

Lezama: imagen y virtualidad

Juan Pablo Lupi

University of California—Santa Barbara

Imagen, *imago*. Todo lector que haya recorrido la obra de José Lezama Lima (1910-1976) se ha topado varias veces con estos términos y probablemente haya experimentado una sensación de extrañeza o perplejidad a la hora de intentar descifrar su sentido. Lezama, uno de los poetas más herméticos de la lengua castellana, es también conocido como el creador de lo que él llamó el “sistema poético del mundo”. Frecuentemente su obra se ha interpretado a partir del supuesto que ésta es explícita o implícitamente una exposición o presentación del “sistema poético”. Sin embargo, un examen de cómo dicho “sistema” se expresa e inscribe en la obra de Lezama revela ciertas *dificultades* (término que, como veremos en breve, adquiere un significado muy peculiar en el pensamiento de Lezama).

En una primera aproximación, cabría pensar que el sistema poético es en efecto un “sistema”, entendido como una estructura orgánica de argumentos, silogismos y conceptos con referentes determinados. Tal impresión es reforzada por el hecho de que Lezama articula su sistema precisamente alrededor de una serie de enigmáticos “conceptos”—por ejemplo: “sobreabundancia”, “vivencia oblicua”, “lo incondicionado poético”, “eras imaginarias” y muy especialmente, “imagen”. Resulta tentador pensar que tal sistema “explica” la poesía (o al menos explica la de Lezama),

que es una teoría de la poesía y que tales “conceptos” son equivalentes a tal o cual noción retórica, escritural o literaria en general. Sin embargo, varias aproximaciones al texto lezamiano que han atendido a su singular uso del lenguaje, sus idiosincráticas lecturas de la tradición literaria y filosófica y a su poesía cuestionan o incluso invalidan la suposición de que la obra de Lezama articule un sistema conceptual.¹ El presente ensayo sigue la estela de estas reflexiones y parte del reconocimiento de dos aspectos del texto lezamiano: por un lado, la *no*-existencia de una fundación, ley u origen, y por otro lado, que esa misma *no*-existencia es a su vez un modo de generar sentido.

Como mostraré más adelante “la imagen”, este pseudo-concepto, o mejor aún, *no*-concepto recurrente en la obra de Lezama, puede pensarse como índice de ese vacío generador. Para exponer esto hay varios caminos posibles. El que seguiré toma como punto de partida la imagen, pero entendida en su sentido usual; me refiero concretamente al uso que hace Lezama de las artes visuales en varios de sus textos.² Como veremos, Lezama señala un contraste entre una concepción lineal—que debe ser rechazada—del tiempo y la historia, y un despliegue de temporalidades alternativas contenidas virtualmente en la obra de arte. La lectura de Walter Benjamin que desarrolla el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman aportará una manera de comprender teóricamente dicho contraste. De aquí será posible entonces intuir, también a través de Benjamin, cómo lo virtual es una categoría capaz de describir de ese despliegue de temporalidades, para-historias, (re)interpretaciones y (re)lecturas alternativas, contingentes e impredecibles que el texto lezamiano moviliza. Lo virtual no tiene a su vez ninguna fundación, origen o condición previa. Nos encontramos entonces ante un vacío que posibilita la *no* determinación de ese despliegue, una negación del *arkhé* y el *telos*: este es el trayecto de la imagen a la imagen.

Historiando una “potencialidad para crear imágenes”

A fin de exponer con claridad este recorrido es necesario comenzar recapitulando algunas tesis que ya he expuesto en otra parte (Lupi, *Reading* 159-203)

¹ Véanse por ejemplo la aproximación deconstructiva de Brett Levinson, a propuesta “no hermenéutica” de Luis Miguel Isava y lo “informe” como categoría para pensar las cuestiones del tiempo y la politicidad en Lezama en el reciente libro de Jaime Rodríguez Matos.

² Una indicación de esto es la inclusión de “Cuadernos Iconográficos” en la reciente edición crítica de los ensayos de Lezama dirigida por Leonor y Justo Ulloa. Hasta la fecha se han publicado dos volúmenes, *La expresión americana* (2011) y *La cantidad hechizada* (2015). Cada uno contiene como apéndice un catálogo de reproducciones de las obras de arte a las cuales Lezama se refiere en los textos. Solo el “Cuaderno” que acompaña *La expresión* contiene 89 ilustraciones. Véanse *Ensayos Completos: La expresión americana*, 269-311 y *Ensayos completos: La cantidad hechizada*, 869-924.

sobre el concepto de historia en Lezama. Concretamente, y a riesgo de caer en un lugar común, regresaré a uno de los pasajes más citados de la obra de Lezama: la introducción a “Mitos y cansancio clásico”, la primera de las conferencias de *La expresión americana*.³

[P]ero, en realidad ¿qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan solo, en las aguas maternas de lo oscuro? ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad, en su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica (...) Sentido, o el encuentro de una causalidad regalada por las valoraciones historicistas. Visión histórica, que es ese contrapunto o tejido regalado por la *imago*, por la imagen participando en la historia. (*Exposición* 49)

El término “lo difícil” ha adquirido un significado muy peculiar: es “la forma en devenir” de una progresión que consta de tres etapas: primero “el paisaje”, de aquí “una interpretación o una sencilla hermenéutica” que produce un “sentido”, y por último la “reconstrucción” que da paso a lo que Lezama denomina “visión histórica”. Lo que comúnmente entendemos como “dificultad” es una reducción a un elemento que Lezama considera necesario pero parcial, trunco: la interpretación y el “sentido” que de allí puede o no originarse. En cambio, lo que Lezama designa aquí como “lo difícil” es un recorrido que busca ir más allá de la interpretación, más allá de “una sencilla hermenéutica”. En otras palabras, para Lezama existe un elemento suplementario y *no* hermenéutico (cf. Isava) al momento de “interpretación” y “sentido”. Tal elemento es necesario para pensar la cultura, la historia y, más generalmente, la poesía y el lenguaje. La “visión histórica” es la última etapa de esa “forma en devenir” que es “lo difícil”: es la instancia de algo que está más allá—o acaso “más acá”, como veremos—de lo hermenéutico.

“Visión histórica” es un término que Lezama toma de la traducción al castellano del célebre tratado de Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y edad media latina* (*historische Anschauung* en el original), pero el modo en el que Lezama usa este concepto es totalmente distinto al significado que le dio Curtius.⁴ Como indica la cita,

³ Algunos estudios detallados existen sobre las fuentes que Lezama usó, sus excéntricas lecturas y la singular teoría de la cultura que construye en *La expresión americana*. Aparte de la introducción y notas de la excepcional edición crítica de *La expresión americana* hecha por Ireomar Chiampi, el libro de Sergio Ugalde contiene el estudio más completo de *La expresión americana* desde el ángulo de la historia intelectual. Véanse además Levinson; Lupi, *Reading*, 159-203; Salgado, “Hybridity”; y Santí.

⁴ Véase Lupi, *Reading*, 177-8.

después de haber introducido el “devenir” que va del “paisaje” hacia el “sentido” o “sencilla hermenéutica” y de aquí a la “visión histórica”, Lezama asocia el “sentido” o “hermenéutica” a la “causalidad regalada por las valoraciones historicistas”. Atendiendo específicamente al contexto y contenido de *La expresión americana*, Irleamar Chiampi (14-6) ha demostrado que tales “valoraciones” son una referencia a la teoría de la historia en Hegel y especialmente sus postulados eurocéntricos e implicaciones filo-colonialistas. Como es bien sabido, un objetivo de *La expresión* consiste en responder a este historicismo articulando una visión contra-hegemónica construida por medio de un recorrido histórico a través de la expresión artística y cultural de las Américas (del Sur, Centro y Norte) y de las singulares reflexiones críticas que a partir de allí elabora Lezama. Un elemento particular de esta crítica es el vuelco contra-colonial que le da Lezama al proyecto cultural del barroco en su conocida sentencia de que en las Américas “el barroco fue arte de la contraconquista” (*Expresión*, 80).⁵ Pero desde el comienzo Lezama propone una crítica más radical, que comprende el metadiscurso de la modernidad:

Nuestro punto de vista parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, de la negación del desdén de los epígonos, de la no identidad de dos formas aparentemente concluyentes, de lo creativo de un nuevo concepto de causalidad histórica, que destruye el pseudo concepto temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo, a un tiempo fragmentario. (*Expresión*, 62-3)

Quiero plantear en lo que sigue que esa crítica al historicismo, aparte de la referencia particular a la idea de historia universal en Hegel o la cuestión del barroco americano, tiene implicaciones teóricas mucho más amplias. Nótese que desde el momento en que Lezama establece una equivalencia entre “hermenéutica” e “historicismo”, implícitamente está insertando el historicismo en la “forma en devenir” descrita al comienzo del pasaje: paisaje-hermenéutica (y por implicación: “historicismo”)-visión histórica. En otras palabras, la crítica al historicismo (teleologías, mesianismos, concepciones eurocéntricas de la modernidad, etc.) se inserta dentro de una estructura más general que comprende un “devenir” desde lo hermenéutico (establecer un sentido a través de la interpretación) hacia un suplemento *no* hermenéutico: “Visión

⁵ La visión de Lezama del barroco del Nuevo Mundo como “arte de la contraconquista” encapsula el principio del que parten numerosos estudios que han visto un impulso contra-colonial y contra-hegemónico en el barroco de las Américas y, más generalmente, en sus iteraciones contemporáneas, categorizadas según el término “neo-barroco”. Véanse por ejemplo Kaup; Zamora y Kaup.

histórica, que es ese contrapunto o tejido regalado por la *imago*, por la imagen participando en la historia”.⁶

¿En qué consiste la “visión histórica”? ¿Cómo entender su carácter no hermenéutico? ¿En qué sentido es una crítica al historicismo? Lezama no define qué es la visión histórica sino que la muestra. Estamos ante una de esas construcciones verbales que aparentan funcionar como “conceptos” que forman un “sistema”, pero que en realidad no son tales y no son definibles; es decir, no son traducibles a una articulación o enunciación que determine un significado universal(izable). La visión histórica es presentada en uno de los pasajes más memorables de la obra de Lezama (*Expresión*, 49-53): un recorrido efrástico en el que Lezama describe y comenta una serie de obras visuales del Medioevo tardío y del Renacimiento, y a partir de allí establece una alucinante red de fusiones visuales (por ejemplo, un personaje en una pintura entra a una puerta que aparece en otra pintura) y conexiones metafóricas entre estas obras y referentes culturales no occidentales, como un hexagrama del *I Ching* y la leyenda de Tacquea, guardián del fuego en un mito indígena del Ecuador.⁷ Lezama denomina esta red metafórica “contrapunto” (*Expresión*, 53) y a partir de ella se manifiesta la “visión histórica”: ciertos artefactos culturales han sido removidos o

⁶ La cuestión de lo teleológico en Lezama es un tema complejo cuya discusión está fuera del objetivo de este ensayo pero es necesario incluir un comentario aclaratorio al respecto. Una influyente y muy difundida corriente de la exégesis de la obra de Lezama ha querido encuadrar su pensamiento dentro de un modelo teleológico y mesiánico. Esta interpretación se ha basado en elementos como el conocido pasaje en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937) en donde Lezama vincula la “sensibilidad insular” a una “teleología” impuesta por “fronteras de agua” (*Obras* 61); la manida expresión “teleología insular” (*Cartas* 251), que Lezama acuña en una carta (enero de 1939) dirigida a Cintio Vitier (1921-2009); y años más tarde, en el ensayo “A partir de la poesía” (1960), la caracterización mesiánica de la Revolución Cubana (1959) como un acontecimiento redentor en el que “todos los conjuros negativos han sido decapitados” (*Obras* 839). La lectura de la obra de Lezama como cifra de una escatología nacionalista e incluso “revolucionaria” fue promovida por Vitier—discípulo de Lezama, miembro del grupo Orígenes, pensador católico, nacionalista y revolucionario—y jugó un rol central en la “rehabilitación” a partir de fines de los ochenta del grupo Orígenes y la figura de Lezama. Tal recuperación fue promovida, a veces conflictivamente, tanto por el estado como por la generación de escritores nacidos después del triunfo de la Revolución. Sin embargo, tal lectura es reductiva e ideologizada. Aproximaciones recientes al pensamiento y la escritura lezamianas han mostrado que, muy por el contrario, el concepto de historia en Lezama es decididamente *no* teleológico y articula una crítica más general a los historicismos mesiánicos y los metarrelatos sobre el tiempo en la modernidad. La más minuciosa reflexión teórica sobre la cuestión del tiempo en Lezama se halla en Rodríguez Matos. Véase también Lupi, “Lezama, Novalis”.

⁷ Las obras que Lezama describe son: una ilustración del *Libro de Horas del Duque de Berry* (1409) por los Hermanos Limbourg, las pinturas *La cosecha* (1565) de Breughel El Viejo, el retrato del Canciller Rolin, que aparece en el reverso del *Políptico del Juicio Final* (1446-52) de Rogier van der Weyden, la *Virgen del Canciller Rolin* (1435) de Jan van Eyck, y el *Retrato Ecuestre de Guidoriccio da Fogliano* (1328-30) de Simone Martini. Véase 270-6 en el “Cuaderno Iconográfico” de la reciente edición crítica de *La expresión americana*.

desplazados de sus contextos “originales” para luego ser (re)arreglados, (re)leídos y (re)construidos de acuerdo a un sentido radicalmente distinto del “causalismo obliterado y simplón” (*Expresión*, 59) prevalente en la historiografía tradicional y especialmente el derivado de un historicismo eurocéntrico heredado del idealismo. Bajo esta lógica alternativa las entidades culturales “se han agitado de nuevo, comunicándoles como una nueva situación, una ininterrumpida evaporación y otra finalidad desconocida” (*Expresión*, 52); éstas “adquieren ... una nueva vida” (*Expresión* 54). La visión histórica vendría a ser una revelación de posibles “nuevas vidas”—inusitadas líneas de fuga, significaciones desconocidas, impredecibles, contingentes, indeterminadas *a priori*—que adquieren las entidades culturales que nos llegan del pasado una vez son sujetas a ese tramado, a su vez contingente, indeterminado *a priori*, de conexiones metafóricas.

Es a partir de esta idea que Lezama introduce la noción de “eras imaginarias”. Para Lezama es necesario “establecer las diversas eras donde la *imago* se impuso como historia”; se trata de historiar “una humanidad dividida por eras correspondientes a su potencialidad para crear imágenes” (*Expresión*, 58-9). “Imagen” aquí no debe entenderse en su acepción usual y el problema no es tanto descifrar qué “significa” el término sino cómo funciona. Los propios escritos de Lezama ofrecen un acercamiento preliminar, aunque incompleto, a la idea de “eras imaginarias”. En una primera aproximación la teoría de las eras imaginarias puede entenderse como un modo particular de *interpretar* la historia y la cultura. Lezama describe la posibilidad de identificar recurrencias transhistóricas de determinados modos “poéticos” de imaginar el mundo.⁸ En “A partir de la poesía” (1960) Lezama hace una enumeración enciclopédica de eventos históricos, personajes, obras de arte, alusiones literarias, mitos, etc., con el fin de identificar distintas eras imaginarias. Cada era consiste en un grupo de referentes históricos y culturales en donde “se barajan metáforas vivientes, milenios extrañamente unitivos, inmensas redes o contrapuntos culturales” (*Obras* 835). Lezama considera que ciertas entidades (obras de arte, personajes, eventos históricos, doctrinas filosóficas, símbolos, etc.), aún proviniendo de culturas y tiempos históricos muy distantes entre sí, pueden ser manifestaciones o instancias de una cierta concepción “poética” y transhistórica del mundo. Una “era imaginaria” puede verse entonces como un grupo de artefactos culturales pertenecientes a momentos

⁸ Esta idea se inspira probablemente en las obras de Giambattista Vico, Henri Bergson (especialmente el concepto de “función fabuladora” en *Les deux sources de la morale et la religion*) y Ernst Robert Curtius. Sobre Vico y Lezama véase Salgado, *From Modernism*, 139-79.

históricos distintos pero en los que se ha ido “repetiendo” una determinada visión poética.⁹ Puesto de otra manera, las eras imaginarias corresponden a distintas “encarnaciones” de la poesía a lo largo de la historia: “La historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginarias” (*Obras*, 833). Nótese además que estas “eras” configuradas a partir de las “redes o contrapuntos culturales” que conectan referentes históricos y culturales dispares no están organizadas bajo una estructura temporal diacrónica, ni mucho menos *en*-crónica, en el sentido de ajustarse a un modelo establecido de sucesión histórica. En lugar de comprender y representar el pasado bajo una secuencia metonímica y diacrónica de relaciones causa-efecto, el “historiador”—o mejor, *para*-historiador—de las eras imaginarias es el poeta que por medio de la facultad de la imaginación y el don del lenguaje re-inscribe eventos históricos y producciones culturales que llegan del pasado en un sorprendente “contrapunto animista” de enlaces metafóricos, el cual a su vez presenta una “visión histórica” que nos permite vislumbrar esas “eras” constituidas por momentos en donde ha “encarnado” la poesía.

Es posible insertar esta concepción, aún preliminar, en ese movimiento expuesto anteriormente que va del “paisaje” hacia la metonimia “sencilla hermenéutica”-“valoraciones historicistas” hasta su suplemento: la “visión histórica”. Aquí se ha establecido implícitamente un contraste entre, por un lado, las “valoraciones historicistas”, y por otro lado esos delirantes “contrapuntos” de conexiones tropológicas entre referentes culturales disjuntos. Pero quisiera llamar la atención además sobre un aspecto “transversal”, por así decirlo, de dicho contraste y que como veremos más adelante, tendrá implicaciones teóricas fundamentales: la oposición trascendencia / inmanencia. Los componentes de la metonimia “sencilla hermenéutica”-“valoraciones historicistas” “sencilla hermenéutica” están determinados por una estructura trascendental: Toda interpretación procura encontrar

⁹ Por ejemplo, la “era filogeneratriz”:

...comprende el estudio de las tribus misteriosas de los tiempos más remotos, tales como los idumeos, los escitas y los chichimecas. Los idumeos aparecen levemente aludidos en el famoso soneto de Mallarmé, que comienza: “Te ofrezco el fruto de una noche de Idumea”, se alude a las reproducciones del período mitológico... Estudio de lo fálico totémico... El hombre de Zohar como expresión androginal, sexología angélica: estudio de los teólogos heterodoxos, que van del zapatero Boehme al sueco Swedenborg. (*Obras* 835)

O la era del “espejo de la identidad en Parménides” agrupa personajes e ideas tan diversas como Aristóteles, Kant, Berkeley, la Diosa Razón de la Francia Revolucionaria, Robespierre, y el concepto neoplatónico de “emanación”. Hay también una era de “lo órfico y lo etrusco”, la de los “reyes como metáfora” y otras más, entre las cuales se destaca la última: “la era de la posibilidad infinita” que agrupa a José Martí y a la triunfante Revolución Cubana.

el referente o significado trascendental que determina una configuración específica de significantes (relaciones causa-efecto, correlaciones, conexiones materiales, etc.); tal configuración es a su vez una representación o expresión de dicho significado. Es posible pensar que la “visión histórica” (y por ende, las “eras imaginarias”) también está regida por una estructura similar. Por ejemplo, es posible decir que el “contrapunto animista” también ofrece un significado posible de la historia, pero esta vez se trataría de un significado estetizado, alternativo, periférico, acaso contra-colonial. Según esto, lo que habría entonces es un contraste (y también un pasaje) entre una concepción eurocéntrica y racionalista de la historia y otra concepción alternativa: esa reveladora “visión histórica” que ha sido concebida desde un margen geográfico, cultural y discursivo. El barroco americano, entendido como “arte de la contraconquista”, y algunas de sus iteraciones neobarrocas o la inserción de la Revolución Cubana en las eras imaginarias son ejemplos de este modelo (cf. notas 5 y 6).

El impulso crítico y la relevancia de estos modos de repensar la historia es innegable. Sin embargo, éstos siguen operando bajo una lógica trascendental que no da cuenta por completo de lo que Lezama llama “visión histórica”. Ella va, recordemos, “*más allá*” de la hermenéutica y esto es a su vez lo que abre el espacio de lo *inmanente*. Quiero proponer una aproximación a la “visión histórica” y las “eras imaginarias” desde una perspectiva distinta que nos muestra el revés de lo trascendente. Un indicador del carácter inmanente de la visión histórica se halla en un aspecto sobre el cual he llamado la atención en otra parte: la conspicua *artificialidad* de esa construcción metafórica (Lupi, *Reading*, 220). Por un lado, hemos visto que dichas construcciones pueden considerarse un medio a través del cual se revelaría un referente trascendente (por ejemplo, una visión contra-colonial de la historia, o una sustancia metafísico-estética de carácter trans-histórico); pero por otro lado—y más allá de la cuestión de determinar cuál sería este “significado” mediado por ese entramado de relaciones metafóricas—lo que se presenta *in*-mediatamente, el “contrapunto” en sí, es una trama de conexiones radicalmente artificial. Estas redes son el lugar de encuentros y desencuentros temporales, históricos y culturales, inusitados y contingentes, a partir de los cuales—recordando las palabras del propio Lezama—las entidades culturales se ven “agitadas” y asumen “*otra finalidad desconocida*”, “*una nueva vida*” (*Expresión*, 52, 53; énfasis mío). Tanto estas redes como las entidades culturales de las cuales forman parte están sujetas al paso del tiempo, a las impredecibles y contingentes vicisitudes de la historia y del futuro. Lezama insiste en

este punto: “Pudiéramos tal vez decir que ese sujeto metafórico actúa como el factor temporal, que impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelée* en su estéril llanura” (*Expresión*, 54). Las entidades naturales y culturales se toman “imaginarias” al llegar del pasado y ser re-significadas, re-conceptualizadas y re-posicionadas desde el presente a partir de una lógica metafórica. Y esto podrá pasar de nuevo en el futuro. Dichas entidades no son entidades estáticas ni están investidas *a priori* de una verdad o realidad única y propia; la “visión histórica” emerge a partir de una serie inmanente de conexiones inventadas *a posteriori*. Desde una perspectiva temporal, esto corresponde a una estructura que Lezama llama “causalidad retrospectiva” (*Expresión*, 59). De manera análoga a lo que Severo Sarduy llama *retombée* y Freud llama *Nachträglichkeit* [retroacción] estamos ante un proceso en el cual entidades culturales del pasado adquieren nuevos significados al re-*imaginarlos*, retroactiva y anacrónicamente desde el presente. Ante la interpretación, el historicismo, la causalidad y la eucronía, se construye un tramado de anacronismos y tropos desplazado respecto a la hermenéutica, sujeto al cambio histórico y construido a partir de la memoria, los afectos y el inconsciente.

Imágenes de Lezama y Benjamin

“La Imaginación es una facultad casi divina que percibe ante todo, fuera de los métodos filosóficos, las conexiones [*rappori*] íntimas y secretas entre las cosas, las correspondencias y las analogías”. Walter Benjamin incorporó esta cita de Baudelaire a las notas del Proyecto de las Arcadas (*Das Passagen-Werk*).¹⁰ Esta concepción de la Imaginación, articulada por Baudelaire y luego *re-inscrita* y *sus-crita* por Benjamin, bien podría haberla acogido también el propio Lezama. De hecho, tal concepto caracteriza, al menos parcialmente, qué es lo “imaginario” en una *era imaginaria*. Ahora bien, no cabe duda que el intento de buscar proximidades entre Benjamin y Lezama puede parecer arbitrario. Para empezar, Lezama ni conoció ni pudo haber conocido la obra de Benjamin. Aparte de esto, sus diferencias saltan a la vista: el uno, judío berlinés, con una rigurosa formación académica en filosófica, estudioso del marxismo, el psicoanálisis y las vanguardias; el otro, católico habanero, poeta, con una formación intelectual enciclopédica pero en buena medida autodidacta y que intencionalmente

¹⁰ Véase *Passagen-Werk* J31a,5: *GS* V: 363; *AP* 285. Las referencias a las obras de Benjamin llevan las siguientes abreviaturas: *GS* (*Gesammelte Schriften*), *SW* (*Selected Writings*) y *AP* (*The Arcades Project*). En las citas del *Passagen-Werk* incluyo además la referencia a la “convoluta” correspondiente. La cita de Baudelaire proviene de sus “Notes nouvelles sur Edgar Poe” (Baudelaire 2: 329). Las traducciones del francés son mías.

desatiende el marxismo, el psicoanálisis y las vanguardias. No obstante, a pesar de esta disparidad tan evidente, creo que en sus pensamientos hay dos puntos de encuentro decisivos a partir de los cuales puede pensarse la cuestión de lo “imaginario” en Lezama. Primero, ambos declaran, aunque de maneras obviamente distintas, un compromiso crítico de rechazo hacia las concepciones lineales de la historia y las teleologías de la modernidad: es lo que Benjamin llama “progreso” y Lezama “valoraciones historicistas”. Segundo, en ambos hallamos una visión de las entidades culturales—y la obra de arte en particular— según la cual en éstas coexisten de manera latente múltiples temporalidades. Esas temporalidades se tornan visibles en la medida en que las entidades culturales se ven, como dice Lezama, “agitadas” (*Expresión*, 52), o en que la imagen emerge, tal como afirma Benjamin, no como “progresión” [*Verlauf*], sino “a saltos”, “espasmódica” [*sprunghaft*].¹¹

En otra nota del *Passagen-Werk*, Benjamin afirma que el “método de su proyecto” no es otro que el “montaje literario”:¹²

Method of this project: literary montage. I needn't *say* anything. Merely show. I shall purloin no valuables, appropriate no ingenious formulations. But the rags, the refuse [*die Lumpen, den Abfall*]*—these I will not inventory but allow, in the only way possible, to come into their own: by making use of them.* (N1a,8) (*GS* V.1: 574; *AP* 460)

Tal método plantea varias preguntas y paradojas: primero, Benjamin propone un vehículo que caracteriza como “literario” pero cuya función necesaria *no* es “decir” sino “mostrar”; segundo, la materia de lo que va a mostrarse es “el desecho”. ¿Cómo entender esto? El análisis de George Didi-Huberman sobre el montaje en Benjamin nos brinda algunas pistas (*Devant* 121-2). El “desecho”, nos dice Didi-Huberman, consta de todo aquello desplazado o excluido de las “grandes construcciones históricas” (*Devant* 122). Para Benjamin, el montaje es el método que se apropia del desecho, posibilita su reconocimiento como objeto investido de significado histórico y logra *mostrar* dicho significado:

[E]l historiador *remonta* los “desechos” porque estos mismos tienen la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* en conjunto tiempos heterogéneos... Por un lado, lo que el montaje construye es un *movimiento*...es la resultante compleja de polirritmias del tiempo dentro de cada objeto de la historia. Por otro lado, lo que hace visible el montaje—sea esto de modo

¹¹ Cf. *Passagen-Werk* N2a,3: *GS* V: 577; *AP* 462, citado en Didi-Huberman, *Devant*, 120.

¹² El interés de Benjamin por las vanguardias y el montaje como principio de producción artística surge a través de sus contactos con los círculos vanguardistas en el Berlín de principios de los años veinte. Véase por ejemplo Eiland y Jennings, 171-2, 287-92.

“sacudido”, y por lo tanto parcial—es un *inconsciente*. (Didi-Huberman, *Devant* 122; énfasis en el original)

“Inconsciente”, explica Didi-Huberman, no debe entenderse aquí como una mera apelación al “subjetivismo”; para Benjamin de lo que se trata es de vislumbrar “en toda asociación de ideas actuales, un *espesor temporal y cultural* de imágenes ‘montadas’ unas sobre otras” (*Devant*, 123; énfasis en el original). Y lo que posibilita esto, tal como sugiere la cita de Baudelaire, es la facultad de la imaginación: ésta es “la *montadora* por excelencia”, y tal operación supone a su vez un “desmontaje” previo de la “continuidad de las cosas” (*Devant*, 124; énfasis en el original). Tal “continuidad” es una determinación (pre-)establecida, regida por la idea de “progreso” o la tradición historiográfica. La tarea, tanto para Benjamin como para Lezama y de manera independiente, consiste en des-montar esa continuidad y re-montar o “imantar” (como diría Lezama) sus fragmentos a fin de movilizar una reflexión crítica ante ideas como tradición, modernidad o progreso, etc., y sacudir las temporalidades alternativas que laten en el seno de las entidades culturales. La imaginación, concebida de este modo particular, es lo que posibilita la “visión histórica” lezamiana. Más aún, esta forma de entender la imaginación caracteriza, al menos parcialmente, qué es lo *imaginario* en la *era imaginaria*. Y la era imaginaria es también imaginante, por cuanto permanece activa des-montando y re-montado la historia. Al momento en que una entidad cultural se convierte en “significante” de una constelación como la era imaginaria, dicha entidad es investida de significados nuevos e inesperados que han sido agenciados por el “poeta-historiador” de las eras imaginarias y luego sobre-viven y están sujetos a ser re-imaginados inconcebiblemente en el futuro.

Lezama elabora estas ideas en un importante pasaje de su ensayo “La imagen histórica” (1959). Allí Lezama comienza por distinguir “imagen”, “imaginación” y “símbolo”:

Ya podemos vislumbrar la imagen más allá del símbolo y más allá de la imaginación, pues hay en el símbolo como un recuerdo de la cifra que lo atesoraba. Una rama puede ser un símbolo de la fertilidad, si con esa rama penetramos en los infiernos, como en *La Eneida*, quien la porta la trueca en imagen. La imaginación que nace, gorgonas, centauros, de la comparación de dos formas reales. Por una fácil paradoja en la aceptación que le damos a la imagen, es ésta totalmente opuesta a la imaginación. La imagen extrae del enigma una vislumbre, con cuyo rayo podemos penetrar, o al menos vivir en la espera de la resurrección. La imagen, en esta aceptación nuestra, pretende así reducir lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre. Lo natural potenciado hasta alcanzar más cercanía con lo irreal, devolver acrecidos los carismas recibidos en el verbo, por medio de una semejanza que

entrañe un desmesurado acto de caridad, aquí la poesía aparece como la forma probable de la “caridad que todo lo cree”, *charitas [sic] omnia credit*. (Obras 847-8)

Nótese en primer lugar que, curiosamente, aquí Lezama le da al término “imaginación” una acepción deliberadamente restringida, limitada a los ámbitos de la “comparación” y de lo real. Esto no corresponde al uso mostrado anteriormente que Baudelaire (o Benjamin al citarlo) le da al concepto de “imaginación”, ni tampoco, significativamente, al modo en que el propio Lezama emplea el término en otros textos.¹³ En este fragmento tal reducción intencional de las connotaciones del vocablo “imaginación” se debe a que Lezama quiere introducir una “paradoja” y singularizar el término “imagen”. La imagen se presenta aquí como un nudo dialéctico entre lo real y lo irreal, lo posible y lo imposible, lo natural y lo sobrenatural: la imagen “(reduce) lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre” (en este sentido, la imagen aparece como un dispositivo *estético*), y recíprocamente, “lo natural” se ve “potenciado hasta alcanzar más cercanía con lo irreal”. La imagen también es inmanente: ésta va “más allá” del “símbolo”. La imagen se separa del símbolo precisamente en la medida en que éste funciona como una “cifra”, es decir, como una configuración de conexiones necesarias entre significado y significante que obedece a determinaciones obtenidas por relaciones de causalidad, mimesis, convención, codificación, etc. En otras palabras, el símbolo está fundado sobre una estructura trascendental. La imagen es su negación o superación. Por último, la diferencia entre símbolo e imagen también se ejemplifica contrastando la rama como mero “símbolo de la fertilidad” y la rama como “imagen” en la medida en que participa del texto poético y sus futuridades.¹⁴

En la obra de Lezama, el término “imagen” aparece frecuentemente en contextos que van más allá del ámbito concreto de los referentes históricos y culturales y sus posibles (des)montajes; la imagen pertenece al dominio de lo poético. Esto significa que en última instancia la imagen esencialmente concierne el *lenguaje*. Pero antes de elaborar este punto, regresemos a la cuestión de la historia y lo que indica el título mismo del ensayo: “La *imagen* histórica”. El párrafo citado arriba cierra con la célebre frase “*caritas omnia credit*” (la caridad todo lo cree) de las *Confesiones*

¹³ Piénsese por ejemplo en el poema “Los dados de medianoche”, en donde la poesía implícitamente se caracteriza como la busca de “la increada forma del logos de la imaginación” (Lezama Lima, *Poesía Completa*, 315)

¹⁴ Lezama alude al conocido pasaje en el libro VI de la *Eneida* en donde la sibila le indica a Eneas que para entrar al Averno deberá llevar una rama de un árbol de oro consagrado a Proserpina. No es casual que Lezama tome su ejemplo precisamente de una obra de la antigüedad clásica y considerada fundacional dentro del canon occidental.

(10.3.3) de San Agustín. Lezama le da un vuelco al sentido teológico de la sentencia agustiniana y la convierte en una fórmula de esa dialéctica de lo real y lo irreal que efectúa la imagen y, por lo tanto, la poesía. Luego prosigue Lezama:

Tres frases colocaría yo en el umbral de esta nueva vicisitud de la imagen en la historia. Primera: “Lo imposible creíble”, de Vico. Es decir, el que cree vive ya en un mundo sobrenatural, cualquier participación en lo imposible convierte al hombre en un ser imposible, pero táctil en esa dimensión (...) Segunda frase: “Lo máximo se entiende incomprensiblemente”. Es la línea trágica, inalcanzable, desesperada, que va desde San Anselmo a Nicolás de Cusa (...) El ser máximo es, lo que es tiene que ofrecer una realidad, si no, tendríamos que aceptar que la posibilidad real no es. Tercera, esta frase de Pascal, como resguardo o conjuro: “No es bueno que el hombre no vea nada; no es bueno tampoco que vea lo bastante para creer que posee, sino que vea tan solo lo suficiente para conocer que ha perdido. Es bueno ver y no ver; esto es precisamente el estado de naturaleza”.

Entrecruzados con esos nombres mayores del umbral, como atolondrada criatura de prolongaciones, pero de esencia imprescindible y secretamente reclamada, deslizamos también nuestro caduceo interrogante, pues el original se invencionista sus citas, haciendo que tengan más sentido en el nuevo cuerpo en que se les injerta, que aquel que tenía en el cuerpo del cual fueron extraídas. (*Obras* 848-9)

Este denso pasaje ejemplifica y condensa varias de las ideas introducidas anteriormente sobre la visión histórica, las eras imaginarias, el anacronismo, temporalidades heterogéneas y montaje/desmontaje “imaginario”. Lezama desarrolla la máxima agustiniana siguiendo el modo “contrapuntístico” incorporando otras “tres frases”, también de índole teológico y de otros grandes filósofos del cristianismo: Giambattista Vico, Nicolás de Cusa y Blaise Pascal.¹⁵ Nuevamente Lezama les da un vuelco a las frases, separándolas de sus significados y contextos “originales” y las “injerta” en un “nuevo cuerpo” en el que cobran sentidos inusitados. Y es precisamente tal “nuevo cuerpo”, contingente e *in*-determinado, *no* lo “original” u “originario”, el centro de la reflexión teórica de Lezama. Las máximas de Vico, El Cusano y Pascal y los modos en que interactúan como participantes del “nuevo cuerpo” lezamiano operan a dos niveles que reflejan ese pasaje de lo hermenéutico a lo *no* hermenéutico mencionado anteriormente. En primer lugar, puede decirse que las tres frases son una interpretación y desarrollo de la dialéctica real/irreal inscrita en la sentencia de San Agustín; en otras palabras, que las frases operan como un intento de *explicar* qué es “la imagen”. Pero lo más importante—o puesto de otra manera, “lo más difícil”—ocurre a otro nivel: se trata de mostrar que las “citas” tienen “más

¹⁵ Las fuentes de las frases son respectivamente *La Scienza Nuova* II.2 de Vico, *De docta ignorantia* I.4 de Nicolás de Cusa, y un fragmento de uno de los *Pensamientos* de Pascal.

sentido” que el “original”, y estos “sentidos” son distintos en la medida en que las “citas”—repeticiones, iteraciones, “imperfectas copias” (Cf. Levinson)—configuran un “nuevo cuerpo”. Aquí la “novedad” debe entenderse en un sentido radical: tal cuerpo emerge a partir de la apropiación de entidades significantes (palabras, personajes, citas, obras de arte, objetos, eventos) y la construcción de conexiones *a priori* contingentes, abiertas al futuro y sujetas a impredecibles vicisitudes históricas. La “imagen” en este sentido no es un concepto, sino más bien una catacreción que designa ese estallido—ni conceptual ni conceptualizable—de diferencias, temporalidades, contingencias y “sorpresas” que pueden suscitarse a lo largo de la historia.¹⁶ Ciertamente, es posible actualizar una interpretación a partir de una instancia concreta de uno de estos “contrapuntos” lezamianos; pero lo que se destaca aquí es lo que ocurre “más acá” o “más allá” de ese acto hermenéutico y que apunta a la condición de posibilidad misma de dicho acto. Siguiendo los términos que usa Lezama, lo singular está en la posibilidad de “citar”, “injertar”, “invencionar” e intuir esos otros (im)posibles “sentidos”; no se trata tanto de localizar o fijar nuevos significados, sino de vislumbrar las *diferencias* mismas (de sentido, temporalidades, historias, lecturas) que se suscitan entre las entidades significantes circulando de modos cambiantes a lo largo de la historia.

Esta dialéctica real/irreal, posible/imposible—“Lo imposible, al actuar sobre el posible, crea un posible actuando en la infinitud” (*Obras* 849)—está fundada en el tiempo y el lenguaje: “La claridad de un hecho puede ser la claridad de otro, cuya semejanza no es equivalente, que permanecía a oscuras, pero la iluminación o sentido adquirido por el primer hecho, al crear otra realidad, sirve de iluminación o sentido al otro hecho, no semejante” (*Obras* 849). “Claridades” e “iluminaciones” recíprocas que surgen desde lo “no semejante”: estamos en el dominio de lo no hermenéutico, “*diferentes y difirientes*” (Isava 202; énfasis en el original) respecto al dominio de la mimesis, la necesidad y la causalidad, de las categorizaciones y analogías fundadas en lo real. Y estas “iluminaciones” necesariamente se verifican con el paso del tiempo: algo “que *permanecía* a oscuras” posteriormente adquiere una inesperada “claridad” mediada por lo “no semejante”. Ya Lezama había destacado la capital importancia de esta dimensión cuando caracterizaba el “sujeto metafórico” como “factor temporal” que como tal puede “revivir” las entidades culturales que llegan del pasado. Y aquí lo “temporal” comprende el pasado, el presente y, cuasi-proféticamente, el futuro. Esa

¹⁶ Ya en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937) Lezama había declarado que la poesía es “el reino de la eternal sorpresa” (*Obras*, 51).

operación del presente sobre el pasado se abre al porvenir; es decir, que tanto el pasado como el presente están potencialmente abiertos a inconcebibles, impredecibles e inusitadas re-conceptualizaciones y re-arreglos metafóricos que pueden tener lugar en el futuro. Por otro lado, lo “metafórico” en el caso de Lezama no debe entenderse como una figura acotada por lo meramente analógico o cognitivo, sino en un sentido mucho más amplio y, si se quiere, “extraño” y “extrañante”. Aquí lo metafórico abarca posibilidades latentes, inherentes al lenguaje, de producción de sentidos alternativos—radicalmente “extraños”—en los cuales el lenguaje se aparta de su función meramente instrumental. La manifestación más conspicua de este extrañamiento lingüístico es, por supuesto, la hermética poesía de Lezama, pero quiero proponer que esa producción de sentidos alternativos, y, por ende, la apertura de lo no hermenéutico, también puede intuirse a partir de la visión o “imagen” lezamiana de la historia y la cultura.

Pero regresemos a Benjamin a fin de comprender mejor la significación teórica de esta doble faceta: la histórico-temporal y la lingüística. Georges Didi-Huberman explica que la genealogía de lo que tradicionalmente se concibe como historia del arte—una disciplina fundamentalmente moderna—traza una trayectoria que se remonta a la figura fundacional de Vasari en el Renacimiento y prosigue en las obras de Kant y Erwin Panofsky.¹⁷ De aquí ha surge un modo particular de entender la historia del arte. Por ejemplo, se presupone una idea de la cultura articulada en términos de “hechos históricos”, la historia en sí responde a modelos del tipo “historia-como-olvido” o “historia-como-repetición” (“Supposition”, 7) y la tarea del historiador del arte consiste en la “búsqueda de la concordancia de tiempos, una búsqueda de la consonancia *eucrónica*” (*Devant*, 13; énfasis en el original).¹⁸ Didi-Huberman propone que, por el contrario, la historia del arte no puede reducirse a “hechos” y debe necesariamente tomar en cuenta “los eventos de la memoria” (“Supposition”, 7) la historia es necesariamente “rememorativa y memotécnica”, no es una convocatoria del “pasado” propiamente dicho sino de la memoria (*Devant*, 37).

¹⁷ Buena parte de la obra de Didi-Huberman trata de estudiar a fondo esta genealogía, la tradición historiográfica que de allí aparece y la crítica a dicha tradición (por ejemplo, las figuras de Benjamin o Aby Warburg). Véase por ejemplo *Devant*, 9-55.

¹⁸ Algunas manifestaciones de esto: la necesidad de identificar y fijar “estilos” o “períodos”, el uso de términos y prefijos como “neoclásico”, “posmoderno” o “renacimiento”, y la idea de que este último es la etapa en que “retorna” o se “recobra” un ideal de la belleza que había sido “olvidado” en la edad media (“Supposition”, 7 y 228 n. 15). Recuérdese que en Lezama ya habíamos encontrado una crítica a la historiografía tradicional que comparte un espíritu similar. El poeta cubano rechaza nociones como las “constantes artísticas”, la posibilidad de “dos estilos semejantes” y la idea misma de “epígono” (*Expresión*, 62-3).

Para Didi-Huberman la idea de “imagen dialéctica” que Benjamin introduce en la convoluta “N” del *Passagen-Werk* constituye una intervención crítica decisiva que desmonta la teleología que subyace la tradición historiográfica. La imagen [*Bild*] en Benjamin no puede entenderse como representación visual, no es una “ilustración figurativa” sino que corresponde a la “construcción” de un “cristal de tiempo” que, al modo del montaje vanguardista, busca producir un “chispazo”, un “golpe repentino” (“Supposition” 8; énfasis en el original). Aquí el pasado no es convocado como un “hecho” sino como un acto de la memoria. Según esto, el pasado no es algo estático, algo que debe recuperarse o renacer. En la imagen dialéctica se trata de hacer “*despertar*” [*Erwachen*] estas “referencias [al pasado] de su sueño dogmático a modo de deconstruirlas y criticarlas” (“Supposition”, 8; énfasis en el original). Lo “dialéctico” aquí debe entenderse, primeramente y tal como lo había mostrado Hegel, como la necesidad de “retener” el “poder” de lo negativo; pero en segundo lugar, a la hora de hablar del arte y la historia, el significado epistémico y cognitivo de la contradicción no debe superarse sino *preservarse*, y esto es un claro distanciamiento de la teleología del *Geist* hegeliano (“Supposition”, 7-8). La imagen [*Bild*] en Benjamin es un “fenómeno originario de la presentación” que “reúne y...hace estallar modalidades ontológicas contradictorias”: presencia vs. representación, el devenir de lo cambiante vs. la *stasis* de lo que permanece (*Devant*, 115). La imagen dialéctica no es ni figura ni *re-presentación*; es la visibilización de esas contradicciones; es el momento o “golpe” crítico en el que se *des-monta* todo aquello que ha hecho posible y se ha impuesto como Historia, Progreso, Modernidad, Cultura, etc.¹⁹ Y como señala Didi-Huberman, a la hora de reflexionar en particular sobre la obra de arte y su historia, el aspecto temporal de lo dialéctico es el *anacronismo*. La imagen dialéctica constituye una intervención en la reflexión sobre el arte y su historia desde el momento en que se reconoce la obra de arte como objeto sobredeterminado en donde se han sedimentado temporalidades heterogéneas (*Devant*, 22): la historia de la obra de arte en sí vs. lo que es la obra en la historia y los efectos que produce sobre la historia. La obra de arte tiene una historia, pero a ésta necesariamente se superpone(n) la(s) otra(s) historia(s) contingente(s) que la sucede(n). La imagen dialéctica puede entenderse, aunque de modo parcial, como una *imagen* de la obra de arte, entendida ésta como nodo de sobredeterminaciones temporales, afectivas y hermenéuticas. Esta revelación

¹⁹ Nótese que en este sentido el método “histórico-materialista” que Benjamin propone en el *Passagen-Werk* condensa su apropiación del arte vanguardista (la técnica del montaje), el psicoanálisis y el marxismo (el des-montaje, o revelación mediada por el montaje, de un “inconsciente” material y de relaciones de producción).

que suscita la imagen dialéctica es análoga a la que suscita la visión histórica lezamiana.²⁰

La reflexión sobre la historia del arte fue uno de los pilares de la carrera intelectual de Benjamin. Antes de que se consolidara su giro hacia el marxismo y comenzara en 1927 el proyecto histórico-materialista—o puesto de otra manera, el proyecto “dialéctico-imagístico”—del *Passagen-Werk*, el pensador alemán ya había planteado que la obra de arte era esencialmente resistente a una historización tradicional. En una carta dirigida a Florens Christian Rang fechada el 9 de diciembre de 1923, Benjamin asevera que la “historia del arte” no existe como tal. La idea de “concatenación de eventos temporales” es una necesidad fundamental para la “vida humana”, pero es inaplicable a la obra de arte por cuanto ésta es “en esencia, ahistórica” (*Briefe*, 322; *Correspondence*, 223). Pero esto no significa que la obra de arte sea una suerte de entidad arquetípica, fija y eterna. Benjamin afirma que entre las obras de arte existe permanentemente una “conexión” o “vínculo” “intensivo” [*intensiv Verbindung*] y la obra de arte está investida de “historicidad” [*Geschichtlichkeit*] en la medida en que dicho vínculo posee “relevancia histórica” [*historischen Belang*]. La revelación de ese “vínculo” y de la concomitante “historicidad” de la obra de arte no viene dada por la historia sino por la “crítica” [*Kritik*]. Benjamin formula la relación dialéctica entre historia y arte de la siguiente manera: “[L]as fuerzas que se hacen temporales explosiva y extensivamente [*extensiv*] en el mundo de la revelación [*Offenbarung*] (y esto es la historia), surgen intensivamente [*intensiv*] en el mundo del ocultamiento [*Verschlossenheit*] (y éste es el de la naturaleza y la obra de arte) (*Briefe* 322; *Correspondence* 224). En este pasaje es posible intuir dos cosas: en primer lugar, un hilo conductor entre la noción de “crítica” [*Kritik*] que elabora en su disertación doctoral sobre el romanticismo temprano alemán—la crítica como proceso que *consume* la obra de arte—y lo que más tarde será la teoría de la imagen dialéctica como propuesta para un materialismo histórico; y segundo, la *imagen* de la obra de arte como nodo sobredeterminado de heterogeneidades temporales y significantes que yacen, como veremos en breve, *virtualmente*, pero pueden visibilizarse en el transcurrir histórico.

Como ya he señalado, las distancias que separan a Benjamin de Lezama son vastas y no tiene ningún sentido hablar de “influencia”, pero por esta misma razón

²⁰ Aclaro nuevamente que lo curioso de estos encuentros entre Benjamin y Lezama resulta precisamente del hecho que sean pensadores tan distantes entre sí. No se trata aquí de hallar una “equivalencia” entre la “imagen dialéctica” y la “imagen” lezamiana; la tarea consiste en identificar ciertos aspectos (meta)teóricos del pensamiento de Benjamin que posibilitan una mejor comprensión del no menos opaco pensamiento y escritura de Lezama.

resulta tan singular que ambos compartan una *teorización* (y esto debe entenderse en su sentido etimológico y literal; cf. *theōreō*: mirar, contemplar) afín de la historia y las entidades culturales: el rechazo al “progreso” y las “causalidades historicistas”, y el concebir la obra como nodo de anacronismos y heterogeneidades temporales y significantes. Lezama la adquiere a partir de una poderosa e idiosincrática visión de la metáfora, Benjamin a partir de una igualmente poderosa e idiosincrática visión del marxismo, el psicoanálisis y las vanguardias (sistemas que Lezama deliberadamente rechazó o ignoró). Pero planteadas de esta forma, las diferencias vuelven a (re)encontrarse. Por un lado, “metáfora” y “marxismo” (o “metáfora” y “psicoanálisis”, “metáfora” y “vanguardias”) son cosas que pertenecen a categorías muy diferentes; o puesto de otra manera, el “sistema poético” no es, en rigor, un sistema. Pero por otro lado, la metáfora y esos sistemas participan en un mismo espacio: este espacio es *el lenguaje* y constituye a su vez el *medio* de la imagen. Así lo declara Benjamin: “Only dialectical images are genuine images (that is, not archaic): and the place where one encounters them is language – Awakening – [*Erwachen*]” (N2a,3) (*GS* 5: 577; *AP* 462). Estas “imágenes” no son artefactos visuales sino que hallan su articulación por medio del lenguaje, y son “genuinas” en la medida en que hagan posible vislumbrar esa cambiante heterogeneidad de temporalidades, historias, para-historias y sentidos que es el núcleo constitutivo de las entidades culturales.

Veamos más de cerca este encuentro de Benjamin y Lezama ante el medio del lenguaje. Como señala el teórico de medios Samuel Weber, algunas notas del *Passagen-Werk* relativas a la imagen dialéctica resultan iluminadores a la hora de intentar comprender la teoría del lenguaje y el concepto de “medio” en Benjamin.²¹ Weber (48-9) llama la atención sobre dos conceptos que Benjamin introduce en uno de los más citados apuntes del *Passagen-Werk*: “reconocibilidad” [*Erkennbarkeit*] y “legibilidad” [*Lesbarkeit*]:

[T]he historical index of images not only says that they belong to a particular time; it says, above all, that they attain to legibility [*Lesbarkeit*] only at a particular time. And, indeed, this “becoming legible” entails a specific critical point in the movement at their interior. Every present day is determined by the images that are synchronic with it; each “now” is the now of a particular recognizability [*Erkennbarkeit*] (...) [I]mage is that wherein what has been comes together in a flash [*blitzhaft*] with the now to form a constellation. In other words: image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present [*Gegenwart*] to the past [*Vergangenheit*] is purely temporal, the relation of the what-has-been [*Gewesen*] to the now [*Jetzt*] is dialectical: not temporal in

²¹ Véase Weber 31-52 y especialmente 48-52.

nature but imagistic [*bildlich*]. (N3,1) (*GS* 5: 577-8; *AP* 462-3, traducción levemente modificada)

Como es sabido, este pasaje ha dado lugar a una copiosa miscelánea de comentarios y repetirlos aquí no viene al caso. Me limitaré a resaltar ciertos aspectos puntuales que Weber destaca en su análisis (49-52) y que son pertinentes para la discusión sobre Lezama, especialmente la cuestión de lo virtual. La imagen dialéctica, tal como se había señalado anteriormente, no es un objeto “visible” en el sentido usual sino “legible”, precisamente en la medida en que solo puede “encontrarse” en el lenguaje. Benjamin le asigna a la imagen una temporalidad propia: “lo-que-ha-sido” [*Gewesen*] y el “ahora” [*Jetzt*], la cual ha sido sustraída de la temporalidad lineal pasado-presente. La imagen dialéctica, tal como se describe en la muy citada caracterización de Benjamin, es una “constelación” en donde “lo-que-ha-sido” y el “ahora” se reúnen explosivamente. En esta explosión ocurren dos procesos simultáneos que se complementan dialécticamente (Weber 50): por un lado, ocurre una detención o interrupción marcada por un estallido o “relámpago” [*blitzbaff*] de significados; por otro lado, los elementos de ese estallido se recombinan en una “constelación” y se hacen “legibles” como imagen. Pero esta explosión y recombinación de fragmentos ocurre en un tiempo que no es exactamente la secuencia pasado-presente. La imagen dialéctica no es una correspondencia o representación de hechos narrados por una historia eucrónica. Para Benjamin, “lo-que-ha-sido” [*das Gewesen*] no es simplemente el “pasado”: éste forma parte de una concepción lineal o eucrónica de la historia; el “pasado” es aquello que ha determinado y habrá de determinar el Progreso, su consecuencia es el “presente”. En cambio, “lo-que-ha-sido” no obedece a esta determinación; es una heterogeneidad de tiempos y significados potenciales que “se imparte” [*mitteilen*] (Weber 49; cf. 40-1) y se legibiliza en el “ahora” [*Jetzt*] de la imagen. Y el “ahora” [*Jetzt*] tampoco es exactamente un punto en el continuo pasado-presente. El tiempo del *Jetzt* “coexiste” (Weber 49) con el “presente” pero se ha sustraído o *separado* de éste; en tal sentido el “ahora” es literalmente un “punto crítico” (cf. *krinō*, separar, apartar, distinguir).

Weber (50) llama la atención sobre un punto fundamental a fin de entender esta singular estructura. El estallido de significados y la constelación que articula la imagen dialéctica no vienen determinadas desde el exterior; en otras palabras, no es el caso que la imagen dialéctica guarde una relación de mimesis o causalidad respecto a cierto evento o hecho histórico, ni tampoco que la imagen deba producirse en un

momento determinado. Por el contrario, este proceso, tal como el propio Benjamin indica, ocurre a partir de un movimiento *interior*. En este movimiento interno ocurre un “punto crítico” en el cual dicho movimiento se detiene y en una suerte de estallido o relámpago la imagen se exterioriza. Este “punto” es “crítico” en un sentido literal, por cuanto allí se produce una división o separación en el “interior” de la imagen. Como indica Weber, el movimiento puede describirse como una tendencia a que lo interior y lo inmanente “estallen” y en este sentido la imagen dialéctica puede caracterizarse como un “interior turned inside-out” (50). Sin embargo, nótese que Benjamin en ningún momento se refiere a la “lectura” de la imagen dialéctica como un hecho presente o ya cumplido; no hay ninguna indicación de que en tal o cual momento la imagen “se lee” o “ha sido leída”. Los conceptos que usa Benjamin son muy distintos: “*legibilidad*” [*Lesbarkeit*] y “*reconocibilidad*” [*Erkennbarkeit*]. Lo que Benjamin describe es un movimiento que corresponde al “*bacerse legible*” de la imagen [*zur Lesbarkeit kommen ... “zur Lesbarkeit” gelangen*]. Y esto, como señala Weber (50), corresponde a un proceso *virtual*.

Virtualidad y contingencia

¿En qué consiste aquí lo virtual y cómo se relaciona todo esto con la escritura de Lezama? “Virtual” y “virtualidad” son términos usados en contextos extraordinariamente diversos y que han tomado significados igualmente diversos, frecuentemente contradictorios.²² El invocar aquí la cuestión de lo virtual no busca aplicar o establecer una correspondencia rigurosa entre tal o cual concepto de virtualidad y la arquitectura del texto lezamiano. Mi intención aquí se limita a emplear la idea de lo virtual de modo heurístico a fin de proponer algunas conclusiones. Lo virtual sirve en primer lugar para establecer una distinción respecto a la relación del tipo *dunamis-energeia* (“potencia” o “posibilidad” y “acto”) en el sentido aristotélico. Como señala Pierre Lévy, esta es una relación de determinación (casual, representacional, mimética) completa y dada de antemano: la naturaleza propia de la semilla es determinar el árbol; el árbol ya está “potencialmente” en la semilla; el árbol sólo es “posible” en la medida en que haya sido determinado previamente por la semilla. Lo virtual es algo distinto. Partiendo de la formulación del concepto de

²² Para una muestra de esta diversidad véase por ejemplo Grimshaw.

virtualidad emprendida por Gilles Deleuze, Lévy describe la diferencia entre lo posible y lo virtual en estos términos:²³

Lo posible se realizará sin que nada cambie en su determinación ni en su naturaleza. Es un real fantasmagórico, latente. Lo posible es idéntico a lo real; sólo le falta la existencia ... A diferencia de lo posible, estático y ya constituido, lo virtual viene a ser el nudo problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización. (10-1).

Lo virtual es algo distinto, mas no opuesto, a lo posible. Pero lo virtual tampoco es lo “irreal”; muy por el contrario, siguiendo a Deleuze, lo virtual está en la estructura misma de lo real. Lo virtual puede entenderse como un núcleo de fuerzas y afectos que posibilita que algo emerja, cese o se transforme en otra cosa. En este sentido, lo virtual puede entenderse como contraste a lo *actual*, lo que existe y está presente “aquí y ahora”. Sin embargo, lo virtual y lo actual no pueden separarse ni son mutuamente excluyentes, por cuanto ambos son componentes de la realidad: “Purely actual objects do not exist. Every actual surrounds itself with a cloud of virtual images... The virtuals, encircling the actual, perpetually renew themselves by emitting yet others” (Deleuze 148). Siguiendo a Deleuze, Brian Massumi describe la “realidad de lo virtual” como la realidad de algo que es puramente “abstracto” y nunca está actualmente “presente”: “The question of the reality of the virtual is that of the *reality of the abstract*, as force of existence that never *is* itself; as formative moment with no proper form of its own” (Massumi 56, énfasis en el original).

Lo virtual en el texto y la teoría de la cultura en Lezama emerge al momento de reconocer dos aspectos centrales. El primero es que la escritura de Lezama deliberadamente se *aparta* de determinaciones fundadas sobre conceptos como mimesis, causalidad, necesidad, analogía, representación, teleología, historicismo, etc., y al mismo tiempo constantemente produce una reflexión sobre esta práctica *crítica* (separación, distinción). Lo segundo es que su teoría de la cultura—y a un nivel aún más fundamental, su *escritura*—se fija, *no* en la presencia de significados, es decir, su actualización, determinación y fijación (una “sencilla hermenéutica”) sino en la *potencialidad* y el *proceso* de producción de sentido. Como ya he señalado, Lezama en ningún momento define qué es “la imagen” (y acaso tenga poco sentido intentar definirla como tal) pero es posible apropiarse de este término y usarlo

²³ Lo virtual es un concepto central en toda la obra filosófica de Deleuze y en sus colaboraciones con Félix Guattari. Las bases del concepto de lo virtual en la filosofía de Deleuze pueden hallarse en el capítulo IV de *Diferencia y repetición*.

catacréticamente para sugerir que el texto de Lezama nos presenta una *imagen* de esa separación y de esa potencialidad. Prosiguiendo con esta catacrexis y su connotación visual, puede decirse que el texto lezamiano es el resultado de una praxis fundada en lo virtual y que es literalmente “crítico-teórica”: ejecuta una *separación* (cf. *kerino*) respecto a lo presente, actual, casual y determinado, y posibilita una *contemplación* (cf. *theoreo*) a esa imagen de la separación y la potencialidad. Y de nuevo, el medio es el *lenguaje*: esta praxis fundada en lo virtual es afín a ese otro principio—caracterizado como “virtual” (Weber 50)—que Benjamin introduce en su presentación de la imagen dialéctica: la *legibilidad*.

Veamos esto más de cerca regresando a las consideraciones expuestas anteriormente sobre las construcciones que Lezama denomina “visión histórica” y “eras imaginarias”. Como he señalado existe una contradicción básica en la concepción misma de las “eras imaginarias”: son simultáneamente arquetipo y artificio (cf. *Reading*, 220). Por un lado, la era imaginaria se presenta como un conjunto de determinadas entidades históricas y culturales (por ejemplo, el castillo medieval, las pinturas del Renacimiento, doctrinas filosóficas y teológicas, civilizaciones de la antigüedad, etc.) que se relacionan entre sí porque en ellas se habría “fijado” o, mejor aún, *actualizado* una cierta concepción “poética” del mundo y que tendría un carácter trans-histórico y trans-cultural. Más aún, Lezama les confiere un carácter “arquetípico”:

No basta que la imagen actúe sobre lo temporal histórico para que se engendre una era imaginaria, es decir, para que el reino poético se instaure...sino que esas eras imaginarias tienen que surgir de grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen puede apresar al repetirse. (*Obras* 822-3)

Pero, por otro lado, la presentación de esa actualización es el producto de un violento proceso de des-contextualización, des-localización, “mala” lectura, silogística contrafáctica y anacronismos. En otras palabras, aquello que es presentado o expuesto como la actualización de un “arquetipo” trans-histórico es en realidad el resultado de una movilización de sentidos alternativos, no sujetos a una secuencia eucrónica ni al orden del discurso historiográfico tradicional, que se hacen visibles una vez que el poeta “para-historiador” de las eras imaginarias *re-lee* y *re-significa* las entidades culturales siguiendo una lógica metafórica y el poder de la imaginación. Lo arquetípico paradójicamente resulta de una invención *a posteriori*: no es el caso que la era imaginaria sea la representación de una hipotética entelequia trans-histórica y

preexistente, no hay una estructura del tipo *dunamis-energeia*. Lo que hay es un proceso de re-lectura y re-significación de entidades culturales que vienen del pasado y se conciben, tal como se había señalado anteriormente, no como artefactos fijados por una determinación normativa sino como nodos sobredeterminados de heterogeneidades temporales y significantes.

La contradicción arquetipo / artificio—y su correlato trascendencia / immanencia—operando en el seno de las “eras imaginarias”, entendidas éstas como una construcción hecha a partir del lenguaje, puede entenderse a su vez como una modalidad de la dialéctica o “antinomía” sagrado / profano que para Benjamin constituye el núcleo del proceso de significación en la alegoría (*GS* 1: 350-1; *Origin* 174-5).²⁴ En la alegoría, como reza el famoso *dictum* de Benjamin, “[c]ualquier persona, cualquier cosa, cualquier relación, puede significar cualquier otra” (*GS* 1: 350; *Origin*, 175). Como indica Benjamin, esta arbitrariedad implica una revaluación y devaluación simultáneas del objeto. En la alegoría el objeto apunta o señala hacia otra cosa “más allá”, es investido de una significación “superior” o trascendente y aspira a transfigurarse; pero al mismo *cualquier* objeto tiene en principio este potencial, cualquiera es igualmente (in)útil para significar otra cosa. A partir de la cita de Lezama puede intuirse que esta antinomia también opera en las eras imaginarias, entendidas como artefactos verbales. Por un lado, las eras imaginarias comportan una “sacralización” de las entidades culturales; no se trata simplemente de establecer una red de conexiones metafóricas entre un conjunto de entidades culturales, sino además de investir dichas entidades de una significación trascendente: el “hacerse arquetípicas”. Pero, por otro lado, esta operación es también necesariamente “profana” en la medida en que es ejecutada a partir de un acto de *re-lectura* y *re-significación* de objetos históricos y culturales, y este acto es *contingente*, carente de fundación trascendental alguna.

No hay una verdadera relación potencia-acto: *no* es el caso que una entidad cultural es un componente necesario de un arquetipo preexistente o, puesto de otra manera, algo que siempre ha sido y será una entelequia “sagrada”. Lo “arquetípico” participa dialécticamente de lo profano: emerge a partir del acto de conferir o “insuflar” (Isava 211) sentido a un arreglo *contingente de nodos de legibilidad*. La *imagen* lezamiana de la cultura consiste en la presentación de las entidades culturales como *nodos de legibilidad*. La legibilidad, como vimos, es un principio virtual, y con el término

²⁴ Véase Isava 204-15 para un discusión sobre el vínculo entre la teoría de la significación en Benjamin y la poética de Lezama.

“nodo” busco enfatizar que la teoría lezamiana de la cultura en última instancia no atiende al contenido en sí de las entidades culturales (su significado, referente simbólico, correspondencia o no con el hecho histórico, etc.) sino más bien a las relaciones contingentes que puedan suscitarse entre ellas y, más aún, a cómo éstas son instanciadas como focos o puntos de encuentro entre dichas relaciones. La imagen lezamiana de la cultura muestra que la realidad de las entidades culturales está en la tensión entre lo virtual y lo actual. La configuración dialéctica arquetipo / artificio indica un espacio virtual de significación: este no es exactamente el espacio de la interpretación en sí sino de la *legibilidad*, entendida un conjunto de potencialidades, tendencias, afectos y tensiones que posibilitan tanto la construcción de una red de conexiones metafóricas como su *actualización* en un significado, una lectura, en última instancia, la práctica hermenéutica. El acto interpretativo puede verse como una actualización, pero esto es solamente un aspecto parcial de lo real, lo virtual es su suplemento. La hermenéutica, en tal sentido, no es un fin sino un momento en un proceso contingente; “una interpretación o una sencilla hermenéutica” (cf. *Expresión* 49), al momento de actualizarse, pasan al dominio de lo virtual.

Vista desde esta perspectiva, lo que plantea en el fondo la *delirante* visión lezamiana de la historia y la cultura no es una interpretación determinada de la historia y la cultura ni tampoco un método para interpretarlas; lo que hace es señalar la “cognoscibilidad” o “legibilidad” misma de la historia y la cultura. Puesto de otra manera y retornando a la secuencia “paisaje”-“interpretación”-“visión histórica” mencionada al principio de este trabajo, lo que revelan constelaciones como las eras imaginarias o la “visión histórica” y, más aún, algunas de las más delirantes y enciclopédicas digresiones del poeta cubano, no es tanto una interpretación en sí; lo que revelan es más bien la “interpretabilidad” de la cultura; estas constelaciones hacen visible la “interpretabilidad” misma. Una consecuencia clave de este proceso es que el presente está abierto a ser sujeto a futuras y ahora *inconcebibles* re-lecturas, re-conceptualizaciones y causalidades alternativas que se puedan suscitar en el porvenir. En este sentido, la “visión histórica” lezamiana es literalmente *apo-calíptica*: des-cubre, de-vela la posibilidad o, puesto de otra manera, la expectativa de que en el futuro nuestro presente será leído imprevisiblemente. Si para Walter Benjamin era posible sacudir el pasado y así poder redimirlo desde el presente, para Lezama la contemplación del pasado nos des-cubre el futuro y ahora impensable *arruinamiento* del presente, y este des-cubrimiento se halla mediado por el lenguaje, y más concretamente, por la poesía.

Obras citadas

- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de La Pléiade. Ed. Claude Pichois. 2 vols. Paris: Gallimard, 1975-76.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trad. Howard Eiland y Kevin McLaughlin. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1999.
- _____. *Briefe*. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
- _____. *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Trans. Manfred R. Jacobson, y Evelyn M. Jacobson. Eds. Gershom Scholem y Theodor W. Adorno. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- _____. *Gesammelte Schriften*. Eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenäuser. 7 vols. Frankfurt: Suhrkamp, 1972-89.
- _____. *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. London; New York: Verso, 1985.
- Chiampi, Irleamar. “La historia tejida por la imagen.” Introducción. Lezama Lima, José. *La expresión americana* 9-33.
- Deleuze, Gilles. “The Actual and the Virtual.” Trad. Eliot Ross Albert. *Dialogues II*. Eds. Gilles Deleuze y Claire Parnet. New York: Columbia UP, 2007. 148-52.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Editions de Minuit, 2000.
- _____. “The Supposition of the Aura: The Now, the Then and Modernity.” *Walter Benjamin and History*. Ed. Andrew E. Benjamin. London; New York: Continuum, 2005. 3-18.
- Eiland, Howard, y Michael William Jennings. *Walter Benjamin: A Critical Life*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 2014.
- Grimshaw, Mark, ed. *The Oxford Handbook of Virtuality*. Oxford; New York: Oxford UP, 2014.
- Isava, Luis Miguel. “‘Lo indescifrable que engendra un infinito apetito de desciframiento’: Hacia una lectura no hermenéutica de la poesía de Lezama.” *Asedios a lo increado: Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima*. Eds. Juan Pablo Lupi, Marta Hernández Salván y Jorge Marturano. Madrid: Verbum, 2015.
- Kaup, Monika. *Neobaroque in the Americas: Alternative Modernities in Literature, Visual Art, and Film*. Charlottesville: U of Virginia P, 2012.

- Levinson, Brett. *Secondary Moderns: Mimesis, History, and Revolution in Lezama Lima's American Expression*. Lewisburg, [Pa.] London: Bucknell UP; Associated UP, 1996.
- Lévy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* Trad. Levis Diego. Barcelona: Paidós, 1999.
- Lezama Lima, José. *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Madrid: Verbum, 1998.
- _____. *Ensayos completos: La cantidad hechizada*. Eds. Justo C. Ulloa y Leonor A. Ulloa. Vol. 4. Almería: Editorial Confluencias, 2015.
- _____. *Ensayos Completos: La expresión americana*. Eds. Irlemar Chiampi, Justo C. Ulloa y Leonor A. Ulloa. Vol. 3. Almería: Editorial Confluencias, 2011.
- _____. *La expresión americana*. Ed. Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____. *Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1975.
- _____. *Poesía completa*. Madrid: Alianza, 1999.
- Lupi, Juan Pablo. "Lezama, Novalis y las vicisitudes de la futuridad." *Revista Hispánica Moderna* 66.2 (2013): 139-58.
- _____. *Reading Anew: José Lezama Lima's Rhetorical Investigations*. Madrid/Berlin: Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- Massumi, Brian. "Envisioning the Virtual." Grimshaw 55-70.
- Rodríguez Matos, Jaime. *Writing of the Formless: José Lezama Lima and the End of Time*. New York: Fordham UP, 2017.
- Salgado, César A. *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.
- _____. "Hybridity in New World Baroque Theory." *Journal of American Folklore* 112 (1999): 316-31.
- Santí, Enrico Mario. "Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente." *Revista Iberoamericana* 41 (1975): 535-46.
- Ugalde, Sergio. *La biblioteca en la isla: Una lectura de La expresión americana de José Lezama Lima*. Madrid: Colibrí, 2011.
- Weber, Samuel. *Benjamin's -Abilities*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2008.
- Zamora, Lois Parkinson y Monika Kaup, eds. *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, NC: Duke UP, 2010.