

LA EXPRESIÓN AMERICANA O LA FABULACIÓN AUTÓCTONA

POR

SAÚL YURKIEVICH  
*Université de Paris*

Forma que adviene, que va configurándose en paisaje, precedido, producido y sucedido por una potencia figurante: la *imago*, paisaje que va en busca de su sentido, imagen partícipe de la historia, prefiguración que la configura, sentido que concatena su propia causalidad, sentido que adviene estableciendo sobre la extensión natural su contrapunto y sus enlaces: paisaje: naturaleza convertida en cultura por intervención de un sujeto metafórico (o sea metamórfico) que conecta las entidades naturales, que les confiere figura. El sujeto metafórico, sujeto analógico, transforma lo natural en cultural imaginario. Ese sujeto imaginante, por obra de la *imago*, la figura central, va a dotar a la confusa continuidad, a la indeterminación, a lo indefinido natural de urdimbre y de gravitación. La *imago*, fuerza animista y cohesiva, llevará la imposible infinitud espacial aun posible de creación: el paisaje: espacio temporalizado por la *imago*, espacio histórico o sea cultura. Para José Lezama Lima lo que crea cultura es el paisaje. El paisaje, espacio figurable, concita su propia expresión.

(No puedo, frente al discurrir de Lezama Lima archi-pleni-super-ultra-metafórico, empedernidamente simbólico-alegórico, ejercer la dilucidación analítica, traducir lo figurado, el pleno florilegio a discurso recto, aplanarlo y alinearlos tratando de recuperar una intelección que apenas vertebra este desenvolvimiento en ancho y en largo, esta dilatación, que apenas articula el despliegue siempre en abanico, arborescente, no puedo sino hacer paráfrasis o exégesis propensa al contagio del discurso objeto; no puedo sino aceptar el reto de Lezama Lima y operar dentro de su círculo encantado, círculo hermenéutico; no puedo sino internarme en esta espesura, dejarme atrapar por esta maquinación, por esta mitomaquia).

Para Lezama Lima, la expresión americana principia con el descubrimiento del paisaje, pero tal descubrimiento implica ya visión configurante, figuración que reclama, condiciona y conforma una expresión específica: inherencia que la expresión americana va a transformar en trascendencia. El paisaje comanda desde su lejanía que su extensión sea temporalizada, humanizada, historicada: el paisaje infunde el deseo de su incorporación expresiva. En los cronistas de Indias, el asombro está dictado por un paisaje ansioso de su expresión, paisaje anhelante que motiva la perplejidad admirativa de su primer captor occidental. Este es sorprendido por un súbito que la potencia imaginante promueve, que mueve al sujeto metafórico o analógico hasta volverse posible: paisaje que redundará en un

*possibiliter* expresivo, que por boca del cronista se transmuta en expresión americana, en estilo propio. Sólo los cronistas con su prosa de primitivo, sólo estos hombres sin el lastre de la cultura humanística fueron capaces de captar la novedad americana, percibir la particularidad de ese paisaje, sentirlos nuevos mitos con fuerza suficiente como para desalojar de su subconsciente a la mitología matricia. Los otros, “los hombres del enchape clásico”, los imitadores de lo metropolitano —Mateo Alemán o Gutierre de Cetina, refugiados en México—, están reducidos a glosadores coloniales, a productores de segundo grado, están condenados a la degradación paródica de lo europeo, al alambicamiento o sea al debilitamiento propio de seguidores excéntricos. América es para Lezama Lima el espacio privilegiado donde va a consumarse el encuentro de los mitos de occidente con los precortesianos, la transfusión mítica que posibilitará un nuevo renacimiento o sea la génesis de nuevos mitos.

Para Lezama Lima la *imago* es el motor de la historia. La imagen preside y configura las realizaciones históricas; mediante ellas lo imaginario se efectúa: las realizaciones históricas son efectuaciones imaginantes. La conquista española está prefigurada imaginativamente por la búsqueda europea de la renovación, de lo virginal, por el deseo de otro hombre, del adamita, de sangre nueva que vitalice a la Europa exangüe; la propulsa una quimera, la de la barbarie regeneradora, el anhelo de encontrar a los nuevos mongoles, otro Kublai Kan. Lezama Lima se remite siempre a la imaginación primordial, arquetipal. Basándose en las mismas matrices figurales, ella engendra por doquier mitos homólogos. En el *Popol Vuh*, traducido por jesuitas conocedores de las teogonías y epopeyas hindúes y búdicas, Lezama Lima detecta reminiscencias del Polifemo homérico. Al colibrí ígneo, que según la mitología indo-ecuatorialiana es el gestor del fuego, lo vincula con la gigantomaquia prometeica. Los chalquenses de México, que van a la lid cantando baladas, ornados con guirnaldas de rosa y amaranto, y cuyo ardor bélico está temperado por una poética delicadeza, revelan un refinamiento semejante al de la caballería provenzal con sus juegos de tablas y torneos, con la caza del unicornio y la gaya ciencia. Las dos imaginaciones, la chalquense y la provenzal, se corresponden del mismo modo que las sonajeras que animan al ejército chalquense durante el combate recuerdan las instrucciones musicales de Kublai Kan a sus soldados. El primor chino está también presente en el “palillo labrado” que menciona Cristóbal Colón en su diario de navegación, hallazgo que anuncia la proximidad de las Indias de barlovento. Los mitos orientales traman esa extensa red que va a incluir a los prodigios de América, cuyo bestiario rememora los animales fantásticos consignados por Marco Polo. Así, la llegada de Cortés a México se asemeja a la de los Polo a Cipango. Cortés resulta rudimentario frente a la exquisita obsequiosidad de Moctezuma; colmado de presentes preciosos, responde con la descarga de la bombardita, con la explosión intimidatoria, con la estrategia del susto. Pero para Lezama Lima no hay repetición debilitada de los mitos antiguos, no hay *ricorsi* diminutivo: los viejos mitos al reaparecer engendran otros nuevos. A la teoría pesimista de las constantes artísticas, del eterno y reiterativo retorno, de la imposibilidad de superarla pretérita edad de oro, la plenitud del comienzo, el modelo instaurador (presunción que provoca ese complejo inhibitorio del americano, el de la impotencia para concebir formas plenas, modelos originales, formulaciones resueltas), Lezama Lima responde con optimismo: primero, que no existen en épocas distintas estilos iguales, que las semejanzas no son asimilables al

remedio servil; segundo, que América, cuando empieza a mermar su dependencia con respecto a los centros metropolitanos, se desembara de lo escenográfico europeo, de lo áulico de cartón pintado, para avanzar por su propia naturaleza hasta apropiarse de un paisaje que posibilita el pasaje de lo natural a la gracia sobrenatural: o sea, a la expresión creativa, a la expresión americana.

A pesar de la dificultad de América para sacar el jugo a su propia circunstancia, a pesar del espejismo provocado por la influencia europea, la expresión propia cuaja, no obstante las apreciaciones despectivas de Hegel quien, en su *Filosofía de la Historia Universal*, relega a los americanos a la infancia de la humanidad. El barroco provoca la *imago* germinativa que posibilita el primer acceso a la creación de un estilo plenario. El barroco americano tensa, hincha, engloba, satura la imagen, la compele a la consecución de su propia finalidad simbólica, moviliza una fantasía engendradora de su propio universo y le impone el logro de su plenitud representativa, la configuración jubilosa de su sobrenatural sobreabundancia; impone el lleno como principio de composición, la poética de la ingestión metamorfósica, la estética de la concupiscencia aditiva, de la acumulación golosa y del despilfarro, la del análogo más errante, la del mayor *possibilter*, o sea aquella que se prolonga en el mismo Lezama, su cultor más voraz, el barroco más omnívoro.

En la catedral de Puno o en la basílica del Rosario de Puebla, la profusión ornamental sin tregua indica que la naturaleza ha recobrado sus fueros, que la piedra está obligada a escoger sus símbolos, a incorporar los fragmentos más diversos al fuego originario que los metamorfosea en cosmos unitivo (es lo que Lezama Lima designa como el plutonismo del barroco). El barroco consume la absorción del bosque por la piedra, la integración del paisaje a la obra de arte cuya materia es *natura signata*, naturaleza intacta, sin la intermediación de la bucólica europea. La naturaleza americana regala su riqueza, marcando así la primera diferencia substancial con respecto al arte metropolitano: la riqueza natural por encima de la pecuniaria.

Si el barroco es en Europa arte de la Contrarreforma, en América española se torna arte de la contraconquista. Implica el triunfo de la ciudad, la adquisición de un lenguaje suficiente, de una peculiar forma de vida, de una urbanidad sibarita que cuenta con su arte culinario, sus manjares y sus maneras de saboreo. Cesado el torbellino carnicero y rapaz de la conquista, aparece el señor barroco, un americano de catadura singular con estilo de vida y muerte logrado ya. El indiano tiene su distinción, su gusto por lo espacioso, por la grandeza (por el galpón o la gran sala: herencia, según Garcilaso, incaica). Al indiano le place lo halagüeño, propende al disfrute. En todo americano existe el gozo de la buena mesa, el culto al banquete que culmina en el tabaco; el cigarro redundante en alabanza a la naturaleza ofrecida como aspiración del aromático humo. De modo semejante, esa naturaleza prodigiosa y pródiga se incorpora al horno transmutativo de la asimilación poética a través del gongorismo que América remozca. Con su prolífica descripción de frutas y mariscos, el bogotano Hernando Domínguez Camargo supera en frenesí barroco a los epígonos peninsulares de Góngora. Su desborde verbal remite a una naturaleza inmediata, feraz y temeraria. Muestras de la concupiscencia americana: en América, según Lezama Lima, la hipérbole y el hipérbaton barrocos no son mera retórica, sino los recursos figurativos más aptos para aprehender una naturaleza de por sí excesiva; son símbolos en

correspondencia estrecha con un entorno que reclama la hinchazón, la saturación y el intrincamiento. En el barroco americano habría adecuación total entre la representación y su objeto. Más que rebuscamiento cerebral, nuestra expresión barroca es palabra emitida por el apresamiento súbito, aportada por la conciencia medular. El barroco se vuelve así autóctono, telúrico.

España exhausta y América vital, genésica, ocaso y alborada, Lezama Lima retoma el mito del novomundismo. El barroco no es una moda sino una predestinación venturosa. En América, gongorismo y quevedismo, culteranismo y conceptismo cambian de signo o mejor dicho de sino. Para Lezama, Quevedo y Góngora tuvieron que hacerse americanos para lograr circulación en el paisaje, para ser vivificados por una nueva infusión de tuétano. Así como en todo americano pervive un gongorino cuya verba se prodiga cuando liba, mana “al paso del vino”, la imaginación lóbrega de Quevedo, la descendente y demoníaca “como un murciélago de ónix con ojos que son migajones de plomo”, en América se vuelve aquerenciada y risueña. Quevedo, ángel tenebroso, de mal genio, ceñudo y ceñido, con el entrecejo como arco de ballesta, sentencioso y fúnebre, adicto al calaverán, pierde en América el miedo a la carroña medieval, pierde la afición jesuítica a lo necrofílico. En América, la contrapartida popular y alegre nos la procura la esqueletada sonriente del grabador José Guadalupe Posada enraizado en la tradición más vernácula de México, la de las calaveras almibaradas, la de la muerte convertida en golosina: “una forma de raíz muy soterrada, necesaria y fatal”. La sátira cruel de Quevedo, renovada y aligerada por la gracia popular, muda en sabrosa jácara. En contraposición a don Luis de Góngora, postergado y trashumante, que no encuentra ni afincamiento ni sustento estables, su sobrino Carlos Sigüenza y Góngora consume en América un destino espléndido. Catedrático de astrología y matemáticas, amigo de Sor Juana, escritor estimado, cartógrafo del rey, consultor de grandes, encarna el paradigma del señor barroco: “En figura y aventura, en conocimiento y disfrute”. Este barroco es el amistoso de la Ilustración, con Sor Juana y su biblioteca de quinientos volúmenes, sus instrumentos musicales y matemáticos, su afán de conocimiento universal; con Sigüenza y Góngora y su manifiesto filosófico contra los cometas, su *Libra Astronómica*, sus innovaciones poéticas, su florida pompa y su incontenible curiosidad. Con Sor Juana y ese pináculo poético, su “Primero sueño”, culmina la cultura hispanobarroca. Figura de primacía, ella es durante el reinado de Carlos II la personalidad poética más descollante. Ejerce notoria influencia en España e intenta, con su auto sacramental *El divino Narciso*, conectar y conciliar los mitos católicos con los del México antiguo.

Como ejemplos del apogeo barroco, como primeros logros de sincretismo, Lezama Lima propone dos escritores —Sigüenza y Góngora y Sor Juana— y dos escultores: el indio Kondori y el Alejandinho. El indio Kondori, en su *indiátide* de la iglesia de San Lorenzo de Potosí, esculpe una princesa incaica emplazada, con todos sus atributos nativos, entre la imaginería cristiana. Kondori inserta allí esos iconos incaicos equiparando el follaje americano con la trifolia y el acanto de los capiteles corintios.

Tal como Kondori logra la síntesis de lo teocrático español con la pétrea majestuosidad incaica, el Aleijandinho, el *aleijado*: estropeado, el mulato leproso, hijo de madre negra y arquitecto portugués, consume la integración lusitanoafricana. Su obra crece a la par de la ciudad que la acoge, participa del misterio generador de la urbe. En Europa, en cambio,

la edificación del templo suele preceder a la de la ciudad o la sucede. Lo propio de América es ese surgimiento integral de la ciudad: el templo, el palacio y la plaza nacen juntos en una “súbita función”, para Lezama siempre milagrosa. Antonio Francisco Lisboa, apodado el Aleijadinho, impone a sus hechuras su propio patrón estilístico; recibe la estética barroca y la devuelve acrecentada. Prepara, con obstinada autonomía, la rebelión del siglo siguiente.

(Lezama Lima esplende en el arte del retrato. Retratos extraños, paleo o parapsicológicos, parabólicos, ejemplares, hagiográficos (con algo de vida de santos), están imbuidos de animismo aristotelicomico. Por momentos demonológicos, por momentos angiológicos, están infisionados de fantasmalogía medieval; son retratos humorales, retratos —sobre todo los románticos— de posesos por alguna de las potencias del alma.)

En lo que a la independencia respecta, Lezama Lima comienza su bosquejo por lo clerical libertario, evocando al clero separatista, permeable al ideario liberal, acriollado y en conflicto con lo metropolitano. Lezama Lima atribuye a ese clero cada vez más desvinculado del poder central y en disidencia con la jerarquía eclesiástica, la amplitud inherente al catolicismo, promotor —según Lezama— de la libertad que concuerde con su “absurdo inagotable en lo poético”. Lezama equipara catolicismo no sólo con plenitud poética, con lo incondicionado poético, con el causante en la infinitud, también con todo aquello que instaura un sentido que lo sobrepasa, con todo aquello que participa de la substancia de lo inexistente, o sea, del Espíritu Santo. Así, los jesuitas de las misiones argentinas y los franciscanos de México instauran la imagen precursora de la independencia; fusionando las esencias nacionales con las evangélicas, realizan la síntesis entre ruptura liberadora y secularidad ordenadora; comienzan a crear, a partir del diálogo con el paisaje, del afincamiento y la querencia, un hecho en la infinitud, un hecho que—invirtiendo la cadena causal—reclama su finalidad. Propulsado por la *imago*, este movimiento va de efecto a la necesidad de su causa, procrea una nueva causalidad gestada por ese centro irradiante que es la imagen en la lejanía.

Lezama Lima propone abrazar la historia política y cultural de América como una totalidad expresiva, y para caracterizar a nuestro romanticismo escoge tres figuras de insurrectos errantes e insatisfechos; elige el costado negativo: la ausencia y el confinamiento, el exilio y el calabozo, el histórico calabozo ligado —desde Fray Servando Teresa de Mier hasta José Martí— a la tradición revolucionaria. Lezama Lima adopta como arquetipos románticos a aquellos hombres que, por la plenitud de su ausencia, constituyen el puente entre las dos riberas simbólicas, propician una libertad irreductible, ofrecen un “inusitado” tan fervoroso que los vuelve capaces de crear una nueva casualidad. Y el primer evadido con la fuerza necesaria para llegar hasta el final que todo lo esclarece es Fray Servando, perseguido que hace de la persecución un modo de integrarse convirtiendo al enemigo en auxiliar. Fray Servando vislumbra la era naciente que viene en su busca: “la imagen, la isla, que surge de los postularios de lo desconocido, creando un hecho, el surgimiento de las libertades de su propio paisaje”. (Para el isleño Lezama, la imagen, el ente figurante que puja por hacerse visible, por encarnarse, equivale a la isla, isla quimérica, isla afortunada, isla de la buena ventura, es decir algo central, radiante, polar, omnipotente: un centro primordial). Fray Servando arraiga en el separatismo y halla con la proclamación de la

independencia la plenitud de su rebeldía, la forma que le permite consumir su destino y ejercer proyección histórica. Fray Servando asegura el pasaje de la opulencia barroca al romanticismo augural, del señor barroco al desterrado romántico, del despilfarro a la proscripción y a la privación. (Todas estas alternativas atañen, según Lezama, al diálogo del paisaje). Fray Servando llega, como Martí, a la isla afortunada de la independencia.

Los otros dos paradigmas románticos, Simón Rodríguez y Francisco Miranda, pertenecen al orden de la frustración y se vinculan con Simón Bolívar. Su maestro y tocayo, su compatriota y defensor, Simón Rodríguez es una suerte de Aleijadinho pedagógico. Espíritu demoníaco movido por el eros cognoscente, *sumum* del individualismo decimonónico, cultor de las luces sociales, fomenta utopías de maestro fugitivo que quiere conciliar el falansterio con la academia, y libra con testaruda, tesonera fortaleza las batallas del fracaso en aras de una libertad sin concesiones. Rodríguez, Bolívar, Miranda, todos pasan por Europa. Francisco Miranda la recorre entera, desde la Rusia de la Ilustración hasta Inglaterra de los economistas. Tiene brío, brillo y poder. Rehúsa el papel que le cupo a Napoleón y que Miranda hubiese podido asumir. Amigo de Catalina la Grande y de George Washington, se mueve para insurreccionar a América y movilizar todas las fuerzas a su alcance, hasta convertirse en centro radiante, en factor de aglutinación continental y ocasionar ese remolino que lo incluye y lo destruye. Le toca primero el destierro y luego la cárcel que le impone Bolívar, o sea la plenitud de la ausencia posible, ausencia promotora de historia factible, de hechos propiciados por el espejo de la imagen.

Entonces, las condiciones —el condicionante, diría Lezama Lima— están dadas para el surgimiento de la expresión verbal criolla. Ella abarca desde las guitarras gauchescas que entonan los cielitos contra el rey hasta la serenata octosílaba de José Martí. Con palabra despojada de acicalamientos cortesanos, lejos de las falsas jerarquías metropolitanas, del efecto artificioso de los “tortugones amoratados”, el americano comienza por el principio, por conquistar con encantadora puericia su parla vernácula. Se lanza al acto verbal con desconfianza y sus tanteos avanzan dificultosamente guiados, según Lezama Lima, por el mandato sobrenatural, por indicación indescifrable, en medio de la inmensidad y del silencio de un paisaje que espera y guía la expresión que lo figurará. La expresión criolla empieza anónimamente por la poesía primigenia, aquella que prescinde de la literatura, que se inscribe en la hoja de un cuchillo o en los costados de un carrito madrugador, ésa que surge como pregón callejero o como copla popular. Empieza por el poeta de un verso o por el torpe juglar, por el poeta malo e imprescindible que de pronto asciende a una fulguración verbal. Empieza por el encuentro —el *simpathos*— de la guitarra con la palabra querenciosa que da vida al corrido mexicano. Nutrido de crónica folletinesca y necesitado de un habla común, de un habla para el canto, el corrido —como la vidala— representa la voz plenaria, voz que no se adensa para que lo dicho se sepa, se adopte y se propague. Merced a la concertación entre guitarra y canto, la gauchesca a perece como forma primordial, como “imprescindible clásico”, como palabra entrañable y aurora, como necesidad que crea su forma, como lo medular exento de precauciones literarias, como fundación de un dominio a la vez verbal y terrestre. A partir de la dicción y no de la ortografía, de la oralidad matinal, los pampeanos plasman sus propios vocablos. Con la gauchesca, el idioma renace desde su raíz más soterrada, raíz que nutrió también al romancero. Palabra configuradora de vida: lenguaje nuevo que organiza la distancia e

instala al hombre: imagen que posibilita su aposentamiento: la querencia, la pertenencia a un paisaje, la captación del espíritu de lo visible.

La pampa se hace paisaje en el *Martín Fierro* gracias al nuevo idioma que asegura el pasaje de la *imago* al ícono verbal; pero es nuestra naturaleza (delicadeza, según Lezama, que se alía a la extensión) la que añora ser expresada, y ella es la que promueve y reconoce la palabra esencial. Así, América insta un vastísimo espacio gnóstico, porque conoce por la amplitud de sus paisajes, por sus dones sobrantes. En ningún otro continente colonizado por Europa se ha producido, como en América, la síntesis del espíritu invasor con la naturaleza original. Gran protoplasma incorporativo, América abre su espacio a toda influencia germinal, Hernández, Melville, Whitman se mueven dentro de su substancia americana convertida en totalidad autónoma. Librados del historicismo, plasman una era de hombres primigenios.

Para Lezama Lima, América, capaz de reconocer la fijeza de las mutaciones, el ritmo del retorno que armoniza la continuidad con la ruptura, los fragmentos aditivos de la totalidad, está destinada a operar las grandes síntesis culturales. La pujanza integradora, la capacidad de anexar y amalgamar, de figurar el mundo total de nuestra literatura parecen confirmar el auspicioso vaticinio de Lezama. A semejanza de su obra de creación imaginaria, Lezama Lima concibe a América como voracidad sincrética, como un gran estómago capaz de asimilar manjares de cualquier origen, todo lo que incite su apetito; América digesta, apta para participar en el festín de todas las culturas, la de la digestión universal, metamorfósica, dotada de la máxima potencia fruitiva y asimilativa.