



La historia de la imagen americana: confluencias y heterocronías en el proyecto estético y cultural de José Lezama Lima

Carolina Toledo¹

Recibido: 30/06/2015

Aceptado: 30/10/2015

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar la concepción de imagen como condensadora de temporalidades múltiples y heterogéneas expuesta en la noción de “era imaginaria” forjada por el escritor cubano José Lezama Lima. Lezama concibe dicha categoría dentro de un dispositivo conceptual que implica una ruptura epistemológica con los fundamentos del historicismo hegeliano: su aplicación a organizar serial y progresivamente el conjunto de los acontecimientos históricos. El eje articulador de la propuesta lezamiana a partir de la cual se torna posible fundar una nueva causalidad será la técnica del contrapunto.

Palabras clave

Lezama Lima – contrapunto – memoria – imagen.

Abstract

In this paper we analyze the concept of image as a condenser of multiple, heterogeneous temporalities exposed on the notion of “eras imaginarias” forged by the Cuban writer Jose Lezama Lima. Lezama sees that category within a conceptual device that involves an epistemological break with the fundamentals of Hegelian historicism: application to organize serial and progressively all the historical events. The linchpin of Lezama proposal from which it becomes possible to establish a new causality will be the counterpoint technique.

Keywords

Lezama Lima – counterpoint – memory – image.

¹ Investigadora y Profesora en Letras por la UNLP. Becaria doctoral por la UNLP, investiga las relaciones entre literatura y pintura en la obra narrativa de Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy. Ayudante Diplomado de la materia Literatura Latinoamericana II para Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Integra el Proyecto de Investigación “Tradición clásica y viajes en la literatura latinoamericana” dirigido por la Dra. Daniela Evangelina Chazarreta. Contacto: carolinatoledo.2010@yahoo.com.ar

La historia está hecha, pero hay que hacerla de nuevo.
José Lezama Lima, "Paralelos..."

En la aparente paradoja que entraña el epígrafe se condensa uno de los postulados más estimulantes y productivos de José Lezama Lima sobre el quehacer crítico y poético. Al finalizar "Mitos y cansancio clásico", la primera parte de ese ciclo de conferencias reunidas bajo el título *La expresión americana* (1957), Lezama evocaba un episodio narrado por Bernal Díaz del Castillo en el capítulo XXXVIII de su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* que se halla en los orígenes del diálogo intercultural impulsado por la colonización del Nuevo Mundo: el encuentro entre Hernán Cortés y los "embajadores plásticos" enviados por Moctezuma:

... cuando la batalla se establece sobre el retrato de primores, minucias trabajadas con alucinación, los indios sorprenden en los campamentos y en las tertulias levantadas en el fanal de proa. La cornucopia solemne y ceremoniosa, abierta ante Cortés, los deslumbra y achica, 'lo primero que dio fue, dice Bernal Díaz del Castillo, una rueda de hechura de sol de oro muy fino, que sería tamaño como una rueda de carreta, con muchas maneras de pinturas, gran obra de mirar'. Todo esto haría pensar a los españoles en las embajadas persas ante el Papa, en la llegada de los hermanos Polo a la remota Cipango. Existe por parte de los aztecas como un afán cruel, de secreto desdén, en abrumar lo necesario imprescindible, la pobreza castellana, la enjutez de las naos avisadas tan sólo para el botín. Y luego, 'otra mayor rueda de plata, figurada la luna, y con muchos resplandores y otras figuras en ellas'. Ante ese vuelco del primor obsequioso, se percibe a Cortés atolondrado, vacilando para lograr la igualdad con aquellos hechizos. Cortés debe haberse considerado obligado a extraer de sus valijas y secretos, esa escondida obra muy querida, que todos llevamos en los viajes, una hoja inicialada, un cuchillo con volante medialuna. El hidalgo castellano, que aún en su pobreza, extrema el sacrificio al devolver la embajada, envía 'una copa de vidrio de Florencia, labrada y dorada con muchas arboledas y monterías que estaban en la copa'. (2005: 84-85)

La glosa lezamiana del episodio citado efectúa evidentes inversiones sobre los modelos arquetípicos del colono y los indígenas colonizados: ante el usual apelativo de "salvaje manso", tópico desarrollado durante el Renacimiento, Lezama señala el "afán cruel" de los aztecas por abrumar al conquistador con la exquisitez de sus artefactos materiales y simbólicos; ante la dominación y el abuso perpetrado por los colonizadores, la atolondrada vacilación frente el lujo ofrecido. La interpretación de la referencia plástica logra hacer visible aquello que la relación del cronista no consigna y que entraña, en definitiva, uno de los postulados fundamentales del ensayo lezamiano: aquellos "casos de españoles colonizados por indios"; contraconquista cultural que constituye una nueva versión de la historia americana obliterada por el discurso hegemónico; una historia americana que, a pesar de haber sido forjada en torno al régimen del poder colonial, contiene numerosas respuestas y sutiles rebeldías.²

² En "La curiosidad barroca", segunda parte de *La expresión americana*, las síntesis y contraconquistas de las poblaciones autóctonas tendrían, para Lezama Lima, nuevas figuraciones en las intervenciones plásticas del indio Kondori y el Aleijadinho.

En su ensayo Lezama se cuestiona por la ausencia de ese testimonio plástico que registraba el encuentro entre dos mundos –ausencia que remite a la destrucción y al saqueo españoles– del cual únicamente ha quedado la crónica tramada por el soldado y encomendero Bernal Díaz del Castillo. ¿Cómo reescribir la historia americana ante la pérdida de las imágenes que la hicieron posible? ¿cómo llevar a cabo esa tarea arqueológica ante el saqueo del archivo cultural de América Latina? En definitiva, ¿cómo reconstruir y representar lo perdido?³

La respuesta nos enfrenta al problema de la representación en la modernidad que atañe tanto al discurso histórico como al poético, ambos signados por la aspiración a recuperar, crear y recrear lo ausente. Ciertamente, en la escritura lezamiana los protocolos discursivos se encuentran en continua dislocación y entrecruzamiento; los límites y diferenciaciones entre la teoría, el ensayo, la crítica y la poesía se difuminan pues comparten un tratamiento basado en el imperio de la imagen. A pesar de su carácter heteróclito la poética lezamiana se emparenta con una concepción idealista y esencialista del arte propia de la modernidad, fundamentalmente en la creencia de que el arte tiene la capacidad de restaurar y nombrar la ausencia, aquello que se escapa a lo representable. Esta potencia se torna aún más significativa en las reflexiones de Lezama acerca de lo americano, donde el objeto y el sujeto exceden el campo de la mirada, desplazando y subvirtiendo los órdenes previstos para su nominación y figuración (Ortega 2010: 20); por tanto, el componente imaginativo actúa en la ligazón entre la presencia excesiva y la carencia. Así lo expone en un ensayo de 1966, “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)”: “El súbito nuestro participa sobre lo que podría suceder, que es superior a lo que sucede o no sucede. Y ese podría ser no está en lo histórico en potencia sino en acto.” (1996: 137). De este modo, no se refiere Lezama únicamente al imperativo formal aristotélico de la semejanza –que determina las adscripciones al arte mimético o no mimético– sino además a las condiciones de visibilidad de ciertos hechos y acontecimientos no articulados por el discurso dominante o por las formas corrientes de la representación y al rol que asume el arte en tanto “restaurador imaginario de un espacio de ausencia” (Escobar, T. 2010: 146-147). En efecto, Escobar reconoce la dificultad contemporánea para acercarse al problema de la representación desde una definición ilustrada (occidental) del arte por tratarse de un dispositivo discursivo basado en dicotomías binarias en la actualidad inaceptables: presencia, ausencia; forma, contenido, etc. que derivan en aquello que define como la “paradoja de la representación”: “aunque resulte imposible nombrar lo que ocurre fuera de su círculo, para el arte es imperioso hacerlo” (135).

Una de las respuestas disponibles para el poeta cubano al momento de componer *La expresión americana*, a fines de los años cincuenta, correspondía al “método mítico” propuesto por T. S. Eliot en su lectura del *Ulysses* de Joyce, según el cual, “la creación fue realizada por los antiguos y a los contemporáneos sólo nos resta el juego de las combinatorias” (2005: 66). Antes bien, Lezama va a postular la necesaria tarea de “crear nuevos mitos” atendiendo a los aportes de aquellas formas de expresión o conocimiento que pudieran haber permanecido olvidadas para una generación. En consecuencia, va a

³ Se pregunta Lezama en *La expresión americana*: “¿Por qué se perdieron esos primeros retratos que los artistas de Moctezuma hacían de Cortés y sus capitanes?” (p.85); será este un cuestionamiento recurrente que se encuentra especialmente en sus escritos sobre artes visuales en los cuales Lezama denuncia el desinterés y la desidia del Estado ante la conservación del patrimonio cultural cubano.

optar por la “técnica de la ficción” (que atribuye erróneamente al filólogo y ensayista alemán Ernst Robert Curtius)⁴ pues para el cubano el componente imaginativo se torna útil y necesario cuando la historia no logra establecer precisiones sobre lo acontecido; en tal sentido, implica un compromiso vital y creativo del sujeto frente a la historia, pues representa una “obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar” (2005: 65). La creación de esos nuevos mitos exigía abandonar el énfasis que hasta entonces la historiografía había puesto en la noción de “cultura” para fijarlo en la de “era imaginaria”, las “eras donde la *imago* se impuso como historia” (2005: 67). La formulación del concepto de “era imaginaria” –desarrollado por Lezama en otros ensayos durante la década del sesenta– no coincide particularmente con una cultura o una civilización sino que se configura cuando la imagen actúa sobre determinadas circunstancias históricas; así, las eras imaginarias “tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetirse” (1988: 394). Distanciándose de la idea spengleriana de la cultura que se basaba en las homologías morfológicas entre distintas culturas con diversos grados de desarrollo, la teoría del poeta cubano concibe que el factor temporal lo detenta el “sujeto metafórico” quien vincula y realiza enlaces entre esas entidades culturales.⁵

Esta noción había comenzado a gestarse casi dos décadas antes en el ensayo “Julián del Casal” (1941) donde Lezama proponía emplear un método crítico y poético recuperando el concepto platónico de “reminiscencia” y reformulando el “método de razonamiento sugestivo” de Edgar Allan Poe en lo que denominó “potencia de razonamiento reminiscente”. Potencia que supone un material resistente y hostil, aclara Lezama (y aquí tenemos en cuenta su concepción acerca de la naturaleza de la poesía como otredad resistente y que aparece expresada en el título de su poemario *Enemigo rumor*); la reminiscencia “comunica a la razón el apego de lo causal a lo originario.”:

En otro tipo de cultura ese razonamiento reminiscente, puede evitarnos que la crítica se acoja a un desteñido complejo inferior, que se derivaría de meras comprobaciones, influencias o prioridades, convirtiendo miserablemente a los epígonos americanos, en meros testimonios de ajenos nacimientos. Ese procedimiento puede habitar un detalle, convirtiéndolo por la fuerza de su mismo aislamiento, en una esencia vigorosa y extraña: no detenerse en los groseros

⁴ Enrico Mario Santí advirtió que Lezama atribuyó erróneamente la “técnica de la ficción” a Curtius pues fue promovida, en realidad, por Arnold Toynbee (*A Study of History*). Ernst Robert Curtius la incorpora en su célebre estudio *Literatura europea y Edad Media latina* (1947). Ver el artículo de Mario Santí: “Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente” en *Bienes del Siglo. Sobre cultura cubana*, pp.151-165.

⁵ En uno de sus primeros ensayos publicado en 1937, “El secreto de Garcilaso”, Lezama retomaba a través de Scheler la idea spengleriana de la morfología de las culturas para señalar las interrelaciones entre diversas esferas artísticas y del conocimiento. Como ha señalado Emilio Bejel la obra de Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, ha tenido gran repercusión entre los escritores de la generación de Lezama que accedieron a ella a través de las traducciones de la *Revista de Occidente*. Bejel realiza una lectura acerca de la noción de cultura y eras imaginarias de Lezama Lima en contraste con las teorías de Spengler, Hegel y Giambattista Vico. Ver: “La Historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima” (1991).

razonamientos engendrados por un texto ligado a otro anterior, sino aproximándose al instrumento verbal en su forma más contrapuntística, encontrar la huella de la diferenciación, dándole más importancia que a la influencia enviada por el texto anterior al punto de apoyo, rápido y momentáneo, en el que se descargaba plenamente. (1988: 184)⁶

La vuelta a lo originario se torna posible a través de la reminiscencia tanto para la construcción de una tradición americana como para la creación poética pues allí se conjugan aspectos fundamentales de la poética de Lezama: la dimensión trascendente que otorga a la poesía y su insistencia en servirse de la tradición para su propia labor creativa.⁷

Lezama concibe el concepto de era imaginaria dentro de un esquema conceptual sumamente coherente que implica una ruptura epistemológica con los presupuestos básicos del historicismo hegeliano, en particular, su aplicación a organizar serial y progresivamente el conjunto de los acontecimientos históricos por lo cual tendrá como eje articulador la fundación de una nueva causalidad a partir de la técnica del contrapunto.⁸ Como ejemplo, la reescritura lezamiana de la embajada a Hernán Cortés exhibe algunas de esas reformulaciones,⁹ pero además pone en cuestión uno de los presupuestos pertenecientes al régimen de visibilidad propio del arte europeo renacentista (sustentado en el modelo mimético-representativo) para confrontarlo con una concepción específicamente americana de la imagen. Transcribimos un extracto de la crónica de Bernal Díaz:

... y parece ser que el Tendile traía consigo grandes pintores, que los hay tales en México, y mandó pintar al natural rostro, cuerpo y facciones de Cortés, y de todos los capitanes y soldados, y navíos y velas e caballos, y a doña Marina e Aguilar, hasta dos lebreles, e tiros e pelotas, e todo el ejército que traíamos, e lo llevó a su señor. (1992: 106-107)

En la calificación errónea que realiza Bernal Díaz del Castillo, definiendo como “pinturas” a toda una serie de representaciones glíficas correspondientes a los modos de

⁶ “Así, por ese olvido de estampas esenciales, hemos caído en lo cuantitativo de las influencias, superficial delicia de nuestros críticos, que prescinden del misterio del eco. Como si entre la voz originaria y el eco no se interpusieran con su intocable misterio, invisibles lluvias y cristales.” En “Julián del Casal”, pp. 185-186.

⁷ En este marco, las nociones de “tradición” y “linaje” poéticos, encarnadas en la idea de “reflujo”, se presenta en algunos poemas a través de la metáfora del “eco” o la “resaca marina”.

⁸ Lezama admiraba ese ensayo fundamental para la historia cultural de la isla, el *Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azúcar* (1940) de Fernando Ortiz, cuyas antítesis y oposiciones barrocas estructuran el árbol genealógico familiar de José Cemí en *Paradiso* (1966). Al mismo tiempo, al utilizar el método del contrapunto, Lezama realiza una filiación con algunos componentes fundamentales de la estética barroca: por un lado, la tradición del contrapunto musical barroco; por otro, al formular el concepto de “sujeto metafórico” reinstala uno de los aspectos más relegados por los críticos y teóricos de ese período artístico, esto es, el carácter activo y participativo del observador, especialmente en la pintura y la escultura barrocas.

⁹ La relectura y reescritura de esas pequeñas disputas estéticas (acalladas “guerras de las imágenes” al decir de Serge Gruzinski) a partir de las cuales Lezama aborda la dificultad americana, van modelando en *La expresión americana* una nueva visión sobre la historia.

expresión mesoamericanos, puede advertirse el traslado reduccionista de los esquemas conceptuales etnocéntricos, que constituye, en definitiva, una traducción compatible con la noción de mimesis y los modos de visualidad europeos.¹⁰ Pero los pictogramas aztecas no sólo guardaban una vinculación constante entre imagen y palabra, sino que además se utilizaban para consignar la historia inmediata (Gruzinski 1991). En este sentido reescribe Lezama:

Cortés, antes del cambio ceremonioso de la obsequiosidad, les juega la broma por el susto y manda que se preparen las lombardas para el trueno gordo, rodado por la garganta de los roquedales. Los enviados plásticos después del natural asombro, se aplicaron a pintar el mismo trueno, que es prueba de adelantar al enemigo, asegurándose en el diseño previo y la previsión topográfica. (2005: 85)

El escritor cubano imagina, además, que los embajadores plásticos “afanosos de copiar el ejército hombre por hombre, sus piezas y animales” habrían expresado “el natural júbilo tribal de ver llegar aquél ejército reducido por la miniatura y el doble” (2005: 86). En este punto me interesa subrayar que en la re-narración de este episodio Lezama actualiza una interpretación ficcional de los acontecimientos ligada a los modos de visualidad y conocimiento del mundo a través de la imagen característicos de la cultura azteca. Mientras que en la categoría de imagen artística propia del pensamiento europeo renacentista subyacía la dicotomía entre el mundo real y el imaginario (físico y simbólico) coagulada en la norma mimético-representativa, el mundo indígena mesoamericano concebía a la imagen como una emanación o manifestación de la divinidad (Gruzinski. 1991).¹¹ El concepto náhuatl de *ixiptla* revela una concepción diferente a la visión europea de la imagen: las pinturas y esculturas no tenían como función principal “representar” las cosas del mundo y las divinas sino “presentarlas”, lo cual constituye más que una copia, una epifanía. Por tal motivo, es comprensible que Bernal Díaz no haya logrado “ver” ni “hacer visibles” las significaciones contenidas en ese afán azteca por el “doblaje plástico”.

En un sentido más cercano al de los aztecas que al del cronista español, aunque provisto de la doctrina platónica de las ideas y del discurso teológico medieval, la categoría de imagen involucra tanto la noción de metáfora como la de *imago* (“la red de imágenes forma la imagen”(“Las imágenes posibles”: 153)); la imagen adquiere para Lezama una dimensión trascendente, ontológica y gnoseológica pues revela el reverso de la forma esencial (Dios) y reduce lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre: “la plenitud de la imagen es el mundo de la resurrección”.¹² Para el escritor cubano la imagen penetra en la naturaleza, toma el lugar de ésta para engendrar la “sobrenaturaleza” y constituye el único medio posible para cifrar lo entrevisto y lo

¹⁰ En la introducción a su libro *Ver, conocer, dominar* Marta Penhos define los modos de visualidad como “los elementos históricos y sociales que intervienen en el acto de ver y suponen selecciones y recortes de la masa de datos ópticos.” En “Introducción” a *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (2005), pp. 15-27.

¹¹ Serge Gruzinski analiza el concepto náhuatl de *ixiptla* que se traduce como “emanación” y designa una relación de contigüidad entre los seres y las cosas. Ver Gruzinski (1991).

¹² Lezama funda su sistema poético en base a diferentes principios en los cuales prima lo maravilloso. Por ejemplo la sentencia “lo imposible creíble” de Giambattista Vico.

entreoído.¹³

Si en *La expresión americana* Lezama Lima lleva a cabo una historia de la imagen y su constitución en “paisaje de cultura” a través de una reescritura del hecho americano y su devenir estético ¿cuáles son los sentidos atribuidos a la historia, cuáles sus posibles figurativos y cuáles los principios teóricos y metodológicos que la orientan?

La historia de la imagen americana: confluencias y heterocronías

La historia de la imagen no es la historia de la sucesión,
sino la del súbito en la eternidad.
José Lezama Lima, “Paralelos...”

Entre lo real y lo invisible, una fulguración.
José Lezama Lima, “Nueva Galería”

Reconstruir una historia americana a contrapelo de la causalidad del historicismo hegeliano y rebatir la tesis de que América era sólo naturaleza (Chiampi 2005: 17) –tal era en definitiva el proyecto de Lezama al concebir *La expresión americana*– exigía nuevos métodos de lectura y escritura que pudieran dar cuenta de la confluencia de imaginarios y temporalidades múltiples en el “espacio gnóstico” americano. “En América Latina, lo que en otras historias es secuencia, es una simultaneidad” (1991: 37) dirá Aníbal Quijano hacia finales de los ochenta como condensación de una serie de formulaciones latinoamericanistas iniciadas por distintos escritores e intelectuales desde los años cuarenta.¹⁴ Por su parte, Lezama Lima había ido elaborando ya desde la segunda mitad del siglo XX una original teoría estético-cultural donde el causalismo historicista, “obliterado y simplón”, se oponía a ese contrapunto o tejido entregado por la imagen participando de la historia.

Esa experiencia americana de una temporalidad múltiple y heterogénea, completamente alternativa respecto de los cánones aceptados por el discurso ilustrado de la historia, comienza a ser registrada en términos teóricos por el pensamiento señero de Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azúcar* (1940), ensayo que como *La expresión americana*, no responde a los protocolos disciplinares aceptados por las academias ni a las reductoras categorías de género. Allí Ortiz elabora el concepto de transculturación y problematiza los efectos producidos por el trasplante de temporalidades múltiples en suelo americano. Casi dos décadas más tarde, Lezama apela a la estrategia del “contrapunteo” para ampliar la mirada hacia la extensión del territorio americano y llevar al extremo la ficcionalización de su historia.

La historia de la imagen americana exhibe la singularidad del pensamiento lezamiano: un discurso que no se somete a la linealidad y secuencialidad a partir de la cual Europa organiza sus modelos temporales; no se ciñe a una configuración de hechos

¹³ Ver el ensayo de José Lezama Lima: “Confluencias” (1988): “la imagen, al participar en el acto, entrega como una visibilidad momentánea, que, sin ella, sin la imagen como único recurso al alcance del hombre, sería una desmesura impenetrable”, p.481.

¹⁴ Ver la defensa del modo estético-mítico que realiza Aníbal Quijano para dar cuenta simultaneidad temporal como característica específica de América Latina (1991).

y acontecimientos fechables y verificables en un contexto histórico pues involucra el componente imaginativo;¹⁵ tampoco responde a una lógica causalista, antes bien, responde al imperio de lo “incondicionado”; no concibe a la imagen como mero documento de la historia sino como discontinuidad, con la potencia para crear otra realidad “resistente como un cuarzo y configurando el instante como una flor que se rehace” (1996: 147).

En efecto, la academia europea tuvo que esperar hasta los años noventa e inicios del nuevo siglo para que un investigador francés, Georges Didi-Huberman, acabara por desmontar uno de los supuestos más arraigados en la historia del arte canónica: la exigencia de la concordancia *eucrónica*, esto es, la concordancia de tiempos según la cual para comprender una obra de arte el historiador necesita buscar una fuente de época que le permita acceder a ella. A través de una arqueología de la historia del arte que se declara deudora del pensamiento foucaultiano, Didi-Huberman cuestiona en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000) la visión panofskiana predominante en esa disciplina. Didi-Huberman recupera las consideraciones de tres intelectuales excéntricos en su época, deslegitimados por las instituciones académicas tras haber intentado socavar los postulados historicistas ceñidos a una visión lineal del tiempo: Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein.¹⁶ El crítico francés concibe a la imagen como portadora de memoria y advierte que siempre que vemos una imagen estamos “ante el tiempo” en toda su complejidad y su fluencia; estamos frente a un “montaje de diferencias y de tiempos heterogéneos”, siendo necesario y fecundo un “anacronismo” de las imágenes (Didi-Huberman 2011: 31-97).¹⁷

La resistencia frente a la visión evolucionista de la historia, al tiempo moderno como progreso indefinido, y la conciencia de una temporalidad múltiple y compleja se estaba desarrollando en la Europa de principios del siglo XX: la antropología histórica de las imágenes y la categoría de supervivencia (*Nachleben*) desarrolladas por Aby Warburg; la noción de “imagen dialéctica” de Benjamin y los cuestionamientos al modelo positivista, evolucionista y teleológico de la historia del arte por parte de Carl Einstein dan cuenta de esas fisuras. No constituye, por tanto, una experiencia y una toma de conciencia privativa del americano como parece afirmar Aníbal Quijano, pero evidentemente es una perspectiva que había permanecido expulsada de los principales centros académicos de Europa, en tanto otros intelectuales cubanos, Fernando Ortiz y José Lezama Lima –cuyos textos permanecieron prácticamente invisibles ante la mirada europea– daban cuenta de estas heterocronías varias décadas antes de las revisiones estéticas emprendidas por figuras como Didi-Huberman o Hans Belting, autor de *Antropología de la imagen* (2002) quien, en la misma línea, reconoce la dificultad de

¹⁵ En “Paralelos: la pintura y la poesía en Cuba (Siglos XVIII y XIX)” se narra la visita de Cristóbal Colón a la Catedral de Zamora en Castilla la Vieja y su contemplación de los tapices flamencos dedicados a representar la guerra de Troya. Este hecho no constatado por la historia, pues se debe a la imaginación del poeta cubano, registra la primera gran transposición de arte en el mundo moderno: la traspolación de esas las imágenes a las tierras que van surgiendo en las ensoñaciones del Almirante.

¹⁶ Aby Warburg (1866-1929), fundador de una antropología histórica de la imagen, problematiza la temporalidad de las imágenes desde una perspectiva anti-positivista. Ver también Walter Benjamin (2005) y Georges Didi-Huberman (2011).

¹⁷ Agrega Didi-Huberman: “Por tanto la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrómicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos.” (2011: 46).

escribir una historia de la imagen de modo lineal y ceñida al esquema de una historia del arte europeo.

La historia de las imágenes propuesta por Lezama convoca nuevos interrogantes que por razones de extensión no analizaremos aquí pero quisiéramos señalar pues han sido objeto de debate en los últimos años.¹⁸ ¿cuáles son los posibles figurativos de la historia? ¿qué relaciones se establece entre lo visible y lo no visible y cuál es el papel de las imágenes en ese proceso? Como hemos afirmado, la noción de imagen para Lezama no se ciñe a un modo de presentación material determinado pero es significativo el tratamiento privilegiado que otorga a la imagen plástica pues, si bien su estrategia tendiente a instalar una concepción del barroco americano como arte de contraconquista se despliega a partir de un complejo artefacto retórico plagado de intertextos literarios, mitológicos, musicales, etc., la preferencia por los símiles y referencias propias del orden visual promueven la pregunta sobre las posibles vinculaciones entre las palabras y las imágenes. Antes de iniciar el contrapunteo entre *Septiembre* (1413-1416) de los hermanos Limbourg y *La cosecha* (1565) de Brueghel; entre el retrato del *Canciller Rollin* (1432) realizado por Roger van der Weyden y *La Virgen del canciller Rolin* (1435) de Jan van Eyck, sumado al *Retrato de Guidoriccio da Fogliano a caballo* (1328) de Simone Martini, el propio texto explicita los motivos de la inclusión del registro plástico: “Si revisamos una serie de lienzos, desde ilustraciones de libros de horas hasta la pintura flamenca o italiana renacentista, podemos situar, *con la visualidad que da la pintura sobre el devenir histórico*, esa causalidad de sentido, y esa imagen que da la visión histórica.” (Lezama Lima 2005: 57; el subrayado es mío). En efecto, uno de los aportes más valiosos de *La expresión americana*, y que puede encontrarse a lo largo de toda la obra del escritor cubano, ha sido esa relectura y reescritura de las imágenes de la historia (tanto las conservadas como las relegadas por el discurso oficial) y de los relatos sobre las mismas, con el fin de redistribuir las relaciones entre lo decible y lo visible, entre una visibilidad y una significación, que es, en definitiva, el reparto dado a lo visible como plantea Rancière (2011 y 2013). “Entre lo real y lo invisible, una fulguración”, una historia contrapunteada capaz de articular imágenes matrices de las más diversas culturas y que parece residir en un continuo y renovado acto de lectura, en una *performance* neobarroca de la imagen.

Referencias bibliográficas

- Bejel, E. “La Historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima”. En *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, enero-marzo, 1991, núm.77, pp. 129-138.
- Benjamin, W. (2005) *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- Belting, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- Burke, P. (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Chiampi, I. (2005) “La historia tejida por la imagen”. En *La expresión americana*.

¹⁸ Sobre la importancia de la imagen plástica como testimonio visual y su relación con el discurso histórico ver las productivas investigaciones de Peter Burke en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2001).

- México: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-38.
- _____ (2000) “Lezama Lima: La imagen posible”. En *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 172-181.
- Díaz del Castillo, B. (1992) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Barcelona: Planeta.
- Didi-Huberman, G. (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Escobar, T. (2010) *La mínima distancia. Cuatro ensayos*. Matanzas: Ediciones Matanzas.
- Gruzinski, S. (1991) *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI al XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (1994) *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a 'Blade Runner'*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lezama Lima, J. (1988) [1957] “Julián del Casal”. En *Confluencias*. Selección de ensayos, La Habana: Letras Cubanas, pp. 181-205.
- _____ (1988) [1959] “La imagen histórica”. En *Confluencias*. Selección de ensayos, La Habana: Letras Cubanas, pp. 400-406.
- _____ (1988) [1968] “Confluencias”. En *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 415-429.
- _____ (1988) [1937] “El secreto de Garcilaso”. En *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 45-68.
- _____ (1988) [1948] “Las imágenes posibles”. En *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 300-321.
- _____ (1996) *La materia artizada. (Críticas de arte)*. Madrid: Tecnos.
- _____ (1988) [1960] “A partir de la poesía”. En *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 386-399.
- _____ (2005) [1957] *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mario Santí, E. (1975) “Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente”. En *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 151-165.
- Ortega, J. (2010) *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, F. (1940) *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: J. Montero.
- Penhos, M. (2005) *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Quijano, A. (1991) “Modernidad, identidad y utopía en América Latina”. En E. Lander, ed. *Modernidad y universalismo*. Caracas: Nueva Sociedad, pp. 27-42.
- Rancière, J. (2011) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- _____ (2013) *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Zamora Águila, F. (2007) “Visión, representación y presencia”. En *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: UNAM, pp. 233-294.