardo Acosta- la primera condición es la desmitificación sistemática de toda una serie de falsos valores, de falsa historiografía, de falsa literatura<sup>(1)</sup>. Esa desmitificación y búsqueda de la expresión de nuestra naturaleza cultural parece iniciarse a principios del siglo pasado con Humboldt, "segundo descubridor de América Latina", como afirmara Estuardo Núñez<sup>(2)</sup>, continuarse en Bolívar y Simón Rodríguez, para tener un momento estelar en José Martí y su respuesta más contemporánea en la obra de José Lezama Lima. En esos estelares momentos, un sentido parece articularse en una gran frase sobre una cultura que se expresa por dos fuerzas excluyentes y, no obstante complementarias: la diferenciación y la integración. El paisajeamericano revelado por Humboldt enfatiza la diferencia de una realidad en el acto mismo de integrarla en el horizonte de la cultura occidental. La vida y obra de Simón Rodríguez es uno de los más apasionados intentos de hacer coincidir lo universal (la "integración") con la diferenciación de lo americano. Así, afirmando que la Utopía de Moro será posible

en América, señala: "¿Dónde iremos a buscar modelos?. La América Española es original Original han de ser sus instituciones y su gobierno. Y originales los medios de fundar unas y otras. O inventamos o erramos"<sup>(3)</sup>. Es significativo que la disyuntiva planteada por Rodríguez parte de una referencia a Moro: integración y diferenciación. Su discípulo, Simón Bolívar, realizará con la gesta independentista, la separación política que apuntará, a su vez, hacia el ideal de la integración panamericana. En 1815 expresa: "Nosotros somos un pequeño género humano; poseemos un mundo aparte, cercado por dilatados mares, nuevo en casi todas las artes y ciencias, aunque, en cierto modo, viejo en los usos de la sociedad civil". En 1819, intuyendo sin duda la complejidad y el extravío de nuestra existencia heterogénea, escribe: "...Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos. La mayor parte del indígena se ha aniquilado; el europeo se ha mezclado con el indio y con el africano. Nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres, diferentes en origen y en sangre, son extranjeros, y todos difieren visiblemente en la epidermis, esta semejanza trae un reato de la mayor trascendencia"<sup>(4)</sup>. América "es", así, en la semejanza que la impulsa a la diferenciación y a la unidad y a la multiplicidad; José Martí, en una genial metáfora, resumirá este doble impulso; "...Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser de nuestras repúblicas". La expresión martiana, "Nuestra América meztiza", subrayará la semejanza y la heterogeneidad: hambre de raíces y ansia aérea de universalidad, que se constituye en nuestro mayor extravío y posiblemente en nuestra mayor grandeza. Nuestra más explícita figura -como lo intuirá primero Martí y después Lezama- parece ser así el árbol.

El discurso antropológico de Fernando Ortiz y el estético de José Lezama Lima se constituyen en centros de confluencia de esa preocupación esencial sobre la naturaleza de nuestra cultura.

De la Transculturación a lo incorporativo.

Fernando Ortiz introduce la noción de transculturación, mas que para indicar una clasificación, tal como lo hiciera, por ejemplo, Darcy Ribeiro, para explicar el complejo proceso de diferenciación e integración de nuestra cultura. Proceso antes que clasificación, la noción de Ortiz como la metáfora de Martí, alcanza la mayor claridad sobre la semejanza cultural que nos constituye. Cítemos **in extenso**:

"Entendemos que el vocablo **transculturación** expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana **aculturación**, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación... En conjunto, el problema es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola...

El concepto de **transculturación** es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda la América en general"<sup>(5)</sup>

El término dará cuenta de "las complejísimas transmutaciones de culturas" que se ponen en escena en nuestro continente. An-

gel Rama, en un libro de singular importancia<sup>(6)</sup>, parte de la noción de Ortiz para interrogar la narrativa latinoamericana contemporánea y poner en evidencia que la obra de José María Arguedas y Jorge Luis Borges expresan los dos extremos fundamentales de nuestra transculturación. Rama deja de lado, sin embargo, el papel estelar de la obra de José Lezama Lima como el discurso por excelencia en nuestro continente donde "las complejísimas transmutaciones de culturas" alcanzan su mejor figura:

La "transculturación" de Ortiz parece corresponderse **mutatis mutandis**, con la noción de "lo incorporativo" de Lezama Lima<sup>(7)</sup>. Podríamos decir que esa expresión estética de la transculturación que es lo incorporativo rige, como proceso, la producción literaria del autor de **Paradiso**. Todo se desprende de su lugar de origen y de su previsible sentido para realizar no una síntesis sino una confluencia de heterogeneidades que establecen un nuevo sistema de coordenadas le instauran un nuevo sentido. El proceso de lo incorporativo ha sido llamado también por Lezama "Homo transmutativo de la asimilación", "asimilación creadora", "lo germinal", "corpúsculo de irradiaciones", "protoplasma incorporativo", etc., y determina a la vez, subrayémoslo, su práctica de escritura y su visión de la historia y de la cultura.

El comer y la sexualidad, lo religioso y lo estético parecen ser las expresiones más inmediatas de lo incorporativo en Lezama.

"Comer -ha señalado-, incorporar mundo exterior a nuestra sustancia, se hace en nuestros días símbolo deleitable. Pues una cena familiar es ver las posibilidades de la familia frente a ese mundo exterior que se brinda para su seducción o es el irreductible hosco. La cena es el símbolo de que todo

confluye hacia el hombre, cuando el hombre confluye hacia Dios"<sup>(8)</sup>.

La comida se convierte en una ceremonia que es metáfora de la cultura (donde, como señalara Fronesis, se incorpora la naturaleza) y de la trascendencia. A lo largo de **Paradiso** (1966) y de **Oppiano Licario** (1977), la comida aparece como mediación unificadora y como una de las instancias del ascenso hacia la imagen. Bajtín ha señalado que "el encuentro del hombre como el mundo que se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano"<sup>(9)</sup>. Ese cuerpo que "tritura", "desgarra" y "masca", incorpora de manera grotesca el mundo, y así lo ha estudiado ampliamente Bajtín; pero lo incorporativo alimenticio en Lezama se aparta de esta posibilidad para -en la mejor tradición de la "cena" del cristianismo- hacer de la comida ceremonia y ritual para la confluencia de lo diverso (hasta de lo enemigo) y para el ascenso hacia esa manifestación estética de la espiritualidad que es la imagen.

La sexualidad atraviesa igualmente la prosa de Lezama como una de las expresiones más complejas de lo incorporativo. En el mismo sentido en que en **El banquete** se avanza de una apología de la homosexualidad (en los cinco primeros discursos) hacia el amor como expresión del Bien (en el discurso de Diótima), así, **mutatis mutandis**, el díptico novelístico de Lezama sigue este derrotero. Si bien el capítulo ocho de **Paradiso** podría equipararse a los primeros discursos del **Banquete**, el encuentro de Cerní e Ynaca Eco, al final de **Oppiano Licario**, que es, como señalara Severo Sarduy, "el centro irradiante del libro" podría equipararse al discurso de Diótima: la sexualidad como vía hacia lo trascendente. En ese encuentro sexual se pro-

duce además, en un espesor alegórico unificador, la confluencia de múltiples connotaciones culturales: actos rituales, cabalísticos, zoroástricos, tántricos, remisiones al hymation griego, a ensalmos egipcios, etc., confluyen en la unión sexual de Ynaca y Cerní que más que amantes son oficiantes de un sentido alegórico de la novela.

Ese sentido confluye, en el sincretismo religioso de Lezama, que se apoya en las más imprevisibles referencias a diversas religiones y que transpone el sentido cristiano de la resurrección hacia un plano estético Lezama, poeta católico, sabe que el catolicismo es una religión sincrética ("Creo que el catolicismo es la mayor de las síntesis que se ha hecho en Occidente...") y su poética se desarrolla profundizando, y hasta invirtiendo esta capacidad: "En algunas de sus intenciones y movimientos dialécticos -ha señalado Cintio Vitier- parece como si intentara, no la incorporación de lo griego a lo cristiano, que ya se realizó en la historia sino la otra incorporación inversa e inaudita, la de lo cristiano a lo griego"<sup>(10)</sup>; esta poderosa confluencia de lo heterogéneo abre su abanico hacia todas las culturas y une así el "potens etrusco" con el "virgo potens" del catolicismo, la copulación con la resurrección, la resurrección y la imagen con la noción de lo "increado creador" del **Tao Te King**, el diablo de la tradición cristiana con los señores de Xibalba, etc: lo diverso concurre dibujando su gran figura, la paradoja, que estará, en el centro de la estética y de la visión de la cultura de Lezama.

La poesía se convierte en una "sustancia devoradora" y en una "hipóstasis". Quizás el límite y la grandeza de esa impresionante concurrencia de lo múltiple y heterogéneo se encuentran condensados en el brillante comentario de Cintio Vitier sobre **Enemigo**

**rumor** (1941) "Su originalidad era tan grande y los elementos que integraba (Garcilaso, Góngora, Quevedo, San Juan, Lautreamont, el surrealismo, Valéry, Claudel, Rilke) eran tan violentamente heterogéneas, que si aquello no se resolvía en un caos tenía que engendrar un mundo"<sup>(11)</sup>

Lo incorporativo es el sedimento fundamental de la visión o de la "imagen" de la cultura que acompaña la *poética* de Lezama y que tiene sus más extremas concreciones en "las eras imaginarias" y en la búsqueda de lo "germinal" o de la expresión americana.

### **La imagen y la Historia.**

La imagen, "sustancia de lo inexistente", fin último de la poesía y el poeta, también "es la causa secreta de la historia". Si la historiografía registra e interpreta el "sucedido", el discurso poético nos pone en evidencia la "Imagen evaporada" por una cultura. "Las culturas pueden desaparecer - señala Lezama- sin destruir las imágenes que ellas evaporaron...las culturas van hacia su ruina, pero después, de la ruina vuelven a vivir por la imagen"<sup>(12)</sup>. "Imagen evaporada" y "resurrección" establecen de este modo complejos correlatos en los que el discurso religioso presta sus términos para que historia y poesía coincidan en un mismo destino. Puede decirse que esta coincidencia se produce cuando "grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales" articulan grandes estructuras discursivas, grandes metáforas que Lezama se encarga de registrar (y que podemos luego percibir, en nuevas transfiguraciones, a lo largo de su poesía, y de su novela). Así, la primera era imaginaria o "filogenetríz", que comprende "el estudio de las tribus misteriosas de los tiempos más remotos, tales como los idumeos, los escitas y los chichimecas", cristaliza en la metáfora del tiempo, del árbol y de lo "fálico

totémico"; así la cultura egipcia como segunda era imaginaria configura el estudio de lo tanático; la tercera era, que estudia lo órfico y lo etrusco evidencia una de las categorías del sistema poético, el potens", como una de las expresiones de lo "incondicionado"; otra era es la que Lezama llama "la etapa de los reyes como metáfora", la siguiente es una evocación de la cultura china, "situándola dentro del logro de sus fundadores de religiones"<sup>(13)</sup>; estudia después "el culto de la sangre" (los druidas y los aztecas) y "Las piedras incaicas", para llegar a una de las grandes concreciones de las eras imaginarias y de toda la visión de Lezama: los conceptos católicos de gracia, caridad y resurrección. Finalmente, como fuerzas que bajan hacia un mismo centro de imantación, las eras confluyen en la figura de José Martí ("La última era imaginaria a la cual voy a aludir en esta ocasión, es la posibilidad infinita que entre nosotros la acompaña José Martí") y en la revolución cubana ("La revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto"). Grandes metáforas de su sistema poético, las eras imaginarias tienen así, subrayémoslo, dos puntos de confluencia: uno, estético, donde diversas metáforas (lo fálico, lo tanático, lo incondicionado, la lejanía creadora, etc.), confluyen en la resurrección (que se transpone de lo religioso a lo poético); otro, histórico donde la destrucción de las culturas confluye en "la pobreza irradiante" de Martí y de la revolución cubana. En este punto las eras imaginarias coinciden por un instante con **La consagración de la primavera** (1978), de Alejo Carpentier, novela que, sin duda con otros procedimientos, intenta hacer

de la revolución cubana el centro de imantación y el sentido más trascendente de las revoluciones del siglo.

Si bien es cierto, como afirmara Julio Ortega, que las eras imaginarias "convierten la tradición en una alternancia de la ficción"<sup>(14)</sup> y, podríamos agregar, en una específica visión de su sistema poético (donde la historia y la cultura devienen, antes que referencialidad sostenida por el criterio de verdad, como en la historiografía, en discurso sostenido en el poder de cristalización de la metáfora), también es cierto el sentido inverso: permiten a través de una poética una interpretación de la historia y de la cultura. Esta interpretación alcanza su mayor resonancia y extensión cuando se refiere a la historia y cultura latinoamericana.

#### **Lo germinal americano.**

Si como afirmara Ángel Rama, la transculturación es la norma del continente, en la perspectiva de Lezama es posible decir que nuestra América, desde la llegada de Colón a nuestros días, sólo se explica por el proceso incorporativo que la constituye, Proceso que, como señaláramos, está sostenido por dos sentidos a primera vista excluyentes: la diferenciación, y la integración de heterogeneidades. Lezama ha hablado de una "voracidad", de un "protoplasma incorporativo de lo americano", de una "asimilación creadora" y ha señalado lo que parece ser falla y esplendor de nuestra cultura: "he ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver"<sup>(15)</sup>. Según Lezama, siendo lo desconocido "casi nuestra única tradición", la gravitación de la imagen echa raíces desde el principio entre nosotros"<sup>(16)</sup>, y ésa era americana de la imagen que va del inca Garcilaso a Martí, del indio Condori a la

revolución cubana, y que en el presente desarrolla un poderoso proceso, opera por un principio de agrupamiento y de diferenciación. Observamos brevemente la visión diacrónica que tiene Lezama de nuestra América (desarrollada de manera sistemática en **La expresión americana**, 1957), para luego observar cómo se incorpora esta visión de la cultura en su propia obra.

Según Julio Ortega, en **La expresión americana** se encuentra "el desarrollo de una teoría de la cultura nuestra"<sup>(17)</sup> y, en efecto, las cinco conferencias reunidas en el libro extienden, diacrónicamente, lo que es una de las presencias esenciales en la obra del cubano: lo incorporativo como proceso de nuestra cultura y como práctica estética del autor.

La cultura indígena, así, no es vista en su separación de lo occidental, sino en su diferenciación en el acto mismo de integrar lo universal; por ello, el Inca Garcilaso se convertirá en un cabal ejemplo:

"Cuando el Inca Garcilaso se sentaba, rodeado de la nobleza de su ancestro incaico, los relatos se mezclaban con el lloro de la nostalgia. Lejos de motivarle rencor esa lamentación situada en su raíz ancestral, lo lleva a unir el renacimiento italiano con las formas de la primera gran madurez de la cultura hispánica llevados a desentrañar la fundamentación de la cultura incaica"<sup>(18)</sup>

He allí la primera gran expresión de lo incorporativo americano: hijos de una nostalgia y una unión, de un desgarramiento y de múltiples confluencias, nuestra América parece existir sólo cuando esas dos fuerzas confluyen o cristalicen en un mismo acto: el esplendor de lo incaico pasa por la resonancia de lo occidental. La diferenciación sólo es posible, paradójicamente, en la confluencia. Nacidos en el error y en el asombro, nuestra

presencia se con struye y se hace posible sobre el inestable piso de la paradoja.

La más extrema expresión cultural de esa paradoja será el barroco; por ella Lezama podrá afirmar: "ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro...aparece cuando ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador"<sup>(19)</sup>; Por qué el barroco deviene "auténtico primer instalado en lo nuestro?" Quizás la respuesta se encuentre en la posible correspondencia entre el "'ser'" del barroco y el "ser" de la cultura nuestra.

Si un problema persiste en plantear el barroco es el de la referencia. Quizás en esta persistencia se encuentra la razón de su contradictoria valoración y de su ambigüedad en la historia del arte. De Jakob Duckhardt a Benedetto Croce, de Menéndez y Pelayo a Díaz Plája, el barroco ha sido concebido como una perversión y una forma del horror artístico, de la excentricidad y el mal gusto; de Wolfina J.Rousset y de Hatzfeld a Dámaso Alonso, por el contrario, el barroco, metamorfosis y ostentación artística, cristaliza en un valor estético. Ambas posiciones, irreconciliables y excluyentes, coinciden, no obstante, en un punto: en concebir el barroco como una proliferación, un exceso, una acumulación; es pensarlo como un espesor que oculta, enmascara o aleja toda posible referencialidad. En 1932, en su libro sobre la *Dorotea* de Lope, ya Leo Spitzer señalaba con precisión lo que hoy podríamos llamar la razón semiótica del barroco: "El lenguaje barroco no es sino un lenguaje que aprovecha la radical inconexión de todos los lenguajes con la belleza. Un lenguaje que ensancha el abismo entre el ser y la apariencia y que dora lo feo o lo malo con un nimbo de belleza".

En 1924, por otra parte, Weisbach va a revelar otro rasgo fundamental del barroco cuando lo vincula al catolicismo después del Concilio de Trento. Su famoso aserto "barroco, arte de la contrarreforma", más allá de la estrechez aparente que entraña, abre una nueva dimensión, que podríamos llamar "vertical", en el poder de referencialidad del barroco: su ansia, imposible, de nombrar lo alto o lo cósmico, lo divino o lo invisible.

Parece darse así una suerte de topología referencial del barroco: en su dimensión horizontal engendra una proliferación, instaura una retórica que cubre las capas al referente innombrable; en su dimensión vertical pone en escena un sentido cósmico o divino. Quizás de esta manera deba entenderse la observación de Ernst Robert Curtius, en el sentido de que el barroco, junto al Hépértbaton y la paronomasia, privilegia la perfrasis que, según él, tiene un probable origen religioso. Hellek observa que la historia del término "barroco" está ligado a lo religioso y a lo cósmico, y a figuras como la antítesis, el asíndeton, la antimetábola, el retruécano, la hipérbole y la paradoja. Más recientemente en un intento de explicar esta forma artística en función de teorías cosmogónicas, Severo Sarduy señala que la antítesis es la figura central del barroco.

Abismo y proliferación: el "ser" del barroco se escapa como el pez entre las manos. Por ello el primer americano es, según Lezama, el señor barroco, Octavio Paz ha hecho énfasis en esa correspondencia:

"...la estética de la extrañeza...Para la sensibilidad barroca el mundo americano era maravilloso no solamente por su geología desmesurada, su fauna fantástica y su flora delirante sino por las costumbres e

instituciones peregrinas de sus antiguas civilizaciones. Entre todas esas maravillas americanas había una que, desde el principio, desde Terrazas y Balbuena, habían exaltado los criollos; la de su propio ser. En el siglo XVII la estética de la extrañeza expresó con una suerte de arrebató a la extrañeza que era ser criollo" <sup>(20)</sup>;

El barroco en Lezama, como expresión de lo americano también será regido por el proceso incorporativo de la diferenciación y de la integración: frente al barroco europeo, degenerescente, arte de la contrarreforma, el barroco americano, "plenario" y arte de la "contraconquista", se diferenciará en su tensión (un impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de un símbolo") y en su plutonismo ("que quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados hacia su final") como procesos de asimilación. Y así como la expresión indígena en el contexto de lo universal tiene su presencia en el Inca Garcilaso; lo Universal como expresión de lo propio, constituido por el barroco, estará representado, primero en Sor Juana y Carlos de Sigüenza y Góngora, y luego en el indio Kondori (quien "representa en una forma oculta y hierática la síntesis del español y del indio, de la teocracia hispánica de la gran época con el solemne ordenamiento pétreo de lo incaico") y en el Alejandrinho representa la culminación del barroco americano, la unión de una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas"). Dos grandes síntesis, dos grandes confluencias operan de esta manera en "nuestro señor barroco": primero, lo hispano -americano ligado a lo universal; segundo, lo hispano incaico y lo hispano negroide: diferenciación e integración; asimilación creadora; tensión y plutonismo...lo incorporativo como proceso fundamental de una cultura.

El romanticismo americano será, en lo esencial, un proceso de diferenciación y un ansia de aglutinación, Lezama ve en Fray Servando Teresa de Mier la primera protesta antihispánica en tanto que primer gran americano en rebeldía, primer gran desterrado romántico. Bolívar, a qué dudar, con su gesta marca tajantemente, heroicamente, el hecho de la diferenciación, pero el ansia de aglutinación formulada en la idea del incanato y convertida en una imposibilidad, hace de los hombres del siglo, de Miranda a Bolívar, de Fray Servando a Simón Rodríguez, héroes trágicos; por ello señala Lezama al "calabozo" (de Fray Servando, Miranda...Martí) como una concreción de este hecho; y a la repulsión e indiferencia que acompañó a la vida de Rodríguez, como uno de sus enigmas: "¿Por qué esa repulsión a uno de los más grandes hacedores que han existido por tierras americanas? ¿Por qué ese dejar al descampado a uno de los maestros de más fascinación, que había profundizado, hecho y desenvuelto historia?" <sup>(21)</sup>. Quizás en esta ansia vivida como imposibilidad se encuentra una de las características y de las carencias fundamentales de la cultura latinoamericana: señalada la diferenciación, la "aglutinación" o la "integración" apenas es posible en su formulación, en su ansia. De allí la terrible revelación del Bolívar de los últimos momentos de creer haber arado en el mar.

Martí representa para Lezama la plenitud de las formas de lo incorporativo. "Martí -dice- vive a plenitud tres posibilidades expresivas del hombre americano, la del barroco, la del romanticismo y la de la autoctonía. Parece estar en el centro mismo de esa triple tradición" <sup>(22)</sup>. Martí es para Lezama la figura emblemática de la cultura latinoamericana y de la propia obra del autor de **Paradiso**: en él confluye lo universal y se



expresa lo autóctono, cristalizando a plenitud la expresión americana.

Lo incorporativo y la escritura: Tres deslindes:

incorporación y diferenciación conforman la imagen americana de Lezama Lima. Severo Sarduy, partiendo de las tesis de Lezama, plantea que la cultura cubana (y, por extensión, latinoamericana) es una cultura de superposición: "Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición. Una novela cubana debe hacer explícitos todos los estratos, mostrar todos los planos arqueológicos de la superposición..." (23). Puede decirse que la obra narrativa de Sarduy responde globalmente a esta concepción, más no así la de Lezama que incluyendo la noción de superposición de culturas, la rebasa y accede a otras formas complejas de lo incorporativo.

Es importante señalar también una diferencia de fondo con dos importantes nociones que han intentado ser una explicación de lo americano y un punto de partida de la producción literaria: el realismo mágico y lo real maravilloso. Mientras estas nociones, desde una visión exógena y sostenida por parámetros europeos, intentan ser explicación "invención, en el sentido de O'Gorman -y expresión del continente, lo incorporativo lezamiano fragua un verdadero proceso de transculturación donde los caracteres universales y diferenciales de lo americano entran en juego no como expresiones de una ontología sino como procesos de un discurso de la cultura. Es necesario decir, no obstante, que los dos más altos representantes del realismo mágico y de lo real maravilloso, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, respectivamente, superan sus propias concepciones en momentos estelares de su práctica literaria, así, por

ejemplo, en **Hombres de maíz** (1949), **Mulata de tal** (1963) y **Tres de Cuatro soles** (1977), el mito ya no es expresión de una "realidad mágica" **per se** sino un horizonte de cultura y de discurso donde es posible el espesor de una escritura, así, **Concierto barroco** (1974) no intenta ser reflejo de una realidad maravillosa ante la que sólo necesitamos "entender nuestras manos para alcanzarla", sino es la escenificación de un proceso de transculturación que retoma la confluencia de culturas ya presentes en **Espejo de Paciencia** (1608) de Silvestre Balboa, y que en mucho se asemeja al proceso de lo incorporativo que recorre la obra de Lezama Lima. Confluencias y diferenciación cultural; rechazo y simultáneamente, síntesis; presencia de nuestra expresión en el concierto de la cultura universal.

El último deslinde que quisiéramos hacer se refiere a la para muchos escandalosa y desconcertante erudición de Lezama Lima que acompaña el proceso de lo incorporativo. Desde el complejo sistema de citas, que va de Nicolás de Cusa y Pascal a Martí y del Tao Te King a la Biblia, desde un meticuloso registro de viandas americanos y cubanos, hasta la proliferante referencialidad a las culturas europea y china, griega y egipcia, etc., la obra de Lezama se presenta como una fiesta de la erudición, que desconcierta a críticos y lectores. Fiesta antes que ceño fruncido, atravesada por una intencionalidad estética como razón dominante. Dejando de lado esta fundamental intencionalidad mucho se ha discutido sobre la "profundidad" de la erudición de Lezama y algunos críticos han dedicado detallados estudios en demostrar, en una inútil muestra de su propia erudición, las citas falsas o mal elaboradas, los nombres no bien escritos en la obra del cubano...Creemos que en estos casos se parte de un presupuesto falso: lo incorporativo antes

que lucimiento de erudición es, en Lezama y en el gran barroco, procedimiento creador que otorga, como diría el propio Lezama, "sombra de profundidad" a la proliferación y ascensión barroca. La referencialidad erudita se convierte en una proliferación con finalidad estética, en una superficie retórica y bien labrada por donde se desliza y se asienta lo incorporativo. La necesidad de erudición de nuestra cultura parece caracterizarse por ser una fiesta donde las heterogeneidades se entrelazan en imprevisibles conexiones. El mismo Lezama destaca el procedimiento respecto a Sor Juana, en una explicación que **rutatis mutandis**, explica su propia obra:

"Conocimiento superficial del tejido mitológico, simple presentación o presencia, ahondada por referencias personales disimuladas, acrecidas por el propio devenir del poema, que así viene a darle sombra de profundidad"<sup>(24)</sup>

Es necesario señalar el sentido de "conocimiento superficial" que Lezama, en una cabal comprensión del hecho estético, atribuye a Sor Juana y que algunos críticos han "denunciado" en Lezama. Ya Deleuze, en un texto fundamental, señaló que el descubrimiento de la superficie y la crítica a la profundidad forman una constante de la literatura moderna, y, citando a Michel Tournier, revela la valoración de lo "superficial" en la literatura: 'Extraña decisión esta que valoriza ciegamente la profundidad a expensas de la superficie y que quiere que **superficial** signifique no **vasta dimensión** sino poca **profundidad**, mientras que profundo signifique, por el contrario, **gran profundidad** y no **pequeña superficie**'<sup>(25)</sup>. La hermosa frase de Valery, "lo más profundo es la piel" ilustra el tratamiento de la "profundidad" en literatura. En tanto en

cuanto la dominante literatura es la intencionalidad estética, hay siempre un impulso, de distinta naturaleza y énfasis en distintos géneros y obras, de convertir la referencialidad, en primer lugar, en una razón estética. El barroco parece presentarse como la expresión extrema de esta vocación. Por ello dirá Genette que el barroco nos ofrece el ejemplo de una poética fundada en una retórica, y afirmará que "la predilección del poeta barroco *por* los términos de orfebrería o de joyería, no traduce esencialmente un gusto "profundo" por las materias que designan..."<sup>(26)</sup>. La "erudición" presente en la obra literaria parece situarse en el centro de este fenómeno. No se trata de afirmar, como los críticos perseguidores de las "fallas" eruditas en Lezama, que el escritor erudito es en realidad ignorante, sino que la erudición en la literatura- y, de manera especial, en el barroco- se coloca, en primer lugar, en una dimensión retórica respecto a la dominante estética. Mario Vargas Llosa, en un temprano ensayo, que nos permitimos citar **in extenso**, explica con gran lucidez la "función" de la erudición en la obra de Lezama:

"Para Lezama Lima, la cultura occidental, los palacios y parques franceses, las catedrales alemanas e italianas, esos castillos medievales, ese renacimiento, esa gracia, así como esos emperadores chinos o japoneses o esos escribas egipcios, esos hechiceros persas son simples "temas", objetos que lo deslumbran porque su propia imaginación los ha rodeado de virtudes y valores que tienen poco que ver con ellos mismos y que él utiliza como motores de su espeso río de metáforas, jugando con ellos con la mayor libertad y aún inescrupulosidad, integrándolos así a una obra de estirpe netamente americana"<sup>(27)</sup>. Para Vargas Llosa se trata de un exotismo al revés: Lezama hace con Europa y Asia lo que hacían con el Japón

los simbolistas, lo que hicieron con África, América Latina y Asia escritores como Paul Morand o Joseph Kessel, lo que hicieron con la antigüedad griega Fierre Louys o Maree! Schowb<sup>(28)</sup>. He aquí la expresión plena de lo incorporativo que es proceso en la práctica estética de Lezama y parece configurar el perfil mismo de nuestra cultura: la incorporación de todos los materiales, de todas las heterogeneidades, en una nueva dimensión de sentido y sin concesiones respecto a nuestras raíces. De ese "horno transmutativo", de esa "asimilación creadora" surge la presencia de nuestra cultura y la obra de José Lezama Lima, como imagen esencialmente americana.

## NOTAS Y REFERENCIAS

- QG (1) Leonardo Acosta, "El Barroco americano y la ideología colonialista", en Revista Unión N°2-3, 1972 La Habana. Unión de escritores.
- (2) Estuardo Núñez, "Lo latinoamericano en otras literaturas" en: América Latina en su literatura (Compendio César Fernández Moreno). México, siglo XXI 1972
- (3) Simón Rodríguez, **O inventamos o erramos**. Caracas Monte Avila 1980 p.9
- (4) Para una importante discusión de estas ideas, véase. Roberto Fernández Retamar, Nuestra América y el Occidente. México U.N.A.M. Centro de Estudios Latinoamericanos. 1978.
- (5) Fernando Ortiz, "Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba", en; **Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar**. La Habana. Edición Je Ciencias sociales, 1983, p. 90
- (6) Ángel Rama, Transculturación narrativa de América Latina México, siglo XXI. 1980.
- (7) No olvidamos que si bien ambas nociones refieren una interpretación de la cultura, están, no obstante, situadas en planos epistemológicos distintos: Una en la antropología; otra en la estética.
- (8) José Lezama Lima, "Sucesiva o Coordenadas Habaneras" (1950), en: **Tratados de la Habana**, Buenos Aires. Ediciones de la Flor. 1969. p. 254.
- (9) M. Bajtín. **La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**, Barcelona. Barral. 1971. p. 254.
- (10) Cintio Vitier, "**Un libro maravilloso**", en **Recopilación de textos sobre José Lezama Lima**. (Selección de Pedro Simón) La Habana. Casa de las Américas. (Serie valoración múltiple).
- (11) Cintio Vitier, "La Poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología Insular", en: Recopilación...p. 71
- (12) José Lezama Lima, "Imagen de América Latina", en: **América Latina en su Literatura**, Ob. Cit. p. 462
- (13) José Lezama Lima, "Carta a Carlos M. Luis". (1963), en: Cartas. (1939-1976) (Edición de Eloísa Lezama Lima) Madrid. Editorial Orígenes, 1978; p. 87.
- (14) Julio Ortega, "La biblioteca de José Cemí", en: Revista Iberoamericana N°93-94. p. 510.
- (15) José Lezama Lima, "Mitos y cansancio clásico", en **La Expresión americana**. Madrid, Alianza, 1969, p. 27.
- (16) José Lezama Lima, "Imagen de América Latina", Ob. Cit. p. 464.
- (17) Julio Ortega, "Prólogo" a: J. Lezama Lima, **El reino de la Imagen**. Caracas Ayacucho. 1981. p. XVI
- (18) José Lezama Lima, "Sumas críticas del americano", en **La expresión americana**, Ob. Cit. p. 186-187
- (19) José Lezama Lima, "La Curiosidad barroca", Ibid. p. 48
- (20) Octavio Paz, **Sor Juaná Inés de la Cruz o las trampas de la Fe**. Barcelona. Seix Barra!. 1982, p. 85-86
- (21) José Lezama Lima, "El romanticismo y el hecho americano", en: La expresión americana, Ob. Cit. p. 105
- (22) J. Lezama Lima, "Prólogo a la poesía cubana" (1965), en: la cantidad hechizada, Madrid. Ediciones Jucar. 1974. p. 132.
- (23) Severo Sarduy, "Dispersión / Falsas notas", en: Mundo Nuevo. N 24. París. Junio. 1968.
- (24) José Lezama Lima, "La curiosidad barroca", en: **La expresión americana**. Ob. Cit. p. 65
- (25) Gilles Deleuze, Lógica del sentido, Barcelona. Barral 1970; p. 22.
- Qb) Gerard Genette, **Figuras** Córdoba (Argentina). Ediciones Negelkop. 1970; p. 38.
- C27) Mario Vargas Llosa, "**Paradiso**: una summa poética, una tentativa imposible," en. **Recopilación de Textos sobre José Lezama Lima**. Ob. Cit. pp. 173-174
- (28) Ibid