

LEZAMA LIMA: ORÍGENES,
REVOLUCIÓN Y DESPUÉS...

LEZAMA LIMA: ORÍGENES, REVOLUCIÓN Y DESPUÉS...

Compilación, edición e introducción
TERESA BASILE Y NANCY CALOMARDE

ÍNDICE

José Lezama Lima. De las coordenadas a las sucesivas	13
Teresa Basile y Nancy Calomarde	

INTERPELACIONES AL CANON LEZAMIANO

Otra broma colosal. Lecturas y relecturas del Lezama Lima póstumo	67
Remedios Mataix	

“Ansias de aniquilarme sólo siento”: fragmentos irradiadores de Julián del Casal en José Lezama Lima	89
Francisco Morán	

Para una relectura de <i>Oppiano Licario</i>	111
Jorge Luis Arcos	

Lezama Lima y el Moncada: figuraciones de la insurgencia en <i>Oppiano Licario</i> y la exégesis vitieriana	121
César Salgado	

Más allá de la (post)modernidad de José Lezama Lima	143
Jaime Rodríguez Matos	

INTERSECCIONES BARROCAS

Lezama Lima. Más allá de la metáfora gongorina	165
Olga Beatriz Santiago	

Perlongher pasea por el parque Lezama	177
Rubén Ríos Ávila	

LEZAMA LIMA CONVERSA: ENTRE EL COLOQUIO
CON JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
Y LAS LENGUAS COTIDIANAS

- Por los caminos del coloquio** 189
Nancy Calomarde
- El insularismo de cara al mar** 205
Jorge Marturano
- El instante que hipnotiza. Lezama Lima y el pensamiento hablado** 233
Rafael Castillo Zapata
- La urdimbre del lenguaje cotidiano: intersecciones críticas sobre José Lezama Lima** 245
Graciela Salto

LA HABANA DE LEZAMA LIMA

- Configuraciones de la ciudad en *Paradiso* y las crónicas habaneras de José Lezama Lima** 267
Carolina Toledo
- Lezama Lima y la ciudad. Crónicas de “La Habana”** 287
María Guadalupe Silva
- De crónicas y cronicones en *Sucesiva o las coordenadas habaneras* de José Lezama Lima** 301
Teresa Basile

LEZAMA LIMA EN LA REVOLUCIÓN CUBANA

- México en Lezama Lima** 323
Rafael Rojas

- José Lezama Lima y la Revolución cubana** 335
María Marta Luján

ESCRITURAS PRIVADAS:
DIARIO Y EPISTOLARIO

- Como las cartas no llegan..., José Lezama Lima Epistolario y configuración autobiográfica** 349
María Cristina Dalmagro
- Lezama Lima: vida de (entre) libros y de silencios** 363
María Laura de Arriba
- Los secretos de La Habana** 377
Ignacio Iriarte
- Cortázar lee a Lezama Lima: una dificultad instrumental** 395
Susana Gómez

LA POESÍA DE LEZAMA LIMA

- Lezama Lima, Mallarmé y el evento insular** 411
Juan Pablo Lupi
- José Lezama Lima: hacia una mística poética** 447
Ivette Fuentes de la Paz
- Los autores 467

INTRODUCCIÓN

JOSÉ LEZAMA LIMA
DE LAS COORDENADAS A LAS SUCESIVAS

TERESA BASILE Y NANCY CALOMARDE

Este volumen¹ reúne un conjunto de trabajos que constituyen una puesta al día de la crítica sobre la obra de Lezama Lima, una revisión que se hace necesaria por el lugar a la vez central y polémico que el poeta de Trocadero ocupa en el campo literario cubano y latinoamericano de las últimas décadas. Basta con señalar la inclusión de Lezama que hace Harold Bloom cuando en 1994 publica *El canon occidental*, así como la cita de un extenso fragmento de Lezama en *Un banquete canónico* (2000) de Rafael Rojas y, también, la opinión de Roberto González Echevarría quien –impelido seguramente por encontrar, al modo del Shakespeare de Bloom, un escritor central del canon cubano– elige a Lezama en lugar de Carpentier: “En una época pensé que Carpentier era el mejor escritor de los dos, pero hoy me inclino a pensar lo opuesto” (en su artículo “Oye mi son: el canon cubano”, 2002). Además, no es un dato menor de la centralidad de Lezama, las derivas de su escritura en los neobarrocos que alcanzan al cono sur, en el *neobarroco* de Severo

¹ Los trabajos aquí reunidos fueron presentados en su mayoría en el *Congreso Internacional El Caribe en sus Literaturas y Culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima*, coorganizado por la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad Nacional de La Plata, que se desarrolló desde el 1 al 3 de septiembre de 2010 en los recintos de la Ciudad Universitaria de Córdoba.

Sarduy, en el *neobarroso* de Nestor Perlongher, en el *neobarrocho* de Pedro Lemebel o en el *neobarroco transplatino* de Roberto Echavarren, entre otros. En el campo intelectual y cultural cubano de las últimas décadas, debemos agregar, Lezama adquirió un notable protagonismo en los debates que se abrieron en la década de 1990 sobre el canon cubano, leído ahora a la luz de otras cuestiones como la defensa de la autonomía del arte, y el discurso gay y las teorías *queer*, tal como se ve en *Fresa y chocolate* (1994) de Tomás Gutiérrez Alea, uno de los filmes claves de la Cuba de esa década.

Podemos advertir tres ejes en esta “puesta al día” que llevan a cabo estos artículos. En el primer eje se recensionan en su vasta complejidad las principales líneas de la crítica en torno a la obra de Lezama, y los debates y polémicas de que ha sido objeto, considerando tanto las lecturas regidas por criterios estéticos y paradigmas teóricos, como aquellas tensadas en los avatares políticos y en las pugnas ideológicas (trabajos que reunimos en el capítulo *Interpelaciones al canon lezamiano*). El segundo de los ejes se detiene en los temas y focos de su obra, tales como las imágenes en torno a La Habana (en el capítulo *La Habana de Lezama*); las nuevas perspectivas que las recientes publicaciones de sus cartas y diarios abrieron para la crítica (en el capítulo *Escrituras privadas: diario y epistolario*); los vínculos de Lezama con la Revolución cubana, tanto la peculiar perspectiva del origenista respecto al “acontecimiento” revolucionario, como sus relaciones problemáticas con las instituciones de la administración cultural (*Lezama en la Revolución cubana*); y una indagación y revisión de las dimensiones coloquiales, del “insularismo” y de la “teleología” (*Lezama conversa: entre el coloquio con Juan Ramón Jiménez y las lenguas cotidianas*). Finalmente, el capítulo *Intersecciones barrocas* explora las reescrituras del barroco lezamiano tamizado por el neobarroco sarduyano en los territorios literarios del sur latinoamericano, auspiciados por el neobarroso de Néstor Perlongher. Los artículos aquí congregados asedian una y otra vez diversas facetas de la obra de Lezama e intervienen en debates centrales que a continuación intentaremos explorar.

Una serie de artículos reevalúan los modos en que su obra fue ubicada dentro del canon literario. Ya se trate de lecturas regidas por los paradigmas teórico-críticos hegemónicos o intersectadas por las transformaciones político-culturales de la región, la colocación de su escritura en las operaciones de la crítica pone en escena las condiciones de legibilidad que rigen los campos específicos. De ahí que *Interpelaciones al canon lezamiano* configure y reorganice una puesta a punto de los estudios lezamianos hasta el presente.

Para llegar a Lezama hoy es necesario atravesar ríos de tinta, de defensas encarnizadas y de inquinas ideológicas, poéticas y políticas. Esa densidad escrituraria deja entrever la construcción de una *episteme poética lezamiana*, tanto como los cambios del lugar del poeta en el *canon cubensis* y el proceso de recolocación de su obra en la agenda académica internacional, ligado a múltiples y complejos factores, principalmente, al recambio de paradigmas teórico-críticos operado en las metrópolis culturales. Paralelamente, es imprescindible tener en cuenta que este derrotero está indisolublemente ligado a las operaciones concomitantes que afectaron al grupo origenista en conjunto, integrado básicamente por aquellos poetas que Vitier consagró como los *Diez poetas cubanos*. El lugar de Lezama como director de la revista *Orígenes* (1944-1956) ha funcionado como un centro gravitante desde el cual se diseminaron las operaciones críticas de reinención o clausura. A punto tal que hoy resulta difícil desagregar la especificidad de la obra del autor de *Paradiso* en esas lecturas, ya que su efecto más relevante se configura como una densa trama discursiva regida por el eje semántico de la constelación lezamiana.

El principal vocero y legitimador de la obra lezamiana fue, sin dudas, Cinto Vitier. Como poeta, ensayista y conspicuo discípulo del “peregrino inmóvil” abre el proceso de escritura crítico-poética, tempranamente, en tiempos de *Orígenes*, que se expande a lo largo de más de cincuenta años a través de antologías, ensayos y estudios críticos. El texto inaugural de esta genealogía es la antología de 1948, *Diez poetas cubanos (1937-1947)*, a la que le siguen *Cincuenta años de poesía cubana* (1952), *Lo cubano en la poesía* (1958),

Ese sol del mundo moral (1974) y *Para llegar a Orígenes* (1994). También la integra una antología en colaboración con Fina García Marruz, *La flor oculta de la poesía cubana*, aparecida en 1978. A través de este tejido puede observarse cómo su razonamiento ha sufrido una serie de desplazamientos profundamente imbricados al devenir histórico de la isla, entretanto, su figura como legitimador de una herencia ha ido fortificándose.

El texto de 1948 constituye un hito clave. Escrito y publicado en un año que será significativo para el origenismo, una de las voces capitales del grupo tiene a su cargo la tarea de fijar el canon Lezama. A cuatro años de su creación, grupo y revista alcanzan una maduración que hace necesaria la tarea de forjar un espacio público para estas voces en el contexto de una República “frustrada en lo esencial político” como la definiría Lezama en una de sus *Señales*. En *Diez poetas cubanos*, Vitier recoge el santo y seña de la “constelación Lezama”: los poetas seleccionados poseen el mérito de “lo realmente distinto”, imprescindible para dotar de nueva vida al cuerpo muerto de las letras cubanas: “la más secreta y penetradora señal de nuestra cultura en los últimos diez años.” (Vitier 1948 9)

Para Vitier, el operativo definitorio de esta constelación poética es el de producir el salto de la escasez a la voracidad de sentido, de la forma medida a lo imprevisto de la búsqueda, del esteticismo a la metafísica, de la superficie al hermetismo penetrante. Este nuevo canon sustitutivo de lo viejo y agotado de las experiencias modernistas y vanguardistas, cede paso a “la perfección que muere de rodillas” (Vitier 1948 10), según Vitier citando al propio Lezama. Salto al futuro, borradura de ciertos fragmentos del pasado, construcción de una noción de Patria que es a la vez texto e hipertexto, escritura y cotidianeidad. Por este camino puede hacer compatible la vía de fundar un nuevo tipo de historicidad con la poesía origenista, en una relación indisoluble que ha sido reiterada por intelectuales cercanos a Lezama. Tal es el caso de María Zambrano, quien señala precisamente ese vínculo entre poesía y renacimiento de sentidos misteriosos de la insularidad. A través del gesto unitivo,

consagra una estrecha interpenetración entre lo poético y Cuba: “la isla dormida comienza a despertar” (Zambrano 1948 20 4).

Entre el texto de 1948 y *Cincuenta años de poesía cubana* (1952), la segunda de sus antologías, media la consagración y legitimación del origenismo. Estos cuatro años van a implicar el abandono del margen origenista y su recolocación en el centro del sistema. Las razones implícitas en ambas antologías pueden explicarse a través de una conciencia autoral que se considera capaz de efectuar la múltiple operación epistémica de discernir, separar y fijar; es decir, la que se instaura como voz autorizada para dotar de una claridad distintiva a esa poética, y para ser susceptible de traducirse a un sistema explicativo y argumental. El gesto va acompañado, además, de la maquinaria legitimadora que ubica a la antología dentro una praxis cultural de carácter nacionalista.

Los eventos políticos que rodean a ambas publicaciones permiten, en parte, explicar ese lugar. A pesar de las condiciones adversas de la frustración de la Tercera República, la parafernalia oficial concita adhesiones y cooptaciones de grupos intelectuales en los festejos dobles del Cincuentenario de la República y del Centenario martiano.² El texto de Vitier forma parte de ese operativo, ya que fue invitado por el gobierno dictatorial de Batista a participar, con su antología, de la gesta. De manera paradójica, entonces, el golpe de 1952 va a coincidir con el punto de mayor visibilidad de la revista y de sus paratextos. La antología constituye uno de los emergentes de esa consagración. El trabajo construye una ficción teórica que recoloca buena parte del sistema origenista y hace posible su exitosa reinvencción en la década de 1990. En primer lugar, el tono nacionalista de su crítica-ensayística hace que pueda preludear los orígenes de la cubanía en un tiempo poco verosímil. El siglo XVII muestra, en la ficción viteriana, los primeros esbozos de ese ser nacional que se iluminaría recién en la medianía del XX. El anacronismo nace de la deliberación de un gesto crítico metafórico y tam-

² Este complejo sistema de relaciones es estudiado por Salgado en su artículo “Orígenes ante el Cincuentenario de la “República” (2004).

bién fundacional. Profundizando una insinuación que había hecho ya Lezama acerca de *Espejo de paciencia*³, Vitier exagera porque necesita hacer legible, en el nuevo sistema que despunta, la lectura y selección del origenismo. De este modo, el poeta no solamente ubica la tradición a la que él mismo pertenece en el diafragma de una aurora nacionalista, sino que reafirma la estrecha unidad entre poesía y nación, como un tópico que acrecentaría la legitimidad de la poética del grupo y su perspectiva de intelectual típicamente cubano.

A un año del cierre de la revista, pronuncia una serie de conferencias en el *Lyceum* de La Habana, entre el 9 y el 13 de diciembre. Meses más tarde, las conferencias aparecen publicadas guardando su formato inicial de “clases” y su tono magisterial, reflexivo y didáctico-moralizante. Entre el cierre de la revista y la revolución, se produce la emergencia de *Lo cubano en la poesía*. Su sistema argumental sufre cierto giro cosmético. Sin descolocarse del lugar de vocero que la tradición origenista ya le había instituido, el texto de 1957 muestra un desplazamiento del centro de su grupo hacia un lugar más ambiguo, pero también más enraizado con los movimientos sociales que se dejaban oír desde el Cuartel Moncada (1953). En este texto, Vitier se ve interpelado por las condiciones históricas, de modo que la escritura da cuenta de una pulsión nueva: la necesidad de hacer compatible las duplas poesía-revolución, símbolo-catolicidad, identidad-cubanía. Sin embargo, la lectura del poeta asumirá un rasgo desplazado de la ideología estatal al colocar su énfasis en la catolicidad de la poesía origenista, una lectura que Lezama compartirá solo en parte. La ortodoxia vitieriana fija el universo origenista en el entramado de la imagen que alumbra la resurrección de un tiempo histórico, la reencarnación del verbo como momento creador de sentidos, y, fundamentalmente, la *Imago* como la supresión de la falla implicada desde el pecado original

³ Referidas, en particular, en sus consideraciones vertidas en *Antología de la poesía cubana* de 1965, según las cuales la obra de Balboa implicaba “el nacimiento de modos y maneras de los cubanos” (Lezama Lima 2002 10), una afirmación bastante menos categórica que la que pronunciara Vitier en 1958.

(es decir, la ruptura del cosmos) y la posibilidad de un cosmos re-entativo donde la poesía como *poiesis* y *paideuma* cobrará espacio sagrado. Este sistema de tradiciones procura realizar la sutura entre universos culturales diversos que sincretizan la cultura cubana: lo español y lo indígena, lo clásico y lo cristiano a través de la imagen místico-mítica de una isla que despunta sus sentidos en la formación de la nación (Vitier 1958 34).

Tal como hemos venido observando, Vitier se coloca en el texto nacional como un vocero de su grupo pero también de las tradiciones no leídas en la Cuba de la frustración republicana. Se auto-ins-taura como “la voz” en el silencio de la “patria prenatal” de Zambrano, una voz que procura corroer las dicotomías de las cuales ya había abjurado Lezama, postulando un saber poético que trasciende la retórica y el academicismo. Su invitación al colectivo configura una voz coral que concita “la fiesta de todos” (Vitier 1970 20). El principal sujeto invocado en esta gesta será Martí como nexo entre *Orígenes* y el cuartel Moncada, el espacio simbólico y textual de la conciliación. Haciendo uso de una estrategia propia de la revista y de una referencia inevitable para los poetas de su grupo, rearma una historia que emerge en el siglo XIX martiano y se frustra con su muerte, la historia posterior es solamente “falsa literatura”, novela fallida de una revolución que solamente renacerá en el origenismo y podrá hallar continuidad en 1959. Paralelamente, Martí cifra otro tipo de conciliación: la relación con lo hispánico. Su capacidad de integración entre el repertorio cultural español y lo americano lo configura como el camino que permite la emergencia de la expresión cubana (Vitier 1958 232), a través del vínculo con dos tradiciones: estoicismo y barroquismo.

La escritura de Vitier va operando un efecto cada vez más centrípeto, desagrega contenidos poéticos divergentes del centro lezamiano, a la vez que dentro de ese mismo universo restringe con mayor claridad la proteica heteronomía lezamiana. En esta línea, si en su primera antología había colocado a Virgilio Piñera en el borde del sistema origenista, rescatando su trabajo retórico, es decir recuperándolo como “escritura” no como poesía, en sus conferencias lo

clausura. Niega en su obra toda capacidad comprensiva y germinativa, acusa a su estética de “desustanciadora” y a su carnalidad de vacío, a la manera de un cuerpo poemático sin cuerpo y de una especie de tautológica creación de la Nada. Concluye el párrafo funerario con la referencia a los caminos de la tradición popular. Retomando en parte la visión que había expuesto respecto de la poesía de Guillén, ubica a *La isla en peso* dentro de la herencia de Cèsaire a través de su *Retorno al país natal*. La internación en la especificidad cultural (del negro, del indio o el hispano) es visto por Vitier como una limitación. Por vía de un pensamiento utópico de ascendiente ilustrado y romántico, concibe lo nacional en términos hegelianos, una lectura que el origenismo había desplazado. Sin embargo, en su visión nacional, la idea de una entidad integradora y superadora de las diferencias hace posible leer el cuerpo social como una especie de organismo vivo que procede de una dimensión evolutiva cuya dinámica coincide con la reinención revolucionaria. La diferencia, que hace cada vez más evidente la distancia entre la poética lezamiana y el modelo que encuentra en ciertos escritores, estriba en los modos de concebir literatura y poesía, escritura e imagen, Cuba y Antilla. En rigor, la reinención de sus *Diez poetas...* no puede sino ser leída a la luz del cierre de la revista, de la pelea entre Lezama y Feo y de la recolocación piñeriana (un Piñera que ahora escribe en la otra *Orígenes* y en *Ciclón*). Sin ignorar tampoco el evento poético de la irrupción de Fidel Castro a través de su texto del mismo año “Manifiesto de la Sierra Maestra”.⁴

Si el mérito de la coherencia programática le cupo a Vitier a lo largo de su vida literaria, es, sin duda, el texto de 1974, el que expresa de modo más sistemático el doble vínculo entre revolución y poesía cubana, y entre el discurso apostólico y la *Imago* origenista, en el marco de un proceso que se había abierto después del caso Padilla y de los pronunciamientos de Castro en el Congreso de Educación y Cultura de 1971. En *Ese sol del mundo moral*, el autor segmenta

⁴ Texto en el que Castro acuerda con el llamado a elecciones y llama a restaurar las disposiciones de la Constitución de 1940.

en dos la historia cubana: entre la colonia y la obra de Martí, entre Martí y la revolución. Resulta evidente el criterio en base al cual recorta la historiografía cubana, sin duda de carácter político y poético, dentro del cual ordena el cuerpo recortado de la cultura cubana en una propedéutica nacionalista, revolucionaria y católica.

El objetivo que formula Vitier en las primeras páginas de su ensayo es el de la “progresiva concepción de justicia y las batallas por su realización en la historia cubana” (Vitier 2002 5). Ese espacio de “la realización” invierte la ruta “occidentalizadora” y promueve el aporte cubano de su modo peculiar de expresión, “las esencias de cada país en la poesía y el arte universales” sobre la base de formas, argumentos y modulaciones propias que configuran aquello que denomina espacio de la eticidad cubana. Esa expresión del carácter nacional no se constituye de manera azarosa o laxa, sino, sistemáticamente, ordena un metarrelato comunitario donde el sujeto ha enfrentado a los problemas de constitución –intelectual y política– de lo nacional. En otros términos, ese espacio de lucha por la construcción de la especificidad es lo que el autor denomina, remozando el discurso lezamiano, “encarnación de la conciencia en la historia” (Vitier 2002 7). En una narratividad que articula los dos momentos de la encarnación –Martí y Fidel–, Vitier consagra un espacio no solamente cubano de moralidad y legitimidad histórica, sino parte de “nuestra lucha americana”. El modelo de la revolución, como parte del programa oficial, entonces, constituye una alternativa continental al fracaso del programa modernista de la unidad latinoamericana. En este metarrelato, Martí no solamente es la encarnación de la eticidad cubana, sino el autor intelectual del movimiento 26 de julio. Es en esta instancia, entonces, cuando el autor redefine algunas de las categorías recortadas de la poética lezamiana: la poética de la encarnación anuncia la gesta revolucionaria. Particulariza, entonces, que los “cotos de mayor realeza” de Lezama no significaban culteranismo, sino la tradición por futuridad, la *Imago* encarnando su realización histórica. De este modo “Lezama se había convertido en una especie de revolucionario silencioso en las letras cubanas” (Vitier 2002 169). Negocia nuevamente el lugar de *Orígenes*, soste-

niendo que sus miembros eran religiosos pero no se ajustaban a la ortodoxia institucional, y que, perteneciendo a la clase media, estaban distantes de cualquier vinculación con la derecha ideológica. Fundamentalmente, consagra al grupo liderado por Lezama como un espacio de lucha antimperialista, y en ese sentido, descolonizador. Su trabajo de ensimismamiento poético es, en rigor, una forma de la resistencia y una poética compensatoria que había permitido al origenismo superar el espíritu de Martí y anunciar la revolución; a Lezama, anticipando la discursividad de Fidel, poner en Verbo el estado de fracaso histórico; y a la labor del conjunto, encarnar el espacio de la eticidad cubana.

La claridad con que exhibe este texto su esfuerzo por articular la propedéutica nacional desde la matriz utópica revolucionaria, lleva al autor a promover un giro antes impensado en su poética origenista. Claramente, le adjudica al grupo de Lezama un momento en el *continuum* narrativo de la encarnación de la poesía en la historia. En base a un complejo sistema cultural, hecho de contenidos cívicos, religiosos y poéticos, Vitier da letra a una historia de la *Orígenes* revolucionaria, o lo que para él sería un sinónimo: la raíz poética de la revolución.

En su texto tardío de 1994, *Para llegar a Orígenes*, vuelve a su labor de vocero, aunque opta por el camino del ensayo más claramente expositivo y analítico. Allí, Vitier profundiza una alianza clave, la de dos categorías que harían legible y “moderna” la lectura origenista, dada por la feliz confluencia entre lo natural maravilloso y el catolicismo. El texto, haciendo justicia a su título, propone una manera de leer la tradición origenista desde el contexto de las cambiantes condiciones históricas de la Cuba de la década de 1990. Probablemente el gesto crítico más relevante de este texto esté centrado en la consagración de la categoría lezamiana de lo “natural maravilloso”, como anticipatoria de la más célebre y difundida categoría de lo real maravilloso de Carpentier. Además, el autor reconcilia a toda la tradición poética –de la que proviene– con la catolicidad, estableciendo una genealogía que procede de San Juan de la Cruz, César Vallejo, Rimbaud, Claudel, Du Bois, Zambrano, San Agustín,

Pascal, Unamuno y Milosz hasta el reverso agnóstico de Piñera y García Vega, para indicar que entre lo real maravilloso de Carpentier y lo real natural de Lezama obra una zona de profundas coincidencias dadas por la sobreabundancia de la catolicidad natural. Sin embargo, pese al tono conciliador, profundiza la brecha entre lo decorativo y la creación poética. Entonces, vuelve a *Verbum* para señalar un “programa nacional de salvación del arte y de la identidad por la cultura” (Vitier 1994 74).

Este texto, que constituye una especie de Suma crítica, recuperando trabajos previos y centrando la lectura de lo cubano en los aportes del origenismo, cobra una dimensión particularmente interesante en la medida en que su primer capítulo establece una relación poco estudiada y de enorme importancia con la literatura argentina. En el capítulo “Nota en torno a Eduardo Mallea”⁵, Vitier pone de manifiesto no solo la lectura atenta de la obra de un escritor argentino, sino también el descubrimiento de una comunidad de intereses y problemas. Y si se estrechan lazos, es posible inferir un sistema de coordenadas culturales entre esta red de escritores. Zambrano, comentando la antología de Vitier de 1948, expone una visión próxima a la de Mallea de las dos Argentinas. También para la española, existe una Cuba secreta que espera ser develada. Casi cuarenta años más tarde, Vitier recoge el guante de una antigua disputa, para mostrar su vigencia y su sistema de correspondencias: la secreta corriente que aproxima y tensa dos universos culturales en los extremos del continente. De este modo, para Cintio, las novelas-ensayos de Mallea (*Historia de una pasión argentina, La bahía del silencio y Todo verdor perecerá*) ponen en escena la búsqueda de un sentido integrador y trascendente a través de la literatura. La literatura habilita una operación epistemológica imprescindible para la forja del colectivo. La lectura de Mallea le permite a Vitier ordenar su relato en términos de la relación entre el sujeto cultural escritor, letrado y dueño de un deber ético frente a la “totalidad” que lo contiene, y ese espacio colectivo y amorfo que, en la visión

⁵ Este artículo había sido escrito en 1941.

del escritor, se sumerge en el cotidiano de la isla. Renovando un tópico largamente transitado por la intelectualidad latinoamericana, Vitier deja expuesta la visión utópica y mesiánica del poeta frente a lo nacional. Para ello se vale del escritor argentino, a quien siente próximo en la “soledad escritural” que habitó en *Orígenes* y de ese otro margen, menos preciso, de la isla, del estar fuera, del no estar o estar de diferente modo en la tierra.

Las operaciones críticas que realiza Vitier a lo largo de cincuenta años exponen el esfuerzo por traducir la poética lezamiana a un sistema nacional, hacerlo legible, y sobre convertirlo en el más cubano de los escritores modernos. Las derivas de su sobreabundante escritura también hacen ostensible el derrotero de la construcción de su propio lugar como intelectual capaz de operar la *hermeneusis*, la traducción y la propedéutica enlazando poesía y nación a través de una misma constelación revisitada, “la fiesta de todos”.

Si Vitier claramente funda un canon, podemos también reconfigurar otra serie, recogiendo los ensayos académicos, las tesis y las sucesivas intervenciones de intelectuales que, dentro y fuera de Cuba, procesan durante la segunda mitad del siglo pasado, diferentes modos de inflexión crítica para comprender la poética lezamiana. Bien podemos designarla, entonces, como serie académica. El recorrido por estos textos nos permite revisar las operaciones de recolocación de la agenda Lezama en los estudios críticos latinoamericanos (ya se trate de los producidos desde América Latina, como los que se producen sobre América Latina) en estrecha vinculación con los procesos de recambio de paradigmas teórico-críticos, y con los avatares de la revolución y de los nacionalismos en la historia moderna. A modo de mapa podemos inferir que a una primera emergencia crítica, sucede un período de silenciamiento de alrededor de casi dos décadas. Recién comienza a problematizarse ese ostracismo, a mediados de la década de 1980, cuando un evento de imantación internacional como lo fue el Coloquio de Poitiers, muestra el punto de inflexión. Años más tarde aquel gesto expondrá su eficacia cuando Lezama y la tradición origenista encuentran un espacio central en los festejos cubanos por el cincuentenario de la revista.

En 1954, la tesis de posgrado de Fernández Retamar⁶, uno de los jóvenes poetas del grupo, constituye el primer intento de dotar de un cuerpo de enunciados teóricos a las metáforas y ficciones que venían siendo utilizadas para explicar el origenismo en su conjunto y la poética lezamiana en particular. Publicada con el título *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, construye una constelación de categorías traducibles al saber académico que no ha dejado de reproducirse dentro de las industrias universitarias. Pero es su propio texto también una escritura sujeta, ya que el efecto deudor de la obra de Lezama hace que las categorías teóricas que utiliza para explicar la poética del origenismo no se desplacen del foco que había propiciado el maestro. Este movimiento de sujeción y recolocación –al fijar una agenda y un modo de registro institucional sobre ese objeto– puede advertirse en el espacio que adjudica a la poesía en su estudio (el de la configuración de una nación frente al estado claudicante y amorfo del presente histórico) y en el tipo de conceptualización que produce y que acusa el condicionamiento histórico de los estatutos de conformación del saber académico.

En la primera mitad del siglo XX, con el auge de la Filología y de la Estilística⁷ en los estudios literarios, la relación obra-autor, la idea de que el carácter individual y original de un texto tiene como supuesto principal la noción de un sujeto creador fuerte, dueño de un “estilo” propio y de una verdad –y por ello una moral– estética irrecusable, constituyen una matriz que atraviesa en buena medida la concepción de la literatura latinoamericana.⁸ La característica de

⁶ Esta tesis fue presentada en la Universidad de La Habana un año antes y el propio autor declara acerca de sus condiciones “didácticas” y de la tutoría del propio Vitier: “Al publicarlo ahora (pensando en la escasez de trabajos sobre el tema), he preferido no alterarlo: conservarle esa forma “escolar” que, frente a muchas molestias, puede tener la virtud de la claridad” (Fernández Retamar 1954 6)

⁷ La enorme circulación institucional de las aportaciones de Amado Alonso, Pedro Henriquez Ureña y Enrique Anderson Imbert, entre otros.

⁸ Si observamos la bibliografía y las notas introductorias al trabajo, percibimos no solamente la presencia de estudios cubanos acerca de las problemáticas historiográficas y literarias de Cuba (Portuondo, Lizaso, Lazo), sino también

estos enfoques consiste, básicamente, en proponer “obras de autor”, basadas en un fuerte concepto de sujeto creador y del proceso de individuación que se llevan a cabo a través del lenguaje y los procedimientos retóricos, con una clara delimitación de géneros. Esta matriz se transparenta en el texto de Fernández Retamar, debajo de cuya conceptualización se actualiza la noción de obra de autor. De ahí que procure inscribir “esa obra” individual e histórica dentro de una de las generaciones literarias del sistema cubano, y luego avanzar sobre la especificidad irreductible de cada obra.

A Fernández Retamar debemos la primera teorización sobre el origenismo de cuño poético, a través de su noción de “poesía trascendentalista” que, aun siendo tributaria del concepto poético esbozado por su maestro Lezama, fija una matriz más teórica. Curiosamente, el texto del autor de *Calibán* negocia con la teoría lezamiana anti-generacional, postula sus debilidades, escuchando la voz del maestro. Sin embargo, a pesar de los recaudos y matices, su esfuerzo de “tesis académica” debe apoyarse en un sistema categorial legitimado, que lo hace retomar las disquisiciones de Portuondo⁹ y también los aportes de Raimundo Lazo y Salvador Bueno. Más tarde, su texto de 1966 reordena este conjunto, ubicando a la tradición de la revista en el espacio de una “generación entre revoluciones”.¹⁰

Al elaborar una categoría específica para la poesía origenista, se aproxima a Kant en tanto lo “trascendental” no ignora su inmanencia al tiempo que integra tradiciones diversas. De este modo, se construye como un espacio de búsqueda del conocimiento de índole diferente del que se funda en el racionalismo cartesiano, un espacio epistemológico que posee la capacidad constitutiva de alumbrar una

la herencia de Onís –el discípulo del filólogo Menéndez Pidal– de enorme circulación continental.

⁹ Los textos de Portuondo que revisa Retamar para su tesis son: de 1939, *Proceso de la cultura cubano*; de 1944, *El contenido social de la cultura cubana*; de 1948, *Períodos y generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana*; y de 1950, *Realidad y falacia de las generaciones*.

¹⁰ Se trata del texto “Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba”.

visión integradora del mundo.¹¹ En tal sentido, continúa la tesis de Guillermo de Torre, quien, en su texto de 1951,¹² había planteado la transición entre poesía pura y poesía absolutista señalando que esta última “no se conforma ya con ser pura (...) quiere convertirse en una actividad del espíritu y en un método de conocimiento” (Fernández Retamar 1954 88).

Fueron necesarias dos décadas de ostracismo¹³ –sólo interrumpidos por dos o tres eventos– para que otra tesis, la de Efraín Barradas, continuara la tradición. Este trabajo, *La revista Orígenes (1944-1956)*¹⁴, es el primero en concebir a la revista como un corpus, corriéndose de la tradición de entender las publicaciones periódicas como mero telón de fondo o el elemento ancilar de una poética de autor (Schwartz y Patiño 2004). Dos años después de la muerte de Lezama y apaciguados los escándalos y polémicas sobre *Paradiso*, este trabajo de 1978, se preocupa por ubicar al origenismo dentro del cuadro generacional fundamentándose en la preeminencia programática de la poesía. Lo más relevante de *Orígenes* parece ser también para el puertorriqueño, su factura poética. Respondiendo a la retórica y a la organización de un texto académico y tributario en buena medida de las categorías planteadas por Fernández Retamar, Barradas intenta explicar el funcionamiento de la revista en relación

¹¹ Señala al respecto “Pero así como esta inmanencia general admite siempre dentro del vasto recinto de la literatura, una actitud tan “ancilar” como la de la poesía social política, admite también otras, como las de Rimbaud, Claudel, Unamuno o Rilke (y en similar dirección a los poetas de *Orígenes*) en las que es evidente una voluntad de trascender la arquitectura de las palabras, para llegar por su medio a enfrentar lo desconocido, una realidad que vislumbran más entrañablemente.” (Retamar 1954 86-87).

¹² Confrontar el texto *Problemática de la literatura*, publicado en Buenos Aires.

¹³ No es posible detenerse en este trabajo en lo acaecido en esas décadas, sino someramente apuntar los efectos que producen los discursos de *Ciclón* (1955-1959) y *Lunes* (1959-1961), el caso Padilla y la cerrazón nacionalista del Congreso de Cultura y Educación (1971). Para su profundización, ver el Capítulo 1 de la tesis doctoral *Escenas de lectura y escritura* (Sur y Orígenes: fragmentos de un diálogo oblicuo, Calomarde 2009).

¹⁴ Se ha consultado la edición microfilmada que posee la Biblioteca Benson en la Universidad de Texas, en Austin. La tesis fue presentada en la Universidad de Princeton, Estados Unidos. Serie Thesis Princeton University.

a las líneas canónicas del sistema literario cubano. En este sentido, recupera la idea de “trascendentalismo” que el cubano había utilizado para explicar la estética origenista. Es claro que el operativo del autor está impregnado de la herencia del boom y sus objetos consagrados, particularmente por la onda expansiva del realismo mágico en sus diferentes vertientes. Sin embargo, y a pesar de que su texto acusa en alguna medida las huellas del estructuralismo en boga de la década de 1970, el hecho político relevante de su lectura estriba en que, en la década del absoluto silenciamiento del grupo *Orígenes*, una tesis doctoral “institucionaliza” su lectura –la traduce a los códigos específicos–, la hace compatible con los códigos de la visibilidad académica.

El primer impulso de reinención¹⁵ del origenismo se da en el Coloquio de 1984 en Francia¹⁶, dentro del cual una serie de textos consagran el evento bisagra: dotar al origenismo de una nueva “actualidad crítica”. Si bien del encuentro participan tanto teóricos como antiguos miembros activos de la revista (Vitier y Marruz), el efecto que había generado la polémica por la prohibición de *Pa-*

¹⁵ Se trata de un evento colectivo que transforma la agenda literaria, sin desconocer los esfuerzos aislados de algunos críticos que desde mediados de la década anterior habían venido ensayando una relectura de los productos lezamianos: especialmente en el trabajo de Santí (1975) publicado en *Revista Iberoamericana*. Véase la tesis doctoral *Escenas de lectura y escritura* (Sur y Orígenes: *fragmentos de un diálogo oblicuo*, Calomarde 2009).

¹⁶ La obra que reproduce los trabajos fue publicada en 1984, sin embargo el Coloquio tuvo lugar dos años antes. Allí, en una ponencia fallida, Cortázar proclamaba “se me ocurre que esta reunión en Poitiers tiene algo de legendario, algo que reúne una vez más a Arturo y los caballeros en torno a la mesa redonda. Nuestro Grial se llama Lezama Lima, hay que buscarlo porque solo lo conocemos y lo alcanzamos en parte, hay que traerlo a nuestra interioridad para que nos ilumine; hay que defenderlo de manos sucias y de intenciones impuras que se sirven de él ahora que no puede rechazarlas con ese humor que a su tiempo redujo a cenizas tantos ataques de resentidos y de envidiosos. Seamos hoy aquí sus caballeros andantes, ayudemos a destruir a tantos monstruos, enanos y brujas que acechan en los caminos por donde se va al encuentro de ese espléndido Grial de la poesía cubana.” El texto está reproducido en el volumen *Cercanía de José Lezama Lima* (Espinosa 1986 185).

radiso años antes y el interés por Lezama por parte de una de las figuras claves del Boom, como Cortázar¹⁷, ayudan a explicar esta circulación sinécdótica de los productos lezamianos¹⁸, en una ruta que se diseña primero fuera de la isla y que concluirá, años más tarde en el centro de La Habana. Este recorrido, avivado por el “efecto Boom” pero también por las polémicas nacionales acerca de las relaciones problemáticas entre canon y la revolución dentro de la literatura cubana y el subsiguiente “silenciamiento” de la constelación origenista¹⁹, se construye a lo largo de un proceso que tiende hacia una integral revisión de la labor del grupo que alcanzará su punto de máxima exposición y tensión en el año del cincuentenario de *Orígenes*. Es entonces cuando se produce el segundo y capital momento de la crítica rehabilitadora del origenismo, en el año 1994, momento que señala definitivamente una divisoria de aguas respecto del lugar que ocuparán estos estudios en las agendas académicas. Testimonio de este profuso operativo constituye la serie de textos críticos que se publican dentro y fuera de Cuba, bajo la ola expansiva de la efeméride. Esta revisión se ve fortalecida y complejizada por el recambio de paradigmas teóricos que se advierten en los inicios de la década de 1990; el auge de los Estudios Culturales en las academias estadounidenses y poco después en las academias de América Latina, como así también los estudios post (primero, el

¹⁷ Se trata de los textos de Cortázar “Para llegar a Lezama Lima” (1966), del texto de Vargas Llosa “*Paradiso*: una suma poética, una tentativa imposible”, y asimismo de los artículos publicados en las actas del Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima celebrado en Poitiers, Francia, en 1982.

¹⁸ Utilizamos el plural porque simultáneamente a esta resurrección transnacional de Lezama se observa un creciente interés por la obra de Piñera y de otros origenistas.

¹⁹ Recordemos el efecto Padilla y el discurso de Castro en 1971 –“Palabras a los intelectuales”– con motivo del Congreso de Educación que marca un punto de inflexión en el modo de considerar el Estado cubano las relaciones entre literatura y nación, además de un nuevo modo de “corporativismo intelectual” que se pone en escena en las cartas y documentos públicos de diversos intelectuales que participan activamente del debate Padilla. Un ejemplo claro de esa re colocación constituye la “Declaración de los 62” y el “Fragmento del discurso de clausura” del Congreso de Educación y Cultura.

posestructuralismo, luego los estudios poscoloniales, la cuestión de la posmodernidad, entre otros) y el interés por objetos dejados de lado por la crítica académica (en este caso puntual, el estudio de las revistas literarias y culturales).

Como anticipando la oleada que se despliega dos años más tarde, Barquet –otro miembro de la generación de “los hijos de Orígenes”– publica una nueva tesis doctoral sobre el origenismo.²⁰ En su perspectiva, las “fórmulas interpretativas” del origenismo no fueron comprendidas por muchos de sus coetáneos, lo que explica la acusación de hermetismo y elitismo. A partir de este supuesto, recupera la noción lezamiana de “taller”²¹ para señalar el hiato que la obra colectiva instaura a “la tradicional dicotomía entre trabajo intelectual (creador, artístico) y el trabajo físico” (Barquet 1992 57). Merced a esta estrategia, *Orígenes*, eludiendo la polémica explícita con otros contemporáneos, en la manufactura literaria, labra su distinción.

Una de las hipótesis más sorprendentes que aporta su estudio es la que refiere a la matriz política del origenismo orientada a la reformulación de lo social que según Barquet aporta “el elemento de negación dialéctica (que) garantizaba un desarrollo más amplio y seguro de la cultura cubana”, lo que denomina también “el ritmo otro” de su sociedad, los fracasos ante la revolución, el desencanto.

Otro texto de Retamar, ya en el marco del Coloquio de 1994²², “Orígenes como revista”, constituye una de las operaciones críticas principales de la tarea de reinención del universo lezamiano. Esta operación, inscripta profundamente en las condiciones revolucionarias del momento, funda un modo de acceso a Lezama interpelado por la necesidad de reinventarse en el contexto crítico de la era postsoviética y de la profunda crisis económica y política

²⁰ Nos referimos a *Consagración en La Habana*, con lo cual recupera el nombre que había propuesto Feo para su revista y que fuera derrotado frente a la idea de Lezama. Sobre la polémica por el nombre se han consultado las cartas cruzadas entre sus directores (Rodríguez Feo 1989).

²¹ Es posible vincularlo también con el artículo de Hernández Novás (1990) “Renacimiento de un taller renacentista”.

²² Confrontar el *Coloquio sobre Orígenes* con motivo del cincuentenario de su creación, realizado en La Habana en 1994.

que atraviesa a la isla y que exige una revisión del nacionalismo. Lo que sirve, a continuación, para definir otro rasgo fundamental: Lezama había participado en la revolución de 1930 y la frustración por no haber sido incluido en las lista de los que redactarían el manifiesto se tradujo en una redefinición pública del poeta a través de la cual desaparecería el hombre de acción pero colocaría su ansia revolucionaria en una prodigiosa imaginaria, como una especie de sublimación. En segundo lugar, otra de las operaciones de reinención del sentido Lezama se configura en la relación que establece, por vía del cristianismo de raíz ecuménica, con una línea del pensamiento latinoamericano atravesado medularmente por lo político-social continental. Como “buscadores de Dios” religa un cuerpo de tradiciones que venían siendo estudiadas como antinómicas. El mote del origenismo como artificio, retórica y evasión sufre una drástica recolocación en el sistema literario continental, por medio de uno de sus promotores más prestigiosos. De este modo, Retamar lee, bajo el paraguas ideológico de un ala del pensamiento religioso no ortodoxo de matriz cristiana, una de las aristas del pensamiento pre-revolucionario. Y entonces puede establecer el circuito que va desde el sustrato espiritual origenista hasta los textos que se aproximan a la Teología de la Liberación.

Otro de los aportes centrales al estudio de la poética lezamiana es el de José Luis Arcos. Su trabajo de 1994, *Orígenes: la pobreza irradiante*, constituye un recorrido por las poéticas de sus diferentes y más importantes autores, como los casos de Lezama Lima, Zambrano, Vitier, Marruz, Diego, Smith y Baquero, articuladas a partir de la categoría “pobreza irradiante” que expone la idea de un margen capaz de producir un proyecto poético inasimilable, como el de Lezama. En otro trabajo de 1999 propone el concepto de “origenismo clásico” definido como poética de la encarnación y la trascendencia, como parte aguas con el “otro origenismo” (el de Piñera); los tópicos centrales de ese clasicismo son definidos como: creación, cristianismo, clasicismo ecuménico, estética de la fijeza y de la concurrencia o integración y resurrección, poética del verbo encarnado, trascendencia, espíritu de “otra” Modernidad –una zona

del Modernismo hispanoamericano y del 98 español– y de la “otra” vanguardia, configurada en la lectura de Vallejo.

Por último, el texto de Duanel Díaz, *Los límites del origenismo* (2007), indaga en los procedimientos que contribuyeron decisivamente en la construcción del canon y la posterior clausura de ese paradigma en el campo cultural cubano. Estudia la constitución histórica de ciertas marcas críticas sobre *Orígenes*, el problema del canon –su relación con la Vanguardia, los nacionalismos de las décadas de 1920 y 1930– y su vinculación con los constructos ideológicos que informan la revolución. El recorte fundamental que propone este texto es el de revisar el ensayo que configuró *Orígenes* a través de sus tres figuras estelares: Lezama Lima, Cintio Vitier y Fina García Marruz, en el período posterior a la “rehabilitación oficial” del origenismo en la isla. Desde allí, se pregunta cuál fue el papel del origenismo en la construcción de la cultura cubana y sus “límites”.

Atravesar este enmarañado tejido, producto de una selección arbitraria que solamente tiene como propósito relevar ciertas marcas en el proceso de relectura de la poética lezamiana, deja expuesto el monumental edificio crítico que se instituyó en torno a ella en la crítica literaria latinoamericana. Deja explícito también los dos modos principales en que operó el discurso “sobre” la tradición Lezama y los devenires de un saber que se fue redefiniendo al calor de las transformaciones políticas, culturales e ideológicas.

Sin embargo, es necesario anotar que frente a la lectura católica y nacionalista (a la que luego integra la revolución) que hace Cintio Vitier de Lezama, Severo Sarduy desde la vereda opuesta de los saberes telquelinos, posestructuralistas y atentos a las perspectivas de género sexual, reinventa a un Lezama en clave de barroco y neobarroco que inaugura una prolongada y deslumbrante tradición de escritores latinoamericanos. Esta línea sarduyana en clave de herencia, diseminación y traición abre a una tradición que en las décadas de 1980 y 1990 constituye un heterogéneo mapa que permite vincular a Kozer con Lemebel, a Carrera o Echavarrén con Perlongher.

Entre los estudios que integran este volumen, encontramos en primer lugar, el trabajo de Remedios Mataix, “Otra broma colosal. Lecturas y relecturas del Lezama póstumo”, parte de la hipótesis de que el último Lezama “se piñeriza” al lanzar sus “destellos equívocos”, y desde este concepto desafía la ortodoxia crítica fijada de manera privilegiada por Cintio Vitier. Desde esa noción, la autora se adentra en el estudio de la recepción que tuvo el cubano en la España posfranquista de las décadas de 1960 y 1970. Luego del impacto del Boom sobre la redefinición de la literatura latinoamericana en su conjunto, las operaciones que introducen tanto la recepción de *Oppiano Licario* como la de *Fragmentos de su imán* son abordadas por Mataix como regidas por los ideogramas de la época, principalmente la idea de que el valor simbólico que adquiere la revolución cubana resulta una compensación para la derrota del bando republicano español en la guerra civil de 1939. En este sentido, Lezama es leído como producto de la revolución, una idea que el poeta no comparte pero que, sin embargo, coadyuva a difundir su obra. En esta línea, la autora señala, en el contexto postsoviético, otro efecto paradójico que produce la recepción española: su despolitización, un operativo que parte de una relectura del autor de *Paradiso* y se expande a la literatura cubana en general. Una operación complementaria podemos leer en el trabajo de Jorge Luis Arcos, “Para una relectura de *Oppiano Licario*”, porque propone otro desplazamiento crítico. En este caso se trata de un desplazamiento respecto del centro poético simbólico que la crítica configuró en torno a la novela *Paradiso*. Al proponer que *Oppiano* resulta más incitante que *Paradiso*, el autor introduce las nociones de “impresión cosmovisiva”, “fragmentación” y “ludismo cervantino” como rectoras de su sistema poético del mundo. De este modo, el autor, trazando un recorrido central entre *Oppiano* y *Fragmentos a su imán*, postula que *Paradiso* y *Oppiano Licario* fueron escritos –no de modo privativo aunque sí medular– para tratar de resolver imaginal y cosmovisivamente un conflicto existencial. De este modo, vuelve sobre el canon para centrar la mirada analítica en un texto considerado epigonal y

releer las claves poéticas de la obra de Lezama en una tensa articulación entre el texto literario y el texto de su propia vida.

El tercer artículo que relee el canon lezamiano es el trabajo de Francisco Morán que convoca la relación Lezama y Casal, una línea menos frecuentada en los estudios más canónicos, herederos de la formulación vitieriana que señaló con profusión la relación poética de Lezama con el autor de *Nuestra América*. En “Ansias de aniquilarme sólo siento: fragmentos irradiadores de Julián del Casal en José Lezama Lima” el autor muestra cómo en las conferencias dadas por Lezama en el Instituto de La Habana, el poeta relee la tradición de Casal y desde allí formula la necesidad de articular su presencia con la de Martí. A lo largo de su lectura, va señalando algunos problemas en la construcción del canon cubano centrado fuertemente en Martí. Su pregunta rectora, entonces, no se centra en si Lezama fue o no “casaliano”, sino en señalar que fue él quien captó, como ningún poeta lo había captado antes, “la vibración de la cuerda de Casal”. A través de esta red de lecturas, el autor hace coincidir a Piñera con Lezama. Así, los homenajes que ambos le rinden a Casal se inscriben en lo que Morán designa como “una ética de la resistencia”, o lo que sería más preciso definir como la defensa obstinada de la casa del poeta. Por último, ese vínculo sustancial entre ambas poéticas se explica a partir de un mismo gusto por insertar lo cubano distinto en lo universal, un ímpetu común que no renuncia a la divergencia porque, en palabras de su autor, “lo desconocido era en Lezama un reto alegre, y no, como en Casal, un taciturno deseo de aniquilación”.

Por su parte, César Salgado en “Lezama y el Moncada: figuras de la insurgencia en “Oppiano Licario y la exégesis vitieriana” relee un enclave central en la configuración del canon literario y político cubano: el año 1953 en que coinciden dos eventos capitales, el asalto al cuartel de Moncada y el número homenaje a Martí, que realiza la revista *Orígenes* en ocasión del Centenario, en medio de la parafernalia de “simulacros oficiales”. El autor pone en diálogo, entonces, el discurso oficial, la configuración discursiva del grupo *Orígenes* sobre la figura martiana y el texto “Oppiano

Licario” de Lezama Lima que fue publicado en ese mismo número de la revista. Con el propósito de revisar las figuraciones de la insurgencia en las iteraciones del relato sobre el personaje Oppiano Licario, Salgado interroga y pone a prueba el alegato vitieriano que ve en este texto una suscripción profética de Lezama a la revolución castrista como cumplimiento martiano. En este sentido, se configura como una “contra-exégesis”, ya que, como relato y como topología, “Oppiano Licario” representaría más bien una advertencia contra el voluntarismo político y una idea menos teleológica sobre el legado martiano.

A través de su lectura, el autor va desmontando las operaciones de Vitier en torno al legado lezamiano considerando que es precisamente el entramado épico del asalto al cuartel de Moncada, una coyuntura vital que dispara poéticamente en la imaginación del Lezama-poeta. No deja de señalar este estudio que tal exégesis ha tenido significativas consecuencias, entre otras, la mutua validación entre su obra y los procesos y retrocesos de la revolución castrista. Si, como bien señala Salgado, toda exégesis conforma una estrategia dominadora que pretende restringir la multiplicidad del texto lezamiano a la impronta teleológica de la cubanidad, las lecturas a contracorriente de lo instituido vienen a reponer esa complejidad suprimida y resultan de enorme relevancia para los estudios presentes y futuros sobre la obra del poeta de Trocadero.

Por último, Rodríguez Matos en “Más allá de la (post)modernidad de José Lezama Lima” regresa a una muy actual discusión en torno a la tensión entre Modernidad y Posmodernidad en la obra de Lezama Lima. El trabajo procura establecer una criba entre las dos líneas que han primado en los últimos veinte años en las relecturas lezamianas. Se trata de revisar tanto aquella que creyó ver en la obra del poeta cubano los anuncios de cierta teoría posmoderna, como la otra que vincula el conservadurismo católico de Lezama con la forja de una teoría de la historia donde lo político se resuelve en una cuestión estética. De este modo, a través del análisis de diversos textos del poeta y haciéndolos dialogar con las visiones de Martí o del Che Guevara, propone una apertura que reubica nociones tales

como lo nuevo, la poesía, lo heterogéneo y la autonomía. A través de su análisis minucioso se aboca a discutir las limitaciones de lecturas que pretenden fijarlo como una poética que señala el fin de una relación con la metafísica occidental, o como el teleológico letrado de la nación. Ambas posturas, según el autor, tendrían en común la centralidad de las categorías de lo nuevo y la verdad, aunque en el primer caso para declarar la transformación lezamiana respecto de ese sistema y en el segundo caso para declarar que Lezama es “peligroso” precisamente porque nunca abandona las tentaciones de lo metafísico.

La presencia del barroco y sus derivas en América Latina ha dado lugar a múltiples estudios y variadas controversias, entre las cuales Lezama Lima ha articulado un núcleo tan central como conflictivo ya que ha estado tironeado entre quienes le atribuyen una adhesión a un barroco católico y contrarreformista, centrado, gnóstico, matinal y conservador (Díaz 2005) o aquellos que leen la barroca puesta en fuga lezamiana del centro como una episteme posmoderna (Chiampi 1994).

Los estudios sobre el barroco latinoamericano han tenido un momento clave en la notable revisión que en la década de 1980 llevaron a cabo los estudios coloniales latinoamericanos (en especial Walter Mignolo y Rolena Adorno), preocupados en explorar, desde perspectivas posestructuralistas, los cambios, desplazamientos y reinenciones que los letrados criollos hacían de los paradigmas europeos. En franca crítica a las posturas eurocentristas que analizaban la Colonia como un espacio cultural donde se asimilaban y reproducían los saberes y las estéticas metropolitanas, estos nuevos estudios inquietan las estrategias del colonizado para apropiarse, subvertir o desacomodar la cultura central a fin de crear una cultura propia. El barroco colonial latinoamericano también fue objeto de esta revisión y en este sentido los estudios de Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984) y de Mabel Moraña en *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco* (1998) diseñan dos perspectivas opuestas sobre la significación del barroco colonial: el barroco de Estado (Rama) y el barroco criollo (Moraña).

En su análisis de la “ciudad letrada” a lo largo de la historia colonial latinoamericana, Rama explora la figura del “letrado” obediente al poder, desde una concepción de matriz althusseriana, de la cultura en estrecho vínculo con el poder. Así, el letrado es el brazo escriturario del poder colonial (iglesia, ejército, administración) a través del cual se administraba el estado, se elaboraban las leyes, se transmitía la ideología oficial, basada por un lado en el orden, subordinación y disciplina jerárquica de la sociedad y, por el otro, en el dominio, evangelización, educación e ideologización de las culturas subalternas. No sólo es representante del poder; el letrado es también poseedor de un poder, gestor activo, dueño de “armas letradas” (Rama 1995 122) y productor de ideologías públicas (Rama 1995 36). De allí también la elección que Rama realiza de las teorías de Maravall vertidas en *La cultura del Barroco* (1975) sobre el barroco como una cultura de Estado, de la Monarquía y la Contrarreforma –a fin de controlar, manipular, ideologizar a la población–, para mirar América Latina, lo que supone dejar de lado perspectivas que como las de Alejo Carpentier y Lezama Lima, consideraban el barroco latinoamericano como expresión del mestizaje cultural y arte de la contraconquista.

El giro hacia el “problema de la alteridad” o la “cuestión del otro” en el interior de los estudios culturales coloniales, conduce a explorar el carácter “polivocal” de las mentalidades y prácticas culturales durante la Colonia –a través de letrados que peleaban por la defensa de sus culturas, lenguas y memorias amenazadas por las políticas colonizadoras– dejando atrás la estampa monolítica y monológica que caracteriza al letrado de Rama (Rolena Adorno 1987). Frente a la matriz *diacrónica* desenvuelta por Rama –que abarca el derrotero del letrado desde los inicios de la historia de América Latina–; las nuevas aproximaciones críticas suelen efectuar un corte *sincrónico* para examinar la densidad de discursos que se encuentran y desencuentran, que pelean, interactúan, negocian en una ciudad multilingüe, pluricultural, híbrida, transculturante e interactiva. En rigor, el mismo Rama visualizó el *caos* de la “ciudad real”, sólo que no indagó su espesor ni sus modalidades.

Desde este renovado contexto de los Estudios Culturales latinoamericanos, Mabel Moraña le critica a Rama el empobrecimiento de la relación dialógica entre las diversas modalidades culturales (centrales y marginales) y los estratos sociales que componen la totalidad americana, la poca atención prestada a los procesos de elaboración de formas de conciencia divergentes o al menos alternativas a las dominantes (Moraña 1994). Pero es especialmente en su libro *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco* (Moraña 1998), en donde Moraña aborda la cuestión del barroco y estudio durante la Colonia la formación de una *conciencia criolla* que desafía las normas hegemónicas de la ciudad letrada, que se filtra a través de sus muros. Así opone a la concepción del *barroco de estado* con su lógica amurallada, verticalista, totalizante y unívoca que Rama prefiere (siguiendo a Maravall, como dijimos), la de un *barroco criollo*, con pliegues, repliegues y porosidades a través de los cuales se filtra la conciencia criolla, un barroco de naturaleza jánica, dual, susceptible de apropiaciones, tránsitos, intervenciones, ambigüedades, que refresca cierta tradición latinoamericana del barroco con los aportes de Deleuze, del posestructuralismo y de la posmodernidad. Al letrado barroco como *representante* del poder en Rama, le opone un letrado barroco con capacidad de gestión, de negociación entre la cultura hegemónica y la subalterna.

José Lezama Lima en *La expresión americana* (1957) se adelanta a las elucubraciones críticas sobre las posibilidades creativas y desafiantes del barroco. En el barroco colonial, coloca la expresión del criollo y con ello revierte la historiografía nacionalista que situaba en el romanticismo y en la Independencia nuestro nacimiento literario (Chiampi, 1993) para colocar en el barroco criollo un comienzo de lo americano, un barroco de la “contraconquista que subvierte la norma metropolitana. Es el barroco el que fragua el texto latinoamericano en su capacidad para crear una nueva textualidad con los fragmentos de las diversas culturas del orbe, por medio del poder demoníaco, faústico, devorador, sulfúreo, plutónico, luciferino que el hombre barroco (astuto, curioso, hedonista, sensual, rebelde) pone en juego a través de la “tensión” y del “plutonismo”

que provocan una primera ruptura de las unidades culturales con las que dialoga para luego unir y combinar estos fragmentos creando un nuevo orden cultural americano. Se trata de la *poiesis* demoníaca del americano que permite articular el carácter transculturador, mestizo, metamórfico de la cultura latinoamericana. Es esta tradición del barroco colonial, la que Lezama incorpora y reactualiza desde su misma escritura barroca protagonizada por el *eros* relacionable que succiona y reúne fragmentos dispares de la entera cultura universal desde el espacio americano que se ofrece como un ámbito abierto a la contaminación, como un protoplasma incorporativo.

Dos artículos asedian las tramas, prolongaciones, relecturas y desvíos –todos productivos– desde el barroco hispano y colonial al neobarroco lezamiano y sus reescrituras neobarrosas en el cono sur en *Intersecciones barrocas*. Olga Beatriz Santiago (“Lezama Lima. Más allá de la metáfora gongorina”) se centra en la lectura que Lezama hace de Góngora deteniéndose en un análisis pormenorizado de algunos de sus ensayos pero también reflexionando en torno a las geopolíticas poéticas propiciadas por Lezama en su crítica a Góngora y en su propuesta de un renuevo poético en tierras americanas. Si Lezama –profundamente cristiano y órfico– reconoce en la poesía de Góngora una raíz oracular, sin embargo le niega que haya alcanzado una verdadera y plena naturaleza profética. Si la poesía del cordobés exhibe su apetito de luz y prepara el esplendor, no logra el “ciempiés de la interpretación” y se queda en el “único sentido”, abortando así el segundo nacimiento, ya que a la luminosidad gongorina le faltaba la “noche oscura de San Juan”. Además de la incapacidad de Góngora para penetrar el Otro trascendente, Lezama le critica su incompreensión del Otro americano entrevisto desde una mirada atravesada por los prejuicios sobre la monstruosidad americana. Desde esta plataforma, Santiago analiza lúcidamente la estrategia implícita de Lezama quien en su crítica a Góngora también propone una renovación de la poesía en tierra cubana y americana.

En “Perlongher pasea por el parque Lezama”, Rubén Ríos Ávila explora algunas derivas de Lezama en Perlongher y los peculiares cruces que este hace entre el neobarroco deleuziano y el neobarroco

lezamiano, lo que a su vez supone recapturar el neobarroco de la filosofía desde la antropología y apropiarse del barroco de Góngora leído desde Lezama, para arribar así a la configuración de un neobarroco que se “hunde en el fango del Río de la Plata” y se conecta con el pornobarroco de Osvaldo Lamborghini. La compartida vocación de ambos escritores por el “delirio” como una política de la letra que se levanta contra la occidentalidad del logos y la economía del capitalismo, contra las exégesis del saber académico-universitario y contra el barroco colonizador, desatando el delirio del deseo, la economía del don y las creaciones de una corporalidad leprosa, recorre el análisis de Ávila.

La dimensión coloquial que atraviesa la obra de Lezama tanto en su configuración textual como extratextual es abordada por varios artículos que conforman la serie *Lezama conversa: entre el coloquio con Juan Ramón Jiménez y las lenguas cotidianas*. La oralidad como parte constitutiva de la obra del poeta ha sido relevada en diversas ocasiones. Pero es el propio Lezama quien fija esa agenda desde las enseñanzas de su *Curso Delfico*, cuando deja suficientemente explícito ese hábito testarudo de hacer conjugar oralidad y escritura en el conjunto de su obra. Y quizá por ese “azar concurrente” lezamiano, la conversación discurre hacia la pregunta por lo cubano, lo insular, lo caribeño, lo americano; discurre también hacia los territorios interpenetrados de lo culto y lo popular, hacia las tradiciones que Lezama lee, escucha, escribe y vocifera con respiración entrecortada y voluntad omnívora de imágenes literarias.

En este eje, entonces, se enlazan dos perspectivas sobre la obra de Lezama. Por una parte, la oralidad que atraviesa su literatura y que ha sido leída desde sus relaciones con los discípulos, me refiero a aquello que la crítica consignó como “la tradición del ceremonial”, una cultura de hechura colectiva, afectiva y oral, que habría vigorizado el proyecto común y convertido a un grupo de poetas en una familia, como ha sido estudiado por Fina García Marruz. Desde el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, evento fundacional tanto del proyecto origenista como de la composición del grupo, la oralidad integró ese universo heterónimo lezamiano. Es por esta

razón que no solamente —como ya se ha señalado— la pertinencia de esa cultura de la conversación resulta central para comprender la especificidad del vínculo origenista, sino también para concebirla como un motor de su poética y de su lenguaje. En estos territorios no solo se conjugan tradiciones disímiles y heterodoxas (cristianismo, orfismo, barroquismo, clasicismo), sino el fluir de una lengua sobreabundante donde pueden convivir arcaísmos, neologismos, cultismos y pregones callejeros. Esto es, una estética estriada entre la oralidad y la escritura que conecta su escritura con una serie largamente explorada por la tradición nacional. Como ha señalado su discípulo, “como todo cubano de raíz, Lezama fue ante todo un conversador” (Pereira 1996 606). Esa particular conversación lezamiñana, forjada bajo el sino de su peculiar respiración asmática, ha sido pensada —desde Vitier en adelante— como componente fundamental de la sintaxis, del ritmo de su escritura y en el concepto metafórico central de su poética de “ritmo hesicástico”.

Sobre la noción de *insularismo*, la obra de Lezama suscita incontables debates. Es bien conocido que, tempranamente, incita en su correspondencia al discípulo Vitier con el mandato de una ética poética, al instarlo a “que nos aboquemos a algo realmente grande y nutridor, la Teleología Insular”. Ese norte es el que cobra cuerpo poético en el programa origenista. Por otra parte, dicha noción recoge y relea una larga tradición ensayística y poética que reflexiona sobre la identidad cubana y sus relaciones con la cultura continental y con la cultura occidental en conjunto. La pregunta por la especificidad cultural cubana bajo la lógica de la diferencia, tanto como la proximidad de esa cultura con diferentes tradiciones, voces y regiones estaba ya recogida en aquella frase de Lezama Lima donde el poeta jugaba con la ambigüedad: “la isla indistinta en el cosmos o lo que es lo mismo la isla distinta en el cosmos”.

Asimismo, y tal como ha demostrado Rafael Rojas en su trabajo *Isla sin fin*, la discusión sobre una teleología insular gravita en el discurso cubano desde su etapa fundacional, en la primera mitad del siglo XIX, como una dimensión concéntrica. Desde las visiones holísticas de la teleología insular (Rojas 1998 37) en las obras del

padre Varela a su encarnadura como cuerpo político en las de Martí; desde las visiones negativas del insularismo en los intelectuales de la Primera República, atravesadas por el sino de la frustración (Figueras, Ortiz, Mañach, entre otros), a la eticidad insular cifrada en el texto de Vitier, *Ese sol del mundo moral* –una génesis de la utopía insular de cuño moral que arranca en su etapa decimonónica y concluye en la última gesta revolucionaria–, la serie ordena una forma del relato que articula la pregunta por la identidad cultural, la relación del sujeto con la dimensión geopolítica y la construcción de una comunidad en sus aspectos axiológicos, utópicos y políticos. Y es ese tejido discursivo el que cobra dimensión poética en la obra del grupo origenista, imantados por la ínsula distinta e indistinta de Lezama. De este modo, es posible hipotetizar que la función del insularismo sobredeterminó en buena medida la mirada cultural cubana en base a una orientación utópica, claramente antimoderna y resistente al liberalismo (Rojas 44).

El *insularismo* se constituye en la tradición cubana a partir de dos principales modulaciones. Por un lado, la tradición de “la isla que se repite” (Benítez Rojo), en su versión disfórica anclada en su autorreferencialidad, el aislamiento y la imposibilidad de salirse de la lógica de la repetición, siempre igual a sí misma. Virgilio Piñera se refirió a esa condensación de sentidos como “la maldita circunstancia del agua por todas partes”. Por otra, una dimensión insular concebida como sobreabundancia poética, frente a una historia “frustrada en lo esencial político” que la páginas de *Orígenes* auscultan y postulan como *VERBUM*, como una encarnación creadora de sentidos. En esta línea, el *insularismo* ha sido entendido por los poetas origenistas, a la manera de una sobreabundancia que permitiría la posibilidad de diálogo con diferentes culturas desde una posición de horizontalidad, cuando no de privilegio, porque elude la voz minusválida de buena parte de la escritura latinoamericana de mediados de la primera mitad del siglo XX, centradas en la hipótesis de la apelación al diálogo cultural para rellenar o corregir tradiciones regionales y nacionales fallidas o incompletas. En esta línea, la teleología insular se vincula más al concepto de transcultu-

ración (Ortiz) en tanto transmutación, migración e interpenetración de contenidos culturales que a una indagación telúrica y ensimismada. Como ha señalado Bernabé: “supone un vacío que invita a la práctica incorporante e interpretante” (2001 31).

Los artículos que integran esta serie se inscriben en ese largo debate para interrogar a la obra de Lezama en lo que ella tributa a la tradición y a la creación de nuevas miradas. Dos trabajos dialogan estrechamente entre sí. No solamente porque se centran específicamente en el análisis del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937), sino porque ambos procuran revisar las nociones de “insularismo” y “teleología” que han marcado la lectura de la poética lezamiana. Una vez más, obra del discípulo Vitier, la “teleología insular” pareció endurecerse en la urdimbre de sentidos reelaborados desde *Lo cubano en la poesía* hasta *Ese sol del mundo moral*. No menos relevante resulta el hecho de que ambas nociones atravesaron los debates cubanos sobre la identidad cultural de la isla y sus relaciones con la cultura continental durante, al menos, la primera mitad del siglo XX. Se trata de los artículos de Nancy Calomarde y Jorge Marturano a través de los cuales “lo insular” es visto menos como un concepto centrado en la esencia de la cubanía, que como una metáfora que permite leer el aporte de la isla a la cultura occidental. Ese dinamismo que se refuerza en nociones tales como “resaca” permite avizorar otro recorrido más permeado por el rasgo de la apertura que propicia la interminable frontera acuática que sus rasgos de aislamiento y cerrazón. Otro elemento que los artículos coinciden en señalar en este texto es la cuestión de la mirada del poeta, la mirada cubana por sobre cualquier estrategia de objetivación que podría suponer el análisis cultural. Poner el centro en el lugar desde donde se enuncia aparece no solo como una operación poética de enorme valor, sino también una afrenta a la colonialidad que suele imprimir miradas “exteriores” a la auscultación de los problemas culturales.

Marturano le dedica las primeras páginas de su trabajo a revisar los modos críticos en que el negrismo y algunos excesos vanguardistas aparecen contrarrestados merced al uso de la categoría insu-

lar, como un modo de discutir las teorías racistas que atravesaban el análisis cultural de la década. Asimismo, acentúa el carácter de “horizonte” que permite recortar la pregunta por la isla en un contexto geográfico, histórico y cultural mucho más vasto. Entretanto Calomarde pone el foco en el diagnóstico cultural que propone el *Coloquio* exponiendo una cartografía que sutura las distancias entre los extremos continentales.

Por su parte, el artículo de Salto “La urdimbre del lenguaje cotidiano: intersecciones críticas sobre José Lezama Lima” se centra en un aspecto de las discusiones en torno a la figura y la obra de José Lezama Lima a partir de 1970 y que se incrementaron, en 2010, con los homenajes por el centenario de su nacimiento: los intentos por desnaturalizar la categoría de “lengua popular” y las búsquedas por resignificar algunos de sus rasgos a partir de repertorios o archivos culturales diversos. De este modo, la autora recorre diversas lecturas para señalar que donde algunos encontraron errores, desaciertos o equívocos, pero los justificaron en tanto lenguaje trascendente y hermético, otros, como Mateo Palmer advierten un juego de apropiaciones transculturales que ubican a Lezama en el lugar de precursor de las teorías sobre la intertextualidad y la interdiscursividad, y lo confirman, además, como un escritor muy atento a los usos jocosos de la lengua y de una tradición que suele mencionarse como *popular*. En esta línea, la autora traza otra genealogía en la relación entre lo popular y lo barroco en la obra de Lezama, al enlazar esta lectura con la de quien se postula como “el heredero”, Severo Sarduy.

Pero es también Lupi quien, desde una perspectiva diferente, reevalúa las derivas del tópico del insularismo. En su trabajo, “Lezama, Mallarmé y el evento insular”, parte de considerar la noción de “sensibilidad insular” –tan utilizada en la lecturas lezamianas–, como una hipótesis tentativa, en tanto considera que un recorrido general por la obra ensayística de Lezama, desde la década de 1940 en adelante, revelaría que el *topos* del insularismo constituye solamente la etapa inicial de una exploración teórica mucho más vasta. Según su enfoque, este proyecto tiene un componente político (la

revista *Orígenes* y su ambición de llenar el vacío de la frustración republicana, y posteriormente la obra y actividad de Lezama después del triunfo de la Revolución), un componente histórico-cultural (la teoría de las *eras imaginarias*, desarrollada a partir de la década de 1950) y un componente estético, poético y teórico. En su estudio, muestra a “X y XX” como el texto de Lezama que expresa con mayor claridad la transición del insularismo, entendido como imaginario nacional y cultural, a un imaginario poético.

Rafael Castillo Zapata, en su artículo “El instante que hipnotiza. Lezama y el pensamiento hablado” examina el discurso dialógico de Lezama desde la perspectiva de la particularidad de una enunciación oracular en la que la filosofía no sólo *se escribe*, sino que *se habla*, se dice, se desdice y se contradice en el flujo incesante de idea e imaginación. El autor se detiene en las zonas de lo impredecible de las asociaciones mentales y verbales para demostrar de qué modo la concurrencia de un azar dispara el argumento hacia zonas inesperadas, de resonancias paradójicas. De este modo, el trabajo indaga en la construcción de lo que se designa como un *pensamiento hablado*, esto es, un discurso poético configurado por desniveles, equívocos, contradicciones, reiteraciones, y circunloquios.

Otra de las perspectivas a través de las cuales se reevalúa el legado poético de Lezama, la aporta el trabajo de Ivette Fuentes de la Paz, “José Lezama Lima: hacia una mística poética”, donde explora la vía iluminativa como camino hacia el conocimiento. De este modo, el trabajo interroga la poética lezamiana, la idea de una “mística poética” como nueva arista poseedora de originales matices dentro de la literatura cubana. Para la autora, el rango de la “luminosidad” –que en estas poéticas da tono a una Filosofía de la luz– extiende su irradiación hasta la poética lezamiana y da forma al concepto de la “insularidad”. De allí que ponga en relación la poesía lezamiana con la mística poética de Santa Teresa de Jesús y de San Juan de la Cruz (a través de las funciones de la luz, el quietismo y el éxtasis como vías de comunión con Dios) para llegar a la trascendencia de la noche misteriosa como viaje del conocimiento por la iluminación. En Lezama Lima, la metáfora católica, en

tanto metáfora del conocimiento, se transforma en “conocimiento de salvación”, desplazándola de cualquier ortodoxia religiosa por vía de la “voracidad incorporativa” de lo cultural, según Fuentes. Su análisis se expande por algunos ensayos del poeta hasta un recorrido por *Paradiso* para repensar el “sistema poético”, como espacio de confluencia, conducidos por el denominador común de la “luminosidad”.

Podemos ingresar a las crónicas de Lezama reunidas en *Sucesiva o las coordenadas habaneras* (1949-1050) desde al menos dos ángulos diferentes: el peculiar modo en que Lezama reescribe el protocolo del género crónica y las representaciones que hace de la ciudad de La Habana.

El cronista lezamiano que recorre las calles de La Habana es un *flâneur* revestido con las capacidades del sujeto metafórico, del poeta, quien ahora camina la ciudad situada en el cronotopo del presente para suscitar y provocar asociaciones inesperadas con otros tiempos y culturas, para establecer enlaces inauditos entre objetos separados por hiatos de tiempo, espacio y cultura, para saltar por fuera de los causalismos de diversa índole y rearticular nuevos sentidos con los fragmentos dejados por la modernización, para re-ensamblar sus restos en la proyección de una Habana íntegra situada en el pasado premoderno, ya que la *poiesis* –para Lezama– restaña los destrozos de la historia y fragua continuidades en la discontinuidad de la historia, fragua localidad en lo dislocado. Esta *matriz poética* es la que ejerce un notable sabotaje al género y a las formas en que cristalizó su desarrollo en América Latina, alejando la crónica lezamiana del cuadro de costumbres, de la descripción de “tipos” ciudadanos, de la mirada del reporter y del documentalismo.

En esta línea, Irlema Chiampi (1997) centra su análisis en los “tropos” empleados por Lezama y explica la pugna entre lo simbólico y lo histórico que conduce a la desrealización y transfiguración que el sujeto metafórico ejerce sobre la materialidad de la ciudad para alzarla a *imago*. Así, entre otros ejemplos, la llegada del Circo invoca “la llama del Genio Errante”, o el día de San Valentín se convierte en una vivencia del “Eros del conocimiento”.

Abel Prieto (1988) también aborda el análisis de las crónicas de Lezama desde la arquitectura de su orbe poético apuntalada por el sujeto metafórico, la vivencia oblicua, el contrapunteo, el “súbito de la asociación”, el “eros relacionable” y las “confluencias”, pero focaliza fundamentalmente en el proyecto utópico del autor de *Paradiso*.

Diversas perspectivas críticas han insistido en la representación que Lezama hace de La Habana como una ciudad colonial, señorial, medieval, premoderna, católica, a través del rescate de las festividades religiosas y patrias, en la recuperación de los rituales cubanos como el yantar, en el gusto por los edificios coloniales y en la idealización de la etapa colonial, en la reivindicación del ritual integrador del medioevo, y en la defensa de la pequeñez de la ciudad. Prieto señala la politicidad, la dimensión política de esta representación de la ciudad ya que La Habana está regida por dos políticas: por un lado, la política inculta, soez y desintegradora de los gobernantes a la que se suma la influencia cultural extranjerizante de Estados Unidos; y, por el otro, la política secreta, integradora de los valores de lo cubano y de las potencialidades del hombre, formada por una minoría de escritores y artistas que ejerce un misterioso poder desde la sombra y entre los cuales se reconoce el mismo Lezama. En este sentido, sus crónicas procuran articular esta política secreta que se funda en el poder salvador de la poesía, y despliega una utopía con un leve “matiz de reformismo social”, como alternativa a la frustración histórica de Cuba. Pero se trata de una utopía católica, precapitalista y premoderna (y no revolucionaria) que procura salvaguardar las esencias nacionales de la cubanía ancladas en el pasado, en la tradición, en la religión, en los héroes de la Independencia y en la costumbre de la Colonia, y que se encuentran en peligro de desintegración. La Habana se ofrece, entonces, como “célula central y resistente de la utopía porque en su seno duermen intactas las tradiciones y la memoria del pasado venturoso”, sostiene Abel Prieto.

Si Abel Prieto señala los límites de esta utopía católica y premoderna de Lezama, en cambio Cintio Vitier (“Un libro maravilloso” 1970) exalta los alcances de la imagen de La Habana destilada en

las crónicas desde un enfoque crítico que hace de la *poiesis* un camino de salvación religiosa y de reintegración de lo cubano a sus fundamentos: “Lezama le ha dado a La Habana rostro y participación, colocando sus textos sopladados, henchidos de gracia marinera y sobreabundancia pascual, debajo de las piedras más hondas y universales de nuestra fundación” (145).

Duanel Díaz en *Los límites del origenismo* (2005) lee la *antimodernidad* en las crónicas habaneras de Lezama. Parte de la oposición que algunos origenistas estipulan, en especial la que llevan a cabo en sus ensayos Cintio Vitier y Fina García Marruz, entre dos concepciones sobre la modernidad. La *modernidad europea, renacentista, protestante, vanguardista y posmoderna* exhibe una fuerza desintegradora y un espíritu crítico, se asienta en el presente, se deslumbra ante lo nuevo y gira en un eterno retorno. En cambio, la *modernidad americana* tiene su raíz en el modernismo de Rubén Darío y de José Martí, es recuperada por la poesía de César Vallejo y luego continuada por los mismos origenistas. Se trata de una modernidad de raíz cristiano-revolucionaria y de origen hispánico, caracterizada por su potencia integradora, por su “futuridad” y por su incesante nacimiento. En esta modernidad católica, cuya antimodernidad señala y explora Duanel Díaz, se inscriben las crónicas de Lezama que el crítico cubano analiza en diálogo con las estampas habaneras de Mañach (1925) para marcar la diferencia entre la perspectiva *poética*, de filiación antimoderna, de los origenistas, y el enfoque *crítico*, de filiación ilustrada, de los letrados. Mientras Jorge Mañach ofrece una conciliación entre la exaltación del pasado y la admiración por lo nuevo, entre la tradición y la renovación, que tensan su visión de La Habana; las crónicas de Lezama carecen de esta perspectiva dialéctica ya que se resisten a pactar con una modernización identificada con el *american way of life* y proyectan, entonces, una utopía precapitalista. Las variadas descripciones de las tradiciones criollas, el lamento por la decadencia de las mansiones coloniales, el rescate del ideal medieval de la vecinería, la demonización de la máquina, son algunos de los tópicos que Duanel Díaz recorre para explorar esta antimodernidad origenista.

Polemiza, además, con Irleamar Chiampi, cuando la crítica brasileña afirma el carácter “posmodernólatra” de ciertos procedimientos empleados por Lezama y su perspectiva ni retrógrada ni nostálgica frente al pasado y la tradición. Para Díaz, nada hay de posmoderno, sino una utopía anticapitalista, medievalista y premoderna. Esta lectura que Díaz ofrece de las crónicas lezamianas forma parte de su interpretación del origenismo clásico como un movimiento cultural antimoderno, conservador, católico, reacio al ejercicio de la crítica y al impulso vanguardista, refractario a los saberes de la sociología, de la psicología, y defensor de lo estrictamente poético en su capacidad de resistir los embates del espíritu crítico y desintegrador de la modernidad.

Tan distante de La Habana –también prerrevolucionaria– pero nocturna, hedonista y kitsch, atravesada por la velocidad, sesgada por la industria cultural, oída desde las voces del habla cubana, desde la parodia, desde el carnaval y los juegos bustrofedónicos de la lengua, y situada en el cabaret, en el burdel, en el *night club*, en los “chowcitos” del Tropicana, y en el Malecón, que Guillermo Cabrera Infante describe en *Tres Tristes Tigres*; está la *imago* lezamiana de La Habana. Esta ha sido, como vimos, motivo de crítica por su perfil conservador, y ha permanecido cristalizada como estampa de otra época, anterior al remolino de la Revolución de 1959 que trastornó su quietud y paso lento, que perturbó su aire provinciano, para situarla en el centro no ya de Cuba sino de América Latina. Y ha quedado aún más remota y alejada de La Habana de la década de 1990, de La Habana Negra –que viene a sustituir a La Habana Roja (Díaz 2009)– emblemática en las ruinas que el cronista Antonio José Ponte ausculta en sus textos; o en el barrio de Centro Habana, sucio, salvaje, ruinoso, promiscuo, violento, animal, prostibulario, de los relatos de Pedro Juan Gutiérrez. Este presente ilumina de otro modo las crónicas de Lezama –nuestra lectura de las crónicas– en las que ahora cobra protagonismo el emblema de la “piedra” como un *axis* fundante de la ciudad, como símbolo –equiparable al árbol, al tronco y a la raíz– característico del latinoamericanismo clásico de José Martí. La Crónica VI se tensa entre la solidez de la piedra

y el riesgo de la ruina. El perfil integrador del cronista lezamiano ancla lo cubano en la piedra citadina, una piedra fundacional como valla contra el desarraigo, el destierro, la emigración y la diáspora (que no podemos dejar de leer desde las varias diásporas que se dieron durante la revolución) y las malas políticas de la administración gubernamental. Esta crónica despliega una proliferación de piedras, hace un alegato de la piedra, desde las piedras desplazadas por la conquista hasta las piedras de los edificios legados por la Colonia (la “gran piedra” de las arcadas), para reclamar la “profundidad de la piedra”, para advertir el peligro de su destrucción y la necesidad de su apuntalamiento: “Y otra vez desfallece la piedra, se detiene la reconstrucción, se manchan de nuevo las paredes y todo lo hecho se extingue, exigiéndose sin duda los comienzos cuando se decida a pulirlas de nuevo y fijar su engarce”. Con ello metaforiza, sin duda el impulso fundacional del origenismo que el nombre mismo del grupo y de la revista cifra, esa voluntad por volver a renacer desde el origen para desandar las frustraciones de la historia.

“Un seguidor de Montaigne mira La Habana” (1985), una temprana crónica de Antonio José Ponte, parece diseñar ese itinerario que comienza por la calle Obispo de la ciudad Vieja, calle predilecta de Lezama para finalizar con la punta apenas entrevista de las ruinas, dibujando una línea que va desde la piedra fundacional de Lezama a las ruinas de la década de 1990.

El capítulo *La Habana de Lezama Lima* contiene tres artículos centrados en las crónicas de Lezama reunidas en *Sucesiva o las coordenadas habaneras*. María Guadalupe Silva (“Lezama Lima y la ciudad. Crónicas de ‘La Habana’”) explora en primer lugar el desafío de “escribir para el gran público” que significó para Lezama la escritura de crónicas en un medio periodístico como lo fue el *Diario de la Marina*. Luego recorre ciertos núcleos significativos que caracterizan la *imago* de La Habana trazada por Lezama: la ciudad pequeña, familiar e integradora, solar y diurna, se muestra en el espacio barrial y en la “vecinería”, se congrega en los rituales del yantar y en las fiestas cívicas y religiosas. Se diferencia de las grandes urbes modernas y anónimas no sólo por los lazos comunicantes

del encuentro, sino también por su *tempo* lento –lejos del vértigo de la aceleración ultramoderna– que permite el disfrute del criollo, y por el predominio de un calendario litúrgico y cívico que sobreimprime una temporalidad cíclica al vector lineal del progreso. En “Configuraciones de la ciudad en *Paradiso* y las crónicas habaneras de José Lezama Lima”, Carolina Toledo analiza cuatro modelos de ciudad entrelazados por Lezama en la configuración de La Habana en la que confluye lo cubano, lo americano y lo universal: el griego clásico, con el paradigma de la ciudad-estado ateniense, fuente de la cultura occidental; el medieval, que concibe a la ciudad como foco de instauración del poder teocrático y encarnación del ideal comunitario; el renacentista, con su confianza en la racionalidad y el humanismo; y el ilustrado o neoclásico, que concibe a la ciudad como el centro del progreso, la virtud y la civilización. Pero además confronta La Habana de *Sucesiva o las coordenadas habaneras* (1954) –una ciudad culta, católica y señorial– con la de *Paradiso* (1966) –en donde confluyen lo diurno y lo nocturno, lo alto y lo bajo, lo refinado y lo grotesco.

Teresa Basile en “De crónicas y cronicones en *Sucesiva o las coordenadas habaneras* de José Lezama Lima” indaga las crónicas privilegiando dos ángulos diferentes: el peculiar modo en que Lezama reescribe el protocolo del género crónica y las representaciones que hace de la ciudad de La Habana. En primer lugar, considera las significaciones del “cronicón” como un género discursivo que Lezama elige para hablar de sus textos –y que dialoga, distanciándose y acercándose, con la “crónica” modernista que ha constituido un hito fundante en la tradición latinoamericana del género y con la tradición española de la crónica. En esta línea, el cronicón lezamiano impugna ciertos saberes de lo moderno sostenidos y articulados por la crónica modernista apelando a la figura de un “cronicón” premoderno, medieval y español. Pero a la vez, el sujeto metafórico desencaja al cronicón del pasado para reactivarlo desde las prácticas del desvío y las confluencias sorpresivas que la *poiesis* lezamiana supone. En segundo lugar, se abordan algunos imaginarios con los que Lezama lee la ciudad, en especial la fuerte insistencia en la

“piedra” en contraste con La Habana de las ruinas en la literatura de la década de 1990 (Antonio José Ponte y de Pedro Juan Gutiérrez). Pero también, en un movimiento inverso, se apunta a la percepción de una ciudad espongiaria, abierta a la asimilación cultural, compleja y múltiple.

Los complejos vínculos de Lezama con la Revolución cubana y de la Revolución con Lezama (visibles, en parte, en los debates sobre las cartas) han sido además el foco de interés de trabajos críticos recientes, que configuran parte (y centro) de una polémica en torno al canon cubano desatada en la década de 1990. Varios críticos, ensayistas, poetas y escritores cuestionaron y disputaron las políticas culturales del gobierno revolucionario, tanto sus preferencias por determinados escritores, y estéticas como sus rechazos por otros, es decir protestaron por el control y monitoreo de la cultura en las diversas versiones en que se ha ejercido desde las instituciones culturales del Estado.

En el primer escalón de esta extensa y movida relación encontramos la bienvenida de Lezama a la Revolución de 1959 y su rearticulación de esta experiencia desde el interior de su sistema poético. El artículo de María Marta Luján (“José Lezama Lima y la Revolución cubana”) explora los conceptos y argumentaciones de su sistema poético desde los cuales Lezama captura el acontecimiento revolucionario como la “era de la posibilidad infinita”. Esta estrategia por la cual parte de su universo para apresar la novedad revolucionaria, es lo que, desde otro lugar más crítico, Abel Prieto (1988) señala como el límite del vínculo de Lezama con la revolución. Si para Prieto, la era de la posibilidad infinita convocada por Lezama se materializa en el triunfo de 1959, y por ello Lezama puede anunciar que “todos los conjuros negativos han sido decapitados”; sin embargo, esa adhesión es sólo emocional ya que Lezama no revisa ni reestructura, ni corre o modifica los fundamentos de su sistema poético para dar cabida al impensado acaecimiento revolucionario. El universo lezamiano, fabricado en el temor hacia la historia y en el apartamiento consciente de la militancia social, ostenta un carácter prerrevolucionario que lo aleja definitivamente de la posibilidad

de incluir el proceso revolucionario tan atravesado por la historia y la militancia. Pietro detecta que no hay ningún “esfuerzo intelectual serio” en las saluciones de Lezama a la Revolución, para ampliar el sistema poético con el fin de incluir la era de la posibilidad infinita.

En los inicios entusiastas de la revolución, desde *Lunes de Revolución*, el suplemento literario semanal del periódico cubano *Revolución*, a cargo de los jóvenes iconoclastas, se establece un nuevo programa que se propone crear una cultura a tono con la revolución, una cultura de izquierda, comprometida, aunque no en la línea de un marxismo ortodoxo, sino vinculada a los saberes de la vanguardia y a los logros de la poesía moderna, respetuosa de la autonomía del arte y sus fueros, una cultura revolucionaria ella misma y crítica a la vez. Desde este programa, el universo poético del origenismo y de Lezama se volvía rápidamente obsoleto, objeto de diversas aunque convergentes críticas que apuntaban al torremarfilismo, al aristocratismo, al catolicismo, al conservadurismo y al apoliticismo del origenismo, que lo hacían ciego a las condiciones políticas, económicas y sociales de Cuba y lo distanciaban de las necesidades culturales de la Revolución. Duanel Díaz en *Los límites del origenismo*, explica exhaustivamente las diversas etapas de crítica, rechazo, ostracismo y renacimiento que el grupo origenista y sus diferentes miembros sufrieron y protagonizaron –permitiéndonos ordenar los diversos momentos que escanden la relación de la Revolución con Lezama.

El marxismo ortodoxo que en la década de 1970 terminó por ganar un lugar central en la revolución, arrinconando con la clausura en 1961 de *Lunes de Revolución* el ala más heterodoxa e independiente de la cultura revolucionaria de los jóvenes, patrocinó una poesía social y militante, propugnó el realismo socialista, defendió al escritor ya no sólo comprometido sino revolucionario colocando en el centro del canon a Nicolás Guillén que ya en 1960 había sido declarado el “Poeta nacional”, todo lo cual ahondó el ostracismo de Lezama y se reduplicaron las críticas en torno al formalismo, la evasión y el hermetismo del autor de *Paradiso*.

En cambio, la década de 1980 se inicia con el deshielo y la apertura del núcleo duro que atenaceaba la cultura, abriendo la posibilidad de revisar los juicios descalificantes respecto de la obra de Lezama. En este escenario, cobra protagonismo la perspectiva de Cintio Vitier (y luego la de Fina García Marruz en *La familia de Orígenes* 1997) quien establece un “empalme” entre la Revolución de 1959 y Orígenes en su libro *Ese sol del mundo moral* (publicado en 1975 en México, y que recién encuentra en la década de 1980 un terreno fértil en Cuba para propagar estas ideas). En este ensayo, Vitier recupera un haz de significados de la revolución cubana pero desde los saberes –tal como él mismo los entendía– del origenismo (y no desde las concepciones sobre la revolución de *Lunes* ni del marxismo ortodoxo), estableciendo una continuidad fundamental con sus ideas anteriores, en cuyo centro estaba la frustración histórica y que ahora encuentra en el triunfo revolucionario una encarnación de los ideales de la *eticidad* cubana. Trama un recorrido de esta *eticidad* que se remonta a los orígenes mismos de la nacionalidad cubana, y cuyo punto de llegada resulta la Revolución de 1959, prefigurada por *Orígenes*. Así, vincula Orígenes y la Revolución a través de la *eticidad* (en “detrimento del costado determinista del materialismo dialéctico”, asegura Díaz, 2005), constituyendo un momento importante en la *Orígenes Renaissance* de la década mencionada.

Este “empalme” entre Lezama y la revolución es lo que crispa la escritura de Antonio José Ponte en *El libro perdido de los originistas* (2002). Ponte protesta por la apropiación que desde las instituciones culturales de la Revolución (y a través de Cintio Vitier) se lleva a cabo de la obra de Lezama quien fue para su generación un ejemplo de autonomía de arte y un modelo de escritura no sumisa a los mandatos políticos. Lezama Lima renace en la década de 1990, además, desde varios ángulos: no sólo por los intelectuales cercanos a la revolución como Vitier, sino también –en el polo opuesto– por el discurso gay y las teorías *queer* que, según Buckwalter-Arias (2005), contribuyen a perfilar un Lezama ya no elitista e ‘hiperesteticista’ (...) sino pionero en lo ideológico y lo literario. Agreguemos de paso que este conflicto por la interpretación de Lezama ya estaba

in nuce cuando Sarduy en 1969, define *Paradiso* como “una novela barroca, cubana, _____, _____ y homosexual” (Sarduy 1987) en oposición al perfil católico privilegiado por Vitier.

Los vínculos entre Lezama y la revolución cubana se enfocan desde dos perspectivas contrastantes en el capítulo *Lezama en la Revolución cubana*: mientras María Marta Luján (“José Lezama Lima y la Revolución cubana”), como ya adelantamos, la *imago* de la revolución en el interior del universo literario lezamiano, Rafael Rojas (“México en Lezama Lima”) considera las políticas de la administración cultural revolucionaria respecto a su obra. Luján reconstruye el sistema poético de Lezama –anterior a la irrupción revolucionaria– desde el cual rearticula la Revolución cubana como revelación, imagen y posibilidad, como la última de las eras imaginarias. La conceptualización de la Revolución desde esta Historia poetizada, lo distancia y diferencia del intelectual y escritor revolucionario permeado por una concepción materialista de la historia y por el patrón de la estética realista; para convertirlo en un “hereje” que habita fuera del Gran relato marxista y al margen de los poderes gubernamentales. Rojas, por su parte, analiza con detalle los vínculos que Lezama mantuvo con México tanto aquellos que se refieren al intercambio intelectual, el viaje y las amistades poéticas con varios escritores entre los que se encuentran Octavio Paz y Carlos Fuentes, como a la fuerte presencia de la cultura mexicana, desde el *Popol Vuh* y la cosmogonía azteca hasta el muralismo de Orozco y Rivera, en su obra poética, narrativa y ensayística. En este sentido, si bien el artículo de Rojas no se aboca en una primera lectura a la relación Lezama/Revolución cubana, esta reaparece al confrontar el reconocimiento de México cuando la editorial Era publica *Paradiso* en 1968 frente ostracismo de Lezama en la isla entre 1970 y 1976. La defensa de las políticas de la amistad intelectual, del intercambio de ideas y de la conversación –perceptibles en diversos momentos de la historia cubana–, y el señalamiento de las prácticas de intolerancia por parte de la administración cultural revolucionaria es una de las perspectivas que caracteriza el trabajo intelectual de Rafael Rojas.

La publicación en 1979 de su correspondencia (José Lezama Lima *Cartas (1939-1976)* 1979) por parte de su hermana Eloísa desató una (o varias) polémicas ya que para algunos las cartas exhibían los desacuerdos y diferencias de Lezama con la revolución cubana.

Quizás, la mayor de estas polémicas (Díaz 2005) tuvo lugar en 1982 en Poitiers, en el *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima* en las exposiciones de Armando Álvarez Bravo, (“La novela de Lezama Lima”), de Cintio Viter y Fina García Marruz (“Respuesta a Armando Álvarez Bravo”), y de Manuel Pereira (“Las cartas sobre la mesa”, todas publicadas en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima* 1984).

Lo que se pone en juego en esta polémica es tanto la adhesión o no de Lezama a la revolución cubana en sus últimos años, como la actitud y la relación –de reconocimiento o de rechazo– que las instituciones revolucionarias adoptaron con él. Se enfrentan dos retratos radicales del escritor que alternativamente nos dan el perfil de un Lezama en el ostracismo y de un Lezama político y filo-revolucionario. Armando Álvarez Bravo lo describe encerrado en su casa de Trocadero, sentado en un enorme y roto sillón, solitario, flagelado por el asma y la incertidumbre, sin remedios ni tabaco, sin papel para escribir, en medio de su casa ruinoso y destartado, pobre y escaso de alimentos, abandonado por su familia, sin poder viajar y negándose al exilio, desilusionado por los alcances de la revolución, y hostigado u olvidado por el régimen. Y además anota algunos momentos difíciles como la publicación de *Paradiso* en Cuba, que fue –según el crítico– condenada por la censura del régimen y retirada de la circulación tan pronto apareció en unas pocas librerías. Las cartas constituyen para Álvarez Bravo un testimonio del *final atroz* de la vida de Lezama en el contexto revolucionario.

Manuel Pereira, en el polo opuesto, dibuja un Lezama político y filo-revolucionario: señala tanto sus participaciones concretas en la política, en especial en la revuelta estudiantil contra Machado del 30 de septiembre de 1930, como la *politicidad* esgrimida desde su proyecto poético, para refutar la imagen de un Lezama oculto en su

torre de marfil y apolítico. A quienes señalan un Lezama inmóvil, encerrado en la isla y sin poder salir, le opone la voluntad y decisión del escritor cubano de permanecer en su patria, y su oposición al desarraigo cultural que atraviesa su obra (además de su temor a los viajes). Frente a quienes perciben el “aristocratismo” o aburguesamiento de Lezama, repasa las críticas que hace a la cultura burguesa y señala los vínculos que establece entre la erudición y lo popular. Cita varios fragmentos en los cuales Lezama celebra o apoya la Revolución de 1959, e incluso acerca algunas frases a expresiones del Che y de Fidel Castro. Además destaca la buena relación por parte de las instituciones revolucionarias, quienes apoyaron su labor y se ocuparon de publicar su obra, incluido *Paradiso*.

En la necesaria escisión entre lo privado y lo público que las cartas suelen recortar, en ese hiato que los relatos de la intimidad instauran frente a la imagen pública del escritor, se configura un rostro para muchos desconocido de Lezama. Si, para quienes hablan desde una postura crítica a la revolución, las cartas revelaron un Lezama opositor en sus últimos años; también quienes apoyan la revolución argumentaron un doble rostro (*accidental* y *esencial*) del autor de *Paradiso*. Así, Cintio Viter –para quien Lezama fue revolucionario desde siempre– reconoce la existencia de algunos conflictos del escritor con las instituciones pero advierte que Lezama nunca confundió lo *accidental* con lo *esencial*. Lo cierto es que esta polémica exhibe la *politicidad* que la intimidad es capaz de vehiculizar y desatar, ofrece una historia desde lo subjetivo y cotidiano, una intimidad que Antonio José Ponte, por su parte, explora regresando a las cartas.

En *Las comidas profundas* (1997) y en *El libro perdido de los origenistas* (2002), Antonio José Ponte recupera un segundo y posterior Lezama ya desilusionado y en conflicto con las instituciones revolucionarias (cuenta una escena imperdible de un oficial de la Seguridad del Estado que lo visita en Trocadero 162). Ponte recupera y lee en las cartas que el escritor envía a su hermana Eloísa (*Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, 1998) en sus últimos años, en “sus años de castigo”, su pobreza y marginalidad del espacio

literario. El Lezama que procuró descubrir un sentido para la Isla y fundar una Teleología Insular, y que luego entrevió el arribo de esa posibilidad en la Revolución de 1959, ahora ya no encuentra ese “sentido histórico”: es este itinerario desde la fragua de la teleología Insular hasta el fracaso de este intento, lo que articula en gran medida la lectura de Ponte en *El libro perdido de los origenistas*. Con ello alumbra las nuevas significaciones (lo que recuperan y lo que descartan) que Lezama adquiere en los escritores más jóvenes:

La teleología origenista (...) no nos sirve de mucho, nos parece que no va a ningún lado. Según ella, lo esencial ocurrió ya y sólo queda revivirlo, reescribirlo, reanimarlo (otra vez palabras prefijadas, ahora para un agotamiento bastante estéril). Preferimos a los origenistas en el descampado, a la intemperie, arañando en la piedra del sinsentido y de la nada, angustiosamente perdidos y boqueando (115).

Otro remolino en torno a las Cartas (1979) se desató, tal como explica Enrico Mario Santí (1985) en la isla misma: la publicación de la correspondencia que exhibía ciertas quejas de Lezama a las instituciones revolucionarias, disparó –según el testimonio de Cintio Vitier– una voluntad de *rectificación* por parte de ciertos funcionarios decididos a revalorizar su obra (“la dirección más alta del país se da cuenta de que todo ha sido un disparate, de que ese hombre no se va, que ese hombre no es un contrarrevolucionario [...] y todo está bien encaminado para que volviera a publicar y para que volviera a ocupar el primer lugar que le correspondía, cuando sobreviene esa muerte de Lezama”, 49). Esta rectificación condujo a la publicación de ciertas obras en Cuba, entre ellas *Imagen y posibilidad* como una respuesta defensiva respecto al epistolario. En este libro que recopila textos dispersos e inédito, además de señalar el nuevo perfil que emerge de un Lezama más político y con preocupaciones éticas y sociales, Enrico Mario Santí explora las “omisiones deliberadas” de ciertos ensayos del origenista que hacían ruido en los oídos revolucionarios. La posición de Santí resulta

bastante particular, inusual y compleja (se corre tanto de quienes dan una imagen del Lezama “revolucionario” como de aquellos que reifican su crítica a la revolución) ya que le reconoce a Lezama su adhesión al régimen (más allá de sus quejas en privado), visible tanto en la colaboración con diversas instituciones –en el Consejo Nacional de Cultura y luego en la UNEAC– como en la celebración de la revolución en sus ensayos. Y, al mismo tiempo, Santí afirma que, a pesar de esa adhesión, cayó en desgracia debido en gran parte a la incomprensión poética, imaginaria y religiosa del concepto de Revolución (además de los problemas surgidos del caso Padilla) por parte de este escritor que se negó a formular una beata defensa del régimen. De allí que Santí dibuja una imagen compleja: “Lezama no fue un disidente, es cierto: jamás se manifestó en contra del régimen, aunque en privado sí expresara quejas contra las calamidades que iba padeciendo. Pero tampoco vendió su alma, esa indispensable metáfora de la conciencia intelectual, a cambio de la protección oficial” (49).

Escrituras privadas: Diario y epistolario reúne tres artículos en torno a las escrituras del yo, de la vida privada –parca en la exhibición de su intimidad– de Lezama. En “*Como las cartas no llegan...*”, José Lezama Lima. Epistolario y configuración autobiográfica”, María Cristina Dalmagro interroga un conjunto de cartas que permanecían inéditas –algunas destinadas a sus amigos, otras a su familia, repartidas en revistas, libros o en los fondos de la Colección Cubana de la Biblioteca Nacional “José Martí” de La Habana– y que fueron recopiladas por Cintio Bianchi Ross y publicadas en el año 2000 (*Como las cartas no llegan...*). Dalmagro elige dos recorridos en la trama epistolar, los “itinerarios familiares” y las “redes culturales”, que igualmente se cruzan y permiten por un lado reconstruir relaciones afectivas y culturales, y por el otro analizar la “representación del yo” del propio Lezama Lima.

Entre los papeles póstumos de Lezama se encontraron dos cuadernos manuscritos que el autor llevó, a modo de diarios, en dos períodos de su vida: el primero es una carpeta que se extiende desde el 18 de octubre de 1939 hasta el 31 de julio de 1949, y el segundo

es una agenda de 1956 con anotaciones irregulares de ese 1949, de 1957 y de 1958, que nos devuelve una instantánea de Lezama en los momentos previos al estallido revolucionario. María Laura de Arriba (“Lezama Lima: vida de (entre) libros y de silencios”) analiza en estos Diarios de José Lezama Lima (publicados por Ciro Bianchi Ross en 1994) el “escaso espesor de lo íntimo” frente al fuerte “peso de la erudición”; los vínculos entre el diario y los ensayos en los cuales recupera y reescribe lo anotado en el diario; la exigua voluntad narrativa frente al predominio de una estructura de inventario; el poco apego al calendario y a la cronología; y la elisión del mundo exterior, notable en el silenciamiento de su experiencia con *Orígenes*, que junto con el retaceo de su intimidad, terminan por dotarlo de una fisonomía fantasmática. Detecta, no obstante, ciertos cambios en el Segundo Diario en el cual las citas eruditas tienden a desaparecer, la vida familiar y el círculo de amigos cobran protagonismo y se percibe una mayor atención a la cultura popular.

Ya desde el título “Los secretos de La Habana”, Ignacio Iriarte nos anuncia que va a leer en un amplio corpus de la correspondencia —que abarca no sólo los volúmenes *Cartas (1939-1976)* (1979) publicado por Eloísa, y *Como las cartas no llegan* (2000), preparado por Ciro Bianchi Ross, sino también el correo intercambiado con José Rodríguez Feo y que el crítico publicó bajo el nombre de *Mi correspondencia con Lezama Lima* (1998)— algunos “secretos” que remiten a la ciudad de La Habana. Así, explora su casa de Trocadero 162 y los vínculos con la casona de su abuela en Prado 9; recorre las preferencias lezamianas en sus paseos urbanos; revela la asistencia a un prostíbulo masculino mientras silencia su homosexualidad en las cartas, y finalmente indaga el secreto mayor que se despliega en *La Cuba secreta* (1848) de María Zambrano. La relación de Lezama con La Habana sometida a transformaciones debidas tanto a proyectos arquitectónicos que procuraban modernizarla como al impacto de la Revolución cubana, va cambiando a lo largo del tiempo.

Susana Gómez estudia las relaciones y mutuas lecturas entre Cortázar y Lezama (“Cortázar lee a Lezama Lima: una dificultad instrumental”) que se vierten tanto en ensayos como en cartas, abor-

dando desde el artículo “Para llegar a Lezama Lima” publicado por Julio Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) como resultado de la edición que el escritor argentino preparó de *Paradiso* para la editorial mexicana Era hasta las cartas que ambos se enviaron. También en esta oportunidad, el intercambio epistolar sirve no para iluminar la intimidad de la vida privada de Lezama, sino los diálogos e intercambios entre ambos, para así efectuar un análisis no lineal sino estratificado (Koselleck) del campo intelectual y literario del momento que permita pensar la cronotopía (Bajtín) y considerar las capas temporales, los diálogos e interrelaciones entre escritores, la simultaneidad discursiva y los movimientos que desarticulan toda perspectiva estática, cronológica, monológica y simplista.

En este sinuoso recorrido, Lezama fue ubicado como poeta del margen o como figura central del canon cubano, contrarrevolucionario o profeta de la revolución, elitista o expresión plena de una cubanía forjada desde el mito y la teleología, poeta hermético o utopista social, católico u homosexual, ortodoxo o heterodoxo, en un proceso que se desarrolló a lo largo de medio siglo y que aún no ha sido clausurado. A pesar de la sobreabundante escritura crítica y ensayística sobre su obra, la potencia poética lezamiana sigue resistiéndose al orden, a la perífrasis y a la conclusión. El fondo inapresable de esa potencia oscura, heterónoma y excesiva provoca y convoca a la creación. Leer y reescribir a Lezama Lima puede ser, aun hoy, un audaz imperativo crítico o poético.

Bibliografía

- AAVV. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Poitiers: Espiral, 1984.
- Adorno, Rolena. “La ciudad letrada y los discursos coloniales”, *Hispanámerica*, año XVI, núm. 48, Estados Unidos: 1987.
- Arcos, Jorge Luis. *La pobreza irradiante*, La Habana: Letras Cubanas, 1994.

- Álvarez Bravo, Armando. "La novela de Lezama Lima", en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, t. 1. Madrid: Fundamentos, 1984.
- Barradas, Efraín. *La revista Orígenes (1944-1956)*, Thesis Princeton University. Versión microfilmada, en Benson Latin American Collection Microforms, film 13,328, 1978.
- Barquet, Jesús. *Consagración en La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*, Miami: North-South Center, Universidad de Miami, 1992.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Bernabé, Mónica et al. *El abrigo de aire*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Buckwalter-Arias, James. "Discurso origenista y Cuba postsoviética", en *Encuentro de la cultura cubana* 36, 2005.
- Calomarde, Nancy. *Escenas de lectura y escritura (Sur y Orígenes: fragmentos de un diálogo oblicuo)*, Córdoba: Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2009.
- Chiampi, Irlemar. "Tropos en el trópico: Lezama Lima y la crónica de sus días habaneros", en *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours*. Tome 2 - *Poésie, théâtre, chanson, essai*. América: Cahiers du CRICCAL, núm. 18, 1997.
- "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno", en *Criterios*, n.º. 32, La Habana: julio-diciembre, 1994, on line.
- "La historia tejida por la imagen", Introducción a José Lezama Lima. *La expresión americana*, Ed. I. Chiampi. México: FCE, 1993.
- Díaz Infante, Duanel. *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*, Madrid: Editorial Colibrí, 2009.
- *Los límites del origenismo*, Madrid: Colibrí, 2005.
- Espinosa, Carlos. *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- Fernández Retamar, Roberto. *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana: Orígenes, 1954.
- "Orígenes como revista", *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol. 49, 1994.
- García Marruz, Fina. *La familia de Orígenes*, La Habana: Unión, 1997.

- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel, 1975.
- Moraña, Mabel. "De la ciudad letrada al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel Rama a la invención de América", en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo, María Julia Daroqui (comp.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas: Monte Ávila, 1994.
- *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid: Cuba España, 1999.
- Pereira, Manuel. "Las cartas sobre la mesa", en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, t. 1, Madrid: Fundamentos, 1984.
- "El curso Delfico", en José Lezama Lima, *Paradiso* (ed. crítica Cintio Vitier), Madrid, París, México, Buenos Aires: Archivos, FCE, 1996.
- Prieto, Abel. "Confluencias de Lezama", en José Lezama Lima, *Confluencias*. Selección de ensayos, La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Ponte, Antonio José. "Un seguidor de Montaigne mira La Habana", *Matanzas: Vigía*, 1985.
- *Las comidas profundas*, Angers: Deleatur, 1997.
- *El libro perdido de los origenistas*, Sevilla: Renacimiento, 2004.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca, 1995.
- Rojas, Rafael. *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Miami: Universal, 1998.
- Salgado, César. "Orígenes ante el Cincuentenario de la República", en A. Birkmaier y R. González Echevarría (Comps.), *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Madrid: Colibrí, 2004.
- Santí, Enrico Mario. "La invención de Lezama Lima", en *Vuelta*, México: 1985.
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: FCE, 1987.
- Vitier, Cintio. "Un libro maravilloso", en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas. Serie Valoraciones, 1970.
- *Diez poetas cubanos (1937-1947)*, La Habana: Orígenes, 1948.

- . *Cincuenta años de poesía cubana*, La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.
- . *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Letras Cubanas, 1970.
- . *Este sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, La Habana: Unión, 2002.
- . *Para llegar a Orígenes*, La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- . “La aventura de Orígenes” en José Lezama Lima, *Fascinación de la memoria*, La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- Vitier, Cintio y Fina García Marruz. “Respuesta a Armando Álvarez Bravo”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, t. 1, Madrid: Fundamentos, 1984.

INTERPELACIONES AL CANON LEZAMIANO

OTRA BROMA COLOSAL LECTURAS Y RELECTURAS DEL LEZAMA LIMA PÓSTUMO

REMEDIOS MATAIX

El título de este trabajo remite deliberadamente a un Virgilio Piñera casi obvio: a ese poemario imprescindible titulado *Una broma colosal*, editado casi diez años después de la muerte de su autor, en 1988, y que recoge su poesía de 1970 a 1979. Y no sólo porque es un contundente testimonio artístico de la dureza de esa etapa de la dictadura castrista conocida como el decenio gris (en especial los poemas que Piñera le dedica a Lezama), sino también porque hasta su título rinde testimonio de la amistad recuperada entre ambos, compañeros de ostracismo durante aquellos años que Piñera llamó de “la muerte en vida” (Arrufat 1994 42): un traumático exilio interior envuelto en silenciamientos y presiones oficiales que muy pocos se atreven ya a discutir y que se ha documentado *in extenso*, producto de los rigores de la caza de brujas que desencadenaron el Caso Padilla (1968) y la política cultural que emanó del Primer Congreso de Educación y Cultura (1971) –la censura de autores y obras, el encarcelamiento de intelectuales, la clausura de publicaciones, la promoción oficial del canon marxista-leninista de creación y la subordinación directa de la producción artística y literaria al aparato político del Partido por medio del control policíaco de la vida intelectual–, que Lezama Lima habría de sufrir hasta el final de su vida en 1976.

Al parecer, los textos de Piñera en *Una broma colosal* fueron titulados así en recuerdo de Lezama: cuando quiso viajar a España

a recibir el premio Maldoror de Poesía que le fue concedido en 1972 y le fue prometido que podría ir, pero el tiempo pasaba y el permiso de salida no llegaba, le dijo a Virgilio: “Me parece que estoy siendo objeto de una broma colosal”, porque para él, como para otros, se hacía realidad la amarga profecía del célebre y ya tradicionalmente considerado antilezamiano poema “La isla en peso” (1943): “¡Nadie puede salir, nadie puede salir!”. A Piñera le gustó mucho aquello, y lo adoptó como título para el último libro que escribió antes de morir (Barreto, Gianera, Saimolovich 2000). Tales interconexiones, más allá de anticipar uno de los rasgos más significativos de la obra última de Lezama –que ahí se *piñeriza* en más de un aspecto–, me sirven para condensar algunos de los temas que abordaré a propósito de los “destellos equívocos” (Alberto 2004 12) que lanza o se han hecho lanzar al Lezama póstumo, a uno y otro lado del Atlántico. Uno de ellos está relacionado precisamente con ese premio Maldoror de 1972, por el que empezó a ser reconocido (o conocido) en España. Lo había precedido la publicación de varios volúmenes antológicos de su obra preparados por José Agustín Goytisolo (*Posible imagen de Lezama Lima*, Barcelona: Libres de Sinera, 1969 y *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, Barcelona: Tusquets, 1970), una de las figuras más importantes de la literatura del tardofranquismo, que, junto a su hermano Juan Goytisolo y Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Carlos Barral y José María Castellet, constituye el liderazgo de la vanguardia literaria y editorial española de entonces: la llamada generación del medio siglo. Goytisolo, quizá el más destacado e influyente enlace entonces entre la literatura española y la hispanoamericana, fue también antólogo de la poesía cubana de la Revolución (*Nueva poesía cubana*, Barcelona: Edicions 62, 1969) e introductor en España de la obra de Jorge Luis Borges y de Heberto Padilla, dos figuras que, igual que la de Lezama, resultarían ser, como veremos, francamente incómodas para esa izquierda cultural antifranquista inserta en el clima de solidaridad transoceánica que había propiciado la Revolución cubana y que proporcionaba impul-

sos y novedosos capitales tanto a las convicciones políticas como al sistema literario o a los intereses editoriales.

No es exagerado decir que en aquella España de las décadas de 1960 y 1970, en plena dictadura franquista aún, América Latina era conocida por dos cosas, tres a lo sumo: algo de sus músicas, el reciente *Boom* de su narrativa y la revolución cubana, todo ello como realidades exóticas y convenientemente descontextualizadas. No obstante eso y las muy poco estudiadas implicaciones que el fenómeno político-cultural de la revolución cubana ha tenido en las letras españolas (implicaciones particularmente importantes durante esas dos décadas), creo que se trata de un capítulo extraordinariamente relevante para entender no sólo la vertiente ideológica de la literatura española del tardofranquismo, sino también, especialmente, las relaciones culturales transatlánticas del período, muy activas e ilustradoras del grado de movilización de la izquierda intelectual española en torno a una revolución que ofrecía un horizonte utópico sumamente atractivo, al menos al principio, para la resistencia cultural antifranquista, en función de un muy interesante trasvase imaginario detectable de inmediato en los textos e ideogramas de la época: el valor simbólico que adquiere de la revolución cubana como compensación de la derrota del bando republicano español en la guerra civil de 1939. Ese sentido de inversión de destinos históricos está en la base de esa red de relaciones transoceánicas en la que se conjugaron vanguardia política y vanguardia literaria; un fenómeno de indudable alcance socioliterario que todavía no ha sido plenamente descrito ni interpretado, en buena medida por la condición polémica del tema y quizá también por cierto chauvinismo o eurocentrismo residuales de que aún adolece el estudio peninsular de la literatura española.¹ Naturalmente, no es mi propósito profundizar en ese estudio, para el que sería necesario mucho más espacio del que disponemos; sólo ofrezco esas breves pinceladas confiando en que sean suficientes para enmarcar una de sus muchas posibles

¹ La excepción más brillante la constituyen los trabajos de Pablo Sánchez López (2005 173-184; 2007 205-226; 2009).

facetas, en la que me centraré: la posición principal de Lezama en ese proceso, los orígenes (cubanos) del rostro con que el autor accedió al reino del canon español y quizá de toda la literatura en castellano, y los vaivenes que (también tanto en Cuba como en España o en todo el ámbito del idioma) sufriría esa canonización. Porque en ese contexto de la España de fines de la década de 1960, quienes descubrieron a Lezama Lima lo hicieron en el marco de la extraordinaria eclosión narrativa de *Paradiso* (que, quizá por inercia, quedó vinculada al *Boom*) y bajo la premisa apriorísticamente irrefutable y difundida por el propio José Agustín Goytisolo de que Lezama era “un producto de la Revolución” (Villena 2001): “Sí, uno de sus múltiples e increíbles aspectos”, añadiría después; “la cota más alta de esa Sierra Maestra de la literatura cubana” (Goytisolo 1978 9). Es más: de *Paradiso*, que, como se sabe, en Cuba fue considerada una novela peligrosa y sorteó con dificultad desaparecer de las librerías, Goytisolo diría que “ha sido publicado por decisión personal de Fidel Castro, imponiéndose a la oposición de ciertos críticos y escritores con cargo cultural”; y subrayaba “el acierto político; el éxito propagandístico de la Revolución” en lo que calificaba de “un caso anti-Pasternak llevado al límite”. De otro lado, desde aquel exilio inicialmente nada prestigiado, se intentó hacer ver enseguida, y precisamente a partir de la edición mexicana de *Paradiso* que, al contrario de aquella propaganda prorrevolucionaria, la Revolución ponía dificultades. No, José Lezama Lima no era en absoluto un producto de la revolución castrista, pero el prestigio intelectual de muchos de los que entonces la apoyaban hizo de bocina y caja de resonancia que ayudó a difundir su obra y a vincularla directa o indirectamente con la nueva Cuba, aunque ello fuera tan inexacto como todos sabemos ya, pero entonces se supo mucho después.

De tal modo, tanto en Cuba como España (e, insisto, quizá por extensión en otros muchos ámbitos de nuestra lengua), la figura de Lezama ha sufrido esos “avatares esquizofrénicos” que, en palabras de Jorge Luis Arcos (2007 227), sufre el proceso de la literatura cubana vista desde parámetros cubanos: la figura rechazada en los *comprometidos* años de 1960 por sus presuntos “evasionismo”,

“torremarfilismo” y apoliticismo, o silenciada como disidente en la década siguiente por el maniqueísmo ideológico que acompañó la radicalización totalitaria del socialismo cubano, era, paradójicamente, “un producto de la revolución”; y ese producto de la revolución se recuperaba en la década de 1980 como alternativa estética al coloquialismo oficial, y se canonizaba oficialmente en la de 1990 como parte de los acomodos del régimen cubano al nacionalismo poscomunista, convirtiéndose así en una “condición de cubanidad” obligatoria y agobiante para las nuevas generaciones de escritores cubanos.

Todo ese vaivén por ahora parece haber cristalizado en una ambivalente fijación crítica del significante Lezama, bien como objeto central del nacionalismo trascendentalista del Grupo Orígenes –algunas de cuyas ideas se han incorporado asombrosamente como fuentes ideológicas del discurso político oficial–, bien como representante de cierto tipo de esteticismo apolítico, de una idealizada marginalidad ‘a lo Julián del Casal’ (de la que, abroquelado en Trocadero 162 y *pintando un ángel más mientras el hormiguero se agita*, sería supuesto continuador) que parece haber ejercido fuerte atracción performativa sobre los nuevos escritores, quizá por sobresaturación de política, pero al mismo tiempo que desde los centros de poder se iba extendiendo cierta “despolitización de la literatura nacional” y la consecuente promoción del “letrado aséptico, neutral, oblicuo, que proyecte una experiencia estética libre de función social o ideológica y no se contamine con los problemas públicos del país” (Rojas 2006 447-465).

Esa despolitización de la literatura nacional es uno de los rasgos más curiosos del régimen cubano desde su fase poscomunista, cuando al debilitamiento de la ideología de Estado siguió una doctrina de régimen construida sobre los mitos del nacionalismo y la literatura *correcta* fue la que lo sostiene o la que elude o apenas roza los grandes problemas políticos de la isla. En ese contexto, marcado además por las conmemoraciones del centenario de la muerte de Casal en 1993, el cincuentenario de *Orígenes* en 1994 y los treinta años de *Paradiso* en 1996, es donde la ambivalente lectura de Leza-

ma Lima de que hablábamos resulta más evidente, aunque arranca apenas ocurrida su muerte, como permite comprobar el “Epitafio para un poeta” de Loló de la Torriente que circuló en varias publicaciones cubanas e internacionales desde el 10 de agosto de 1976, permitiendo que la figura de “el escritor más discutido en Cuba y más apreciado en el extranjero” (cuya repentina muerte se producía “en los momentos en que la revolución cubana plantea en toda su amplitud el problema del arte y la literatura como compromiso con el nuevo orden social”) resultara recuperable y útil, siempre que se le afiliara al bando de la literatura como reino autónomo (como “hombre sin partido, apolítico, solitario como árbol gigante en el monte roqueño de la poesía culta” se define allí a Lezama), y se hiciera al autor gestor de una obra que o bien “es toda un canto a la creación y a la belleza”, o bien resulta “exponente de una actitud afín a los logros que una revolución popular pudiera traer para las grandes mayorías desheredadas”, pues “no hay en ella una sola nota que altere esa sinfonía de fe y esperanza por la comunidad universal” (Torriente 1977 211-227). El mismo texto establecía las bases en que se apoyó su rehabilitación oficial. En primer lugar, su permanencia en el país: “Lezama Lima pudo marcharse si filosóficamente no hubiera estado vinculado a los principios y programas del gobierno revolucionario, pero jamás solicitó su salida del país, permaneció en La Habana y se sentía bien”, se decía; en segundo lugar, su “compromiso con la nueva administración”: “No ocupó cargos importantes, pero trabajó con entusiasmo y ahínco y dio cima a obras muy completas de investigación literaria”; y, finalmente, su “buen ánimo” para sufrir “los sacrificios y dificultades que toda revolución radical trae consigo”: “Con gusto se adaptó a la disciplina que le imponían los hechos reafirmativos de una ideología que necesitaba mantener sus principios” y “se identificó con la línea política trazada en aquella memorable asamblea de 1961 donde, con gusto, había oído al comandante Fidel Castro definir la política del gobierno revolucionario ante los problemas del arte y la literatura”. “Cuba –concluía el texto– no puede excluir a Lezama, so pena de restarle a su arte literario la plenitud, la belleza y el resplandor que

su genio le infundió”. Y el ejemplo propuesto podía resultar muy convincente en su contexto:

Lenin, el genio más clarividente del marxismo, gustó más de la poesía bucólica de Serge Essen que de la combativa de Maiakovski y salvó para el patrimonio universal la obra maestra de Leon Tolstoi [...]. José Lezama Lima representará un nuevo trabajo de integración que solamente los genios pueden realizar.

Sin duda, rescatar para la memoria cultural legados y figuras antes silenciados es una tarea siempre digna y defendible, pero creo que en el caso de Lezama (aunque no niego que algo espontáneo se fuera haciendo norma indiscutible) su retorno triunfal al Parnaso cubano e hispanoamericano del que fuera expulsado durante varios años no se debió sólo al triunfo de la genialidad del poeta que *por encima de* las contingencias logra vencer al tiempo y trascender la política, la historia, las rivalidades, sino también a un “control institucional de la interpretación” (Kermode 1988 91-112) aquí íntimamente relacionado con estrategias y propósitos de propaganda por los que su escritura se expuso –se expone– al riesgo de ser conocida, definida y difundida en sólo algunos aspectos de su polisemia, y, por tanto, a acabar siendo irreconocible.

Ese control institucional de la interpretación de Lezama, como expone también el trabajo de César Salgado en este mismo volumen, fue protagonizado en especial por Cintio Vitier a través de su producción ensayística y teórica desde la década de 1970, y es parte de una general “reinención de *Orígenes*” para la acreditación como revolucionarios de los poetas del grupo², que ayudó al propio

² Tomo el término de Vicente Jiménez (2006), quien lo ha explicado con una cita de *El pensamiento cautivo* (1953) de Czeslaw Milosz, para equiparar a Vitier con el personaje de Alpha, el moralista (“un hombre con una sensibilidad barométrica a la opinión moral de su entorno”) y resumir el proceso: “En su deseo de ganar aceptación, había simplificado su figura para corresponder a los deseos del Partido. Un compromiso llevó a un segundo y a un tercero hasta que, aun cuando todo cuanto uno dice puede ser perfectamente lógico, no tiene

Vitier (1968 9-10) a resolver los inconvenientes que su pensamiento poético, nacionalista y católico, representaba en el contexto de una revolución dogmática, comunista y atea en la que insertarse como “intelectual orgánico”, y forma parte de los difíciles arreglos –o “imperiosos giros”, en sus palabras– que la Revolución imprimió a su crítica, su teoría y su práctica poéticas desde entonces. Haber sido quien le diera forma al grupo *Orígenes* mediante antologías y estudios permitió a Vitier componer una historia origenista e interpretar a Lezama a su gusto o conveniencia, eludiendo las muestras inequívocas de la incomodidad que el poeta sintió bajo el orden revolucionario y su creciente rigidez, algo de lo que rinden testimonio sus últimas obras, los poemas de *Fragmentos a su imán* (1977) y la novela inconclusa *Oppiano Licario* (1977), que no encajan (quizá también por eso son las menos citadas y estudiadas) en ninguno de los moldes de su recuperación canónica: para entonces las distancias de Lezama Lima para con la idea de la revolución como culminación teleológica del nacionalismo esencialista (es decir, un destino insular al que corresponde un hecho final unitivo de carácter político) que Vitier hizo derivar de la noción lezamiana de “teleología insular” –que data de 1937– hacía tiempo que se habían hecho ya explícitas³, y los aspectos éticos, políticos, sociales, existenciales que despliegan esas obras últimas desmantelan la imagen del poeta ‘incontaminado’, por indiferencia o por dócil acomodación a las circunstancias políticas, que se le adjudicó en sus consagraciones oficiales desde muy pronto.

Y es que las ideas apuntadas en aquel Epitafio de 1976 fructificaron enseguida de la mano del propio Vitier y de su “Nueva lectura de Lezama” que abrió en 1977 la primera edición cubana de *Fragmentos a su imán* (además de encabezar todas las reediciones posteriores del poemario, hasta la última de que tengo noticia, de

nada en común con la carne y la sangre de la gente viva. Este es el precio que uno paga por el confort mental que la dialéctica provee”.

³ Ya en “Recuerdos: Guy Pérez Cisneros” (1956) Lezama “desecha” literalmente “el desarrollo de esa expresión” para corregir los problemas políticos de Cuba (Bianchi 2009 167).

2002), procediendo a la canonización crítica de Lezama Lima como poeta puro y apolítico, y tratando de imponerlo como ejemplo de esa literatura “más que asocial, en total desvinculación de lo real y cotidiano” (Lazo 1967 220) que tan molesta había sido antes para el nuevo orden (por su aristocrática dificultad barroca en plena revolución “popular” y porque no glosaba las sagas del género épico en curso), pero que tan útil resultaba ahora para neutralizar conflictos del pasado reciente. Como tal habrían de leer a Lezama quienes comenzaron a publicar entonces y encontraron en su obra un antídoto contra la poesía conversacional conducida a la crisis por los poetas de la década de 1970, un discurso dominante e identificado además con las líneas oficiales de la política cultural. Como tal lo relejeron también, en las décadas siguientes, quienes, para hacerlo modelo u objeto de debate, de rechazo o de resistencia, propondrían un proyecto de escritura alternativa con la intención de alcanzar un estatuto diferencial, una defensa de ‘lo libresco’ como refugio en un ambiente mediocre (aquí es donde el arco de la relectura llega desde Lezama hasta Julián del Casal, o al Casal defendido por Lezama en parte como autodefensa que recupera la ensayística cubana de la década de 1990⁴ y que tan magistralmente estudia en este volumen Francisco Morán). Y también partieron de esa lectura vitieriana quienes propondrían el cuestionamiento de la forma del Estado, presentada teleológicamente como el complemento político de la identidad cultural, y la revisión de una cultura nacional erigida sobre esa historia insular. Ocurre entonces que se desenmascara la manipulación ideológica de la poética de Lezama, se matiza la rígida interpretación de *Orígenes* como comunidad homogénea cuyo ‘mensaje central’, profético incluso, era la defensa de esa nación cubana, o se reacciona

⁴ El ensayo *Casal contemporáneo* (1993) de Antonio José Ponte (2004 45) (que ha sido a la vez uno de los críticos más certeros de la reinención del origenismo por parte de la política cultural) puede servir de ejemplo de esto que digo: a la pregunta de “para qué recuperar a Casal” se responde que “Casal demostró que entre nosotros puede no solamente hacerse poesía, sino que puede vivirse (este es el verbo adecuado, este posesivo) también como poeta. Ambicionó, como nosotros, que todo fuera signo erguido”.

vehementemente contra los usos políticos de la literatura, se propone “olvidar *Orígenes*” o se pone en práctica una “desnacionalización del texto” que infringe las normas de la mitología nacionalista y que traduce lo que Rafael Rojas ha denominado, bien un “patriotismo suave”, bien el inicio de “el fin de la *cubanitis*; algo insólito para un escritor cubano: olvidarse de Cuba”.⁵

Por supuesto, cada nueva generación elige sus propios juegos canónicos y parricidas en el empeño por satisfacer sus necesidades y corresponder a su época. Pero convendría tener en cuenta que desde su muerte la obra de Lezama ha estado a merced de discursos y contradiscursos, de manipulaciones, lecturas selectivas y negación de las facetas problemáticas o no ajustables al perfil de turno establecido por la mirada que se ha posado sobre ella, encuadrándola e interpretándola; y, por eso mismo, siendo conscientes como somos de que la historia cultural cubana de las dos últimas décadas no se ha escrito todavía y de que será difícil escribirla sin tener en cuenta tanto las huellas del pasado que empiezan a rescatarse como cuándo, cómo y para qué se rescatan, cabría releer al Lezama póstumo *pese a* aquella “reinención”, pues a través de su obra es posible repasar los asuntos, inquietudes, aficciones y miedos que atrajeron más la atención del autor en aquellos años de ostracismo que tuvo que sufrir al final de su vida y lo movieron a escribir –en un registro distinto, convulsamente personal y de una angustia muy humana que contradice las facetas más repetidas del poeta-mito– poemas y prosas que, en su ambiente y sus temas, respiran el mismo “aire tenso, trágico” de sus cartas privadas de aquellos años y comparten las mismas “innúmeras presiones deformantes y furias desatadas en su contorno” que adornan la proyección del autor y su circunstancia sobre el hablante poético de *Fragmentos a su imán* o el personaje protagonista de *Oppiano Licario*. Por ejemplo:

⁵ Los principales textos portavoces de estas cuestiones, y de los que me sirvo, son los de Rolando Sánchez Mejías (1994, 1998), Antonio José Ponte (1995, 2004) y Rafael Rojas (2008).

Licario no tenía relación con escritores novedosos, ni con los *dilettanti* periodistas, ni con los que escriben en las pseudo revistas boletines de los centros oficiales de cultura. No tenía relaciones con los genios, ni con los muchos genios ni con los geniecillos pimpantes. Le parecía imposible que existiese la *clase intelectual*, pasando ante la taquilla para recoger su boleto de entrada, olfateando la conciencia de la especie, en el desfile amaestrado de zorros, cabrones y perros lobos” (Lezama Lima 1987 325).

Todo ello ejerció un desolador efecto en su ánimo, como sus cartas permiten comprobar a pesar de que son temas delicados y también ahí rige la autocensura⁶:

El cuadro no puede ser más sombrío, incierto y aterrador –escribe entonces–. Vivo para el temor y la más arrasante melancolía. Las últimas semanas han sido las más trágicas que he pasado en mi vida. Vivo en la ruina y la desesperación (...) Como viviente soy un muerto, pero como muerto soy un fantasma que golpeo. Soy un fantasma que paso algodinoso golpeándome mis entrañas deshechas. Soy un fantasma que ni paso, miro la puerta (...). Jamás pensé que los temas del existencialismo, la nada, la náusea, pudieran tener una presencia tan amenazadora (...) El curso solar y el de las estaciones se ha borrado, para formar la masa de una noche interminable, fría, grosera (Lezama Lima 1987 325).

Y en ese estado murió, como una especie de encarnación del loco excéntrico encerrado en la “Fábrica de metáforas y Hospital de imágenes” que él mismo había creado en *Oppiano Licario*⁷, a

⁶ “Encontrarás mis cartas muy vagorosas –advierte a su hermana–; apenas hago referencias a lo inmediato. Tu *intelligere* te dará los motivos obvios” (Triana 1998 51).

⁷ Vale la pena recordar el fragmento por lo que tiene (creo) de nuevo autorretrato sarcástico, con condena al entorno incluida: “Al fin de la pieza se veía una inscripción de fósforo que se hacía visible en la oscuridad del fondo: *Fábrica de metáforas y Hospital de imágenes*. Abajo, como un exergo, la frase que le había oído muchas veces a Cemí: *Sólo lo difícil es estimulante*. Por las pare-

juzgar por algunas versiones, cubanas y españolas, que siguen atribuyendo el silenciamiento del autor a su disonante “anacronismo” frente al surgimiento de un nuevo discurso literario y al “autoaislamiento” que Lezama se propinó a sí mismo (Gutiérrez Coto 2005). Perspectivas como esas, más su condición de “Apolítico y solitario como árbol gigante en el monte roqueño de la poesía culta”, como destacaba el ya citado “Epitafio para un poeta”, y quizá también los escándalos protagonizados por episodios de censura previos, probablemente impidieron que su poesía póstuma pudiera ser dada a leer siquiera como un diminuto instante de reivindicación o queja social. Lo que se desprendía del libro se parecía demasiado al tópico de la revolución frustrada en que convergían la cultura del exilio de las dos primeras décadas del régimen y la de intelectuales que dentro o fuera de Cuba habían simpatizado con el movimiento revolucionario pero rechazaban ahora el giro hacia la stalinización del socialismo cubano, hasta entonces ‘autóctono’. El poemario de Lezama no era una denuncia directa, pero sí, como buena parte de su obra en los años de *Orígenes*, una “resistencia”, y el sentido casi nunca explícito de esa resistencia lezamiana necesitaba también en este caso un complemento crítico, una exégesis cuyo objetivo no fuese tanto analizar valores estéticos como desvelar mensajes subyacentes. Pero en aquella “Nueva lectura de Lezama” que ofreció entonces Cintio Vitier como introducción al libro, se prefirió no contextualizar los poemas sino “en la hora de la nacencia, que es la hora de esta poesía, épica de la luz, conocimiento de la alegría”, la desgarrada estética lezamiana se reduce a un decorado (“surrealis-

des, laberintos, emblemas y enigmas. El loquillo lucía en su cabeza un cónico sombrero de seda con los signos zodiacales. Comenzó a oírle: –Tengo que vivir al lado de una posesa para despertar y ennoblecer de nuevo a la poesía. El más poderoso instrumento que el hombre tiene ha ido perdiendo significación profunda, de conocimiento, de magia, de salud, para convertirse en una grosería de lo inmediato (...). Me desespero ante la inferioridad que la recorre en los tiempos que sufrimos y lloramos”. Y añade: “Hay que llevar la poesía a la gran dificultad, a la orilla del mito (...). Hay que volver al enigma, en el sentido griego (...). Pero lo que sí es una obligación es devolver la poesía al laberinto donde el hombre cuadra y vence a la bestia” (Lezama Lima 1977 402-404).

ta” en ocasiones, “pictórico” en otras, “semejante a un ballet” o “de un barroquismo fresco que ronda el festival o la *kermesse*”), siempre “dentro de la lógica de un argumento que se desconoce”, o se la traduce a gestos inofensivos para la ortodoxia cultural castrista: “lo juglaresco al lezámico modo” o una aventura “metafísica o mística y por lo tanto muchas veces hermética” que siempre apunta hacia más allá o más acá de la realidad, pero nunca hacia *la* realidad, y para la que los acontecimientos políticos, la historia, la vida social no existen o no son asunto suyo. Los conflictos, carencias, terrores y obsesiones persecutorias del último Lezama que traslucen los versos son silenciados, diluidos en una inocua “imaginación en estado naciente soplando las hojas de los libros como si fueran las hojas de los árboles en el alba del mundo” o neutralizados como “pesadillas en estrecha relación con la muerte de su padre” ocurrida más de cinco décadas antes, y el lector bien informado queda perplejo al comprobar que, según quien más y mejor decía conocer su obra, la “muerte en vida” del autor sólo ha producido “la gran aventura cotidiana que tiene un final tan feliz”, un “discurso conmovido, inspirado por soplos que vienen de las más lejanas, solemnes, sagradas entonaciones de los rapsodas de todos los orígenes” o bien “los pasos de danza de esta exploración a tientas en la noche de los tiempos, hasta alcanzar la transparencia, el hecho simple y maravilloso del aire unitivo, el misterio nutricional y religador de la respiración, hilo frágil de la vida y reino de los dioses: qué alegría, qué alegría” (Vitier 2002 5-17).

Ese acusado optimismo, completamente ajeno a la estética sombría y amarga de la mayoría de las composiciones objeto de estudio, era completamente acorde, sin embargo, con la cita de José Martí con que Vitier abría *Ese sol del mundo moral*, el primer tratado teórico que publicó tras su conversión revolucionaria, entre cuyos propósitos estaba situar a Lezama (y por tanto a *Orígenes*, y por tanto a sí mismo) dentro de la historia política, no sólo literaria, cubana: “El sol tiene manchas. Los desagradecidos no hablan más que de las manchas. Los agradecidos hablan de la luz” (1975 10). Por esta última opción se inclinaba su inteligente comentario del poemario póstumo

de Lezama, estableciendo el “ritmo respiratorio, sístole y diástole de estos fragmentos a su imán” en “la pureza de la transparencia y lo oscuro germinativo, la alianza de la luz y la muerte”, que conforman “una balanza de aire cuyo platillo de sombras a veces parece pesar más, alzando el otro platillo, el de la luz” (16-17). Y su Introducción se cierra proclamando a Lezama como escritor exquisito que quiso hacer de la literatura un reino donde sólo habitaran la imaginación y la poesía. Esos desenfoces, con el prestigio que les daba proceder de un opinante tan cualificado, se establecieron como criterio de autoridad y evitaron otras interpretaciones menos idealizadas de lo que, en realidad, contenía implícita una condena al entorno mucho más audaz que la que pudo verse en la controvertida *Paradiso*.

La misma Introducción de Vitier se reprodujo también en la primera edición española de *Fragmentos a su imán*, publicada en 1978 y con un segundo prólogo a cargo de José Agustín Goytisolo, y el volumen es un excelente ejemplo de cómo fructificó inmediatamente el mensaje vitieriano. Para entonces la fase admirativa y cómplice con la revolución cubana se había quebrado ya para muchos de los escritores españoles, como consecuencia del caso Padilla y sus derivaciones internacionales; algunos la sustituyeron por una distancia aún afectuosa y diplomática, y otros prefirieron no ver o al menos no hacer ver los dogmatismos y la falta de libertades, e hicieron suyos los modos oficiales cubanos de entendimiento con el pasado reciente. Parece ser el caso del Goytisolo, prologuista de *Fragmentos a su imán*, porque con él entramos de nuevo al supuesto reino lezamiano del autismo o el esteticismo complacientes: “el juego, el júbilo sensorial de vivir en medio del misterio de un mundo inabarcable” (Goytisolo 1978 7-21). Ni una mínima identificación de Lezama con el malestar o la crítica, ni una mínima referencia al ambiente asfixiante de los años en que se gestan los textos. El prologuista, aunque subraya que en este volumen “aparece el Lezama que desmenuza la vida para poderla observar en sus múltiples y pequeñas facetas”, renuncia sin embargo y explícitamente a “acercarse a los poemas por características cronológicas o referenciales”; es decir: renuncia a hablar de las vicisitudes que sufrió esa vida duran-

te la composición de los versos y cuyas consecuencias espirituales constituyen la sustancia misma del poemario. El texto de Goytisolo, por tanto, desemboca por caminos distintos en los mismos tópicos que manejaba el comentario de Vitier: de nuevo las formas y los contenidos “puros”, metapoéticos, culturalistas o barrocamente joviales que ofrecen interpretaciones a veces tan ahistóricas y sorprendentes como la de los que Goytisolo llama *poemas gastronómicos*, las composiciones en que Lezama, “como buen gustador de manjares y catador de bebidas”, dice el crítico, canta comidas, licores y toda materia comestible o bebible “con concupiscencia sibarítica, y no como un simple tragón indiscriminador”. Pues bien, a juzgar por sus cartas de aquellas fechas, lo que traslada Lezama a esos versos es lo que llamaba con sarcasmo “la dieta internacional” (consecuencia del embargo y del fracaso de la zafra de los diez millones en 1970, que consumió las energías productivas del país), que le despierta “un apetito de piraña brasilera sobre lo poco que hay” (Triana 1998 47). Con ese apetito “que se queda\ en el desmesuramiento de la boca,\ un apetito\ del tamaño de todo el cuerpo,\ la boca infinitamente abierta\ y una minúscula medida” (“Un apetito”) (Lezama Lima 1978), que a veces se constata insatisfecho hasta en “las sílabas” que “avanzan hacia la pulpa de una fruta” pero “se verifica la horrible bifurcación” (“Desembarco al mediodía”), hay que relacionar la insistencia con que pasa a los textos de *Fragmentos a su imán* uno de los fantasmas que poblaron la mente de los cubanos de esas y otras décadas: el disfrute holgado de la comida. La “saliva pretenciosa” del poeta se deleita describiendo la materia anhelada, “el humor de la patata”, “la cercanía del verde en la lechuga”, la “sonrisa” seductora de una toronja, o recreándose en el simbolismo de “los corpúsculos del camarón sobre la lentitud de la lengua”, del “equilibrio indescifrable” con que “la uva emparienta con el cristal” en una botella de vino, o de ese “Fierabrás [que] traza su Eros\ con el sabor del anís\ y el queso con la guayaba”. Es el mismo registro con que agradece barrocamente en sus cartas “los preciosos envíos que pulsan toda la gama del realismo”: medicinas, recargas para el bolígrafo, ropa interior, “un pomito de salsa Maggi”, “unas laticas

de aceite” o un jamón, pues “una lasquita es tan rara entre nosotros como una rosa de Jericó o un Stradivarius” (Triana 1998 67).

“Todas esas cosas contingentes me molestan”, reconoce, “pero lo que nos es más inquietante es la soledad metafísica, el silencio aterrador que nos rodea. He recordado mucho, hasta convertirla en vivencia, la frase de Nietzsche en el Zarathustra: *el desierto está creciendo*. Es el desierto, el desierto que crece indeteniblemente” (75). Son temas que también pasan a los versos de *Fragmentos a su imán*, intentando descifrar la significación existencial de “el hambre, las colas, la libreta, la escasez”, o componiendo otros poemas *desérticos* en que irrumpe otra sensación omnipresente en el libro: la soledad. Pero no esa soledad pilar del mito Lezama dado a entender como “un árbol gigante en el monte roqueño de la poesía culta”, ni tampoco el altivo gesto elitista que algunos quisieron ver en su encierro casero de los últimos años, sino la soledad como una herida íntima que se manifiesta en los textos a través de la imagen recurrente de la necesidad de lograr un contacto, a través de numerosas variaciones en torno al tema de la espera infructuosa de compañía, con la irrupción en una instancia desconocida y poblada sólo con figuras siniestras, o con los sobrecogedores paisajes de interior y los siniestros bodegones que abundan en el libro, donde el alma devastada se proyecta en una especie de *caprichos* que recogen la herencia del Quevedo expresionista y esperpéntico, del Goya negro y visionario, y que apuntan su propia estilística: es lo que Lezama Lima, con mordacidad, “el barroco carcelario”, un modo peculiar de expresión metafísica por el que el mensaje de los textos (impotencia, alienación, angustia, pánico, opresión, persecución, frustración) redundaba en aquellos “temas del existencialismo” de que hablaba en sus cartas (el absurdo, la nada, el “silencio aterrador”, la “soledad metafísica”, “mis entrañas deshechas”) y va acompañado del gesto amargo de “borrar las letras” que se repite como leitmotiv, quizá porque el universo entero aparece bajo la vigilancia de “un ojo, un ojo colosal” omnipresente y censor.

Sin duda todo ese aire tenso y trágico de *Fragmentos a su imán* tiene que ver con la circunstancia histórica y personal que vivió el

poeta en los años de composición de los textos en los que ni siquiera la vertiente mítica, efectivamente existente, puede explicarse acudiendo sólo a esa “fantasía de cuño surrealista” que quisieron ver Vitier y Goytisolo, donde “la imaginación, fecundación fabulosa” crea “poemas contemporáneos de las teogonías”, porque incluso en ellos cabe el interludio reflexivo amargo. Por ejemplo: “El otorgamiento es la medida del secuestro.\ Con dar ojos y conciencia\ hubiéramos sido alegres sin saberlo\ respirantes sin ser y sin estar” (“Nacimiento del día”); y porque el espíritu que se refugia en esos mundos míticos no es un alma satisfecha, sino tan angustiada como la del poeta a quien “su voz le fue arrancada por los gnomos,\ arrancándole la lengua con sus barbas\ y tiraban y tiraban apoyados en los árboles”. Es el poema titulado “Los dioses” donde, a pesar de la solemnidad que da el asunto y el tono mitológico, se incluyen alusiones como esas y una gran apoteosis en la que esos dioses, habiendo sido hechos por el hombre, salen del mar, “alzan sus caracolas retorcidas\ ladean sus colas verdinegras”, se le imponen y lo aplastan en “una eternidad sucia, confundida”, a la vez que ofrecen una moraleja nada desdeñable y fácilmente transferible al contexto histórico de los textos:

El libro de su victoria
tiene las hojas calcinadas
para que nadie conozca
el secreto de la humillación final,
el aullido de la desolación,
las circulares aves del destierro,
la ciega paciencia de la muerte.

Los ejemplos podrían multiplicarse⁸, pero los citados hasta ahora no sólo desmienten la inocente jovialidad destacada por Vitier y Goytisolo, sino también el supuesto código abstracto, purista, atem-

⁸ Abordo estas cuestiones con más detalle en mi trabajo “*Aquí llegamos, aquí no veníamos*: la poesía última de Lezama Lima y los vaivenes de los cánones” (Areta 2011).

poral y deshistorizado que la lectura oficial del poemario le había proporcionado. Porque, efectivamente apoyado en una estructura dual de universos contrapuestos, pero en la que visiones irreales y armoniosas que celebran el origen del mundo y los ciclos naturales o recrean mundos bellos por la fantasía o el recuerdo contrastan estrepitosamente con la irrupción abrupta de una realidad prosaica, inarmónica u hostil que rompe la magia evocadora y destruye el refugio imaginario con la pesadilla cotidiana, en *Fragmentos a su imán* tanto el pensamiento como las formas reflejan (todo lo simbólica u *oblicuamente* que se quiera, como corresponde al lezámico modo) una percepción de la realidad que se aparta drásticamente de la sustentada por la ortodoxia ideológica y literaria de su época, a la vez que contextualiza su angustia y sus atmósferas de pesadilla elusiva pero muy hábilmente, fechando los textos (algo insólito en la obra de Lezama) y disponiéndolos siguiendo el orden de las fechas en que fueron escritos: desde el primero, de diciembre de 1970, hasta el último, de 1 de abril de 1976, un indicio más de que en ellos se transparenta el testimonio de esos años que, a pesar de los reconocimientos internacionales hacia su obra, fueron los de “la muerte en vida” de Lezama. Y con esa visión fracturada, infernal o claustrofóbica de la realidad individual y social –el reverso de las imágenes homogeneizadoras de la teleología insular vitierista, y ya en las antípodas de la propia celebración jubilosa de la “Noche insular” de *Enemigo rumor* (1941)–, Lezama quizá volvía a poner en práctica su habitual ejercicio transhistórico y transartístico de cubanía integradora para, en cierto modo, reorientarse por los fuegos de “La isla en peso” de Piñera, o por lo menos para mostrarse mucho más en consonancia con esa tradición cubana que podemos llamar del *desasosiego insular* (sus admirados Zequeira y Arango y Julián del Casal, además del propio Piñera) que con el discurso de otros origenistas que siguieron escribiendo en la Cuba posrevolucionaria, y, de paso, introducir una dinámica imprevista en la poesía cubana de su tiempo: un discurso introspectivo, personal, radicalmente distinto tanto del trascendentalismo como del coloquialismo o el esteticismo culturalista, que –aunque los movimientos del pên-

dulo generacional no siempre hayan permitido verlo así– adelanta de algún modo orientaciones más recientes de la poesía cubana hacia la insularidad como sema negativo, hacia escenarios íntimos y ligados a la nimiedad de lo cotidiano o hacia lugares cerrados y ambientes sombríos y lúgubres, que escenifican, en palabras de Víctor Fowler, el “cansancio del sujeto” en oposición a la identidad fuerte propia del sujeto revolucionario (1999 11-25) y son “un impulso a la deconstrucción del imaginario vigente y a la subversión de sus principios homogeneizadores” (Salto 2004 4). Sus mensajes alegóricos, por otra parte, invitan también a establecer esa relación y a revertir el mecanicismo que excluye tanto del corpus literario “de la Revolución” como del “poscoloquialista” muchas obras que, como *Oppiano Licario* y *Fragmentos a su imán*, podrían ser parte inseparable de esos corpus, porque sus elementos temáticos remiten a situaciones, personajes y ambientes coetáneos que el lector percibe como inequívocamente ‘revolucionarios’, y porque, a la vez, emergen con la misma tensión, oposición, desvío o franca fuga respecto de la cerrazón de la ortodoxia en la década de 1970 que caracteriza a algunos de los mejores autores surgidos después. Son cuestiones que invitan a leer la obra de Lezama desprejuiciadamente. Porque es factible y hasta útil hacerlo a través de lo que significa para otros poetas, o desde la mirada con la que otros autores la vieron o quisieron hacerla ver, pero conviene también leer a Lezama Lima sin tomar por irrefutables las lecturas canónicas o los vaivenes de los imaginarios de la política, para los que la negación de evidencias en el entendimiento con el pasado no debería ser un modo rentable de conquistar el futuro.

Bibliografía

- Alberto, Eliseo. “Retrato hablado de José Lezama Lima”, *Revista de la Universidad de México* 2, 12, 2004.
- Arcos, Jorge Luis. “Notas póstumas sobre un canon futuro”, *Desde el légame. Ensayos sobre pensamiento poético*, Madrid: Colibrí, 2007.

- Areta, Gema (ed.). *Homenaje a José Lezama Lima*. Madrid: Verbum, 2011. En prensa.
- Arrufat, Antón. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Unión, 1994.
- Bianchi, Ciro (comp). *Lezama disperso*. La Habana: Unión, 2009.
- Cristófani Barreto, Teresa, Pablo Gianera y Daniel Samoilovich (eds.). "1970-1979: Muerte civil", *Dossier Virgilio Piñera*, Universidade Sao Paulo, 2000 (www.ffich.usp.br/sitesint/virgilio).
- Fowler, Víctor. "La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente", *Casa de las Américas* 215, 1999.
- Goytisolo, José Agustín. "La espiral milagrosa", prólogo a *Fragmentos a su imán*, Barcelona: Lumen, 1978.
- Gutiérrez Coto, Amauri. "Más que fábulas, el pecado de los falsos mitos. respuesta al poeta Antonio José Ponte", *Vitral* 69 (www.vitral.org), 2005.
- Jiménez, Vicente. "Cintio Vitier y la reinención de *Orígenes*", *Agulha. Revista de poesía* 49, 2006 (www.revista.agulha.com.br).
- Kermode, Frank. "El control institucional de la interpretación". *El canon literario*, Madrid: Arco Libros, 1988.
- Lazo, Raimundo. *La literatura cubana. Esquema histórico (desde sus orígenes hasta 1966)*, La Habana, Editora Universitaria, 1967.
- Lezama Lima, José. *Oppiano Licario* (1977), Madrid: Cátedra, 1987.
- . *Fragmentos a su imán*, Barcelona: Lumen, 1978.
- Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*, Sevilla: Renacimiento, 2004.
- . "Por los años de Orígenes", *Unión* 18, 1995.
- Rojas, Rafael. "Del compromiso a la neutralidad". *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- . *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, Madrid: Colibrí, 2008.
- Salto, Graciela. "Debates glotopolíticos en la literatura cubana", *Actas del 2º Congreso Internacional CELEHIS*, Mar del Plata: UNMP, 2004 (www.freewebs.com/celehis/actas2004).
- Sánchez López, Pablo. "José Agustín Goytisolo y la revolución cubana", *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisolo*, Palma: Universitat de les Illes Balears/Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

- . "Utopía y desengaño de una generación: los escritores españoles y la revolución cubana". *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 36, núm. 1, 2007.
- . *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del Boom*. Alicante: Universidad de Alicante, 2009.
- Sánchez Mejías, Rolando. *Olvidar Orígenes* (1994), La Habana Elegante 1, 1998 (www.habanaelegante.com).
- Triana, José (ed.). *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Madrid: Verbum, 1998.
- Torriente, Loló de la. "Epitafio para un poeta (10 de agosto de 1976)". *Cuadernos Americanos* 211, 1977.
- Villena, Luis Antonio de. "Lezama Lima, el mago barroco". *El Mundo*, 4 de mayo de 2001 (www.elmundo.es/elmundolibro).
- Vitier, Cintio. "Los giros aceptados". *Prosas leves*, La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- . "Nueva lectura de Lezama" (1977), Introducción a *Fragmentos a su imán*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- . *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, México: Siglo XXI, 1975.

“ANSIAS DE ANIQUILARME SÓLO SIENTO”: FRAGMENTOS IRRADIADORES DE JULIÁN DEL CASAL EN JOSÉ LEZAMA LIMA

FRANCISCO MORÁN

I.

En 1966, José Lezama Lima impartió un ciclo de conferencias sobre escritores cubanos en el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, en La Habana. El ciclo se inició el 16 de marzo con la conferencia sobre Manuel de Zequeira y Justo de Rubalcava, y concluyó el 22 de junio con la que le dedicó a Rafael María Merchán. Este ciclo nos recuerda el curso de poesía cubana que Cintio Vitier había dictado en diciembre de 1957 en el Lyceum de La Habana, y cuyas lecciones fueron luego reunidas en el volumen *Lo cubano en la poesía* (1958). Sin embargo, hay también notables diferencias entre las presentaciones de Vitier y las de Lezama Lima. En primer lugar, está el hecho mismo de que en 1966 el Lyceum ya era cosa del pasado, mientras que el Instituto en que habla Lezama era, por decirlo de algún modo, la manifestación misma de la intervención estatal de la cultura que había arrancado con fuerza con la censura del documental *P.M.* (1961), de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, la clausura del semanario *Lunes de Revolución* (1959-1961), y con las “Palabras a los intelectuales”, de Fidel Castro, tras las reuniones con los escritores y artistas realizadas en la Biblioteca Nacional José Martí los días 16, 23 y 30 de junio de 1961. En segundo lugar, las charlas de Lezama Lima se enfocaron en los poetas que —exceptuando el caso de José María

Heredia— no ocupan un lugar relevante en el curso de Vitier. Pero si bien es cierto que las dos figuras cubanas más importantes del siglo XIX —José Martí y Julián del Casal— solo aparecen como alusiones en el interior de esas conferencias, resulta indiscutible la centralidad de ambas en las reflexiones lezamianas. El repaso de esas alusiones podría llevar a la engañosa conclusión de que es Martí y no Casal quien resulta al cabo la figura que dejó su huella más profunda en la escritura del autor de *Paradiso*. Lezama, por ejemplo, afirma en la conferencia sobre José María Heredia que en el *Diario* de Martí “culmina la prosa cubana” (*Fascinación* 103) y, más adelante, en su disertación sobre “otros románticos” comenta que “los grandes escritores hacen ellos mismos crear sus influencias.” Por eso “yo en una ocasión”, continúa, “en un artículo que recogí en mi obra, hablaba de «influencias en busca de Martí». Martí no buscó esas influencias, esas influencias buscaron a Martí” (*Fascinación* 137). Antonio José Ponte observa que en la Antología de la poesía cubana compilada y prologada por Lezama Lima “todo fluye hacia Martí” (“Por los años” 108).

Ahora bien, la supuesta preponderancia de Martí en Lezama sólo tiene sentido si a ella la precede —como es, en efecto, el caso— el reconocimiento a su vez de la impronta casaliana. En efecto, lo primero que habría que notar es que Lezama ha sido explícitamente ligado a y desligado de Casal, y que en ambos casos lo que ha estado en juego no ha sido otra cosa que su filiación con y/o distancia de Martí. Dos ejemplos bastan para demostrar lo que digo. En el “Prólogo” a su edición de la *Obra Poética* de Emilio Ballagas, el poeta y crítico Osvaldo Navarro construye un canon de la poesía cubana a partir de la oposición Martí-Casal. Aquellos poetas que caen en la órbita del primero, son esos que hacen de la realidad “su materia prima esencial [...], y aspira[n] a un equilibrio categórico entre la forma y el contenido, y que ha sido siempre un arma de los revolucionarios.” Quienes, por el contrario, “son los actores desgarrados de un drama cuya catarsis se manifiesta a través de la evasión”, (“Prólogo” 6-7) quedan ligados a Casal. Veamos cómo esta maniquea partición de las aguas desemboca en Lezama. Este, comenta

Navarro, “fue entre nosotros una suerte de nuevo Casal, mucho más culto y desarrollado, pero padecedor de males muy parecidos” (11). Lo sorprendente es que Lezama no aparece como meramente influenciado por Casal, sino más bien como su retorno: es *otro* Casal y —para desvelo de los críticos— su superlativo.

En ese mismo año de 1984 en que se publica la poesía de Ballagas con el prólogo de Navarro, se publicaron también las ponencias del Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima, y que tuvo lugar en la Universidad de Poitiers. En el volumen dedicado a los trabajos sobre su poesía aparece el que leyera Fina García Marruz. Voy a citarlo en extenso porque el caso lo amerita:

[...] su «casalianismo» —error crítico en que caí en mi primer acercamiento a su obra, también guiada por una similitud de gustos y aun de vida equivalente— era más aparente que real. Su casa, con humedad de gruta marina y luz de pecera, parecía mostrar, en su abigarrada confusión de libros, figurillas de jade o metal, muebles demasiado grandes para lo reducido de la sala, restos del naufragio de una casa mayor, una variante del cuarto con máscaras japonesas y grabados de Moreau que tenía Casal, vástago también de un bienestar familiar perdido. Los dos eran ironistas de su pobreza. Casal llamaba a su latón «mi tina de mármol rosa», como Lezama llamaba a una enorme pieza de cobre «mi cenicero etrusco», con una carcajada. Un mismo frío parecía recorrerlos, un mismo gusto por insertar lo cubano distinto en lo universal, pero lo desconocido era en Lezama un reto alegre, y no, como en Casal, un taciturno deseo de aniquilación. Pero, sobre todo, Casal partía de una escisión de arte y vida, pureza e impureza, de raíz maniquea, que daba una excesiva simetría a sus contrastes (cieno-rosa; fuego-nieve), a la que sólo salvó de quedar en medallón parnasiano no sé qué impreciso fulgor, qué temblor de esencias, eso que Lezama quiso apresar con el color de sus ojos, «la chispa verde de su verde errante», en el poema que le dedicó, y que seguía viendo —como el cigarrillo que quedó en su mano instantes después de su prematuro descenso al «sombrio valle»— todavía encendido en la muerte.

Su actitud pareció «casaliana», su poesía «gongorina», cuando estuvo en realidad más cerca –pese a las obvias diferencias– de Martí que de Casal, como –pese a los obvios parecidos– de San Juan de la Cruz que del racionero cordobés (García Marruz 258-259).

La lectura de la autora de *Visitaciones* toma un giro hartamente extraño, por la torpeza de la argumentación. Primero elabora meticulosamente la especularidad Casal-Lezama, y luego, pese al obstáculo que suponen las “obvias diferencias” entre Lezama y Martí que ella misma reconoce, las niega de un plumazo. A esto hay que añadir la ambivalencia misma, en términos retóricos, del auto-posicionamiento de la crítica. García Marruz se mueve de la afirmación de un criterio inequívocamente personal –“error crítico en que caí”– a otro más general al que parece arrastrar con ella a todos los lectores y críticos –“su actitud [la de Lezama] pareció «casaliana»– como si buscara exonerarse de su propia “culpa” en un error, incluso en una caída compartida. Pero lo que al cabo resulta revelador es que, pese a sus esfuerzos, el Lezama que “seguía viendo” el cigarrillo de Casal “todavía encendido en la muerte” la fija al “error crítico” que cree haber superado. Quizá esta sea la razón por la que dos años más tarde, al reproducir casi exactamente el fragmento que he citado, desaparece de él, sin embargo, la comparación con Casal.¹ Finalmente, no es un detalle de menor importancia que, lo mismo si se trata de afirmar la filiación de Lezama con Casal (Navarro), que de “negarla” (García Marruz), en ambos casos la alusión a la célebre “Oda a Julián del Casal” resulte ineludible.

En lo que respecta a Navarro, que incluso cita la oda, esa mención está revestida de ironía. Para convencernos de la absoluta identificación de Lezama con Casal, Navarro comenta: “Seguramente él mismo lo reconoció así cuando, todavía en 1963, escribió su lar-

¹ Aludo al texto “La amistad tranquila y alegre, en eco de mucho júbilo”, de Fina García Marruz y Cintio Vitier que Carlos Espinosa incluyó en *Cercanía de Lezama* (1986). Véase, en esa evocación, la sección “Una fiesta del cariño y la poesía” (58-59).

ga ‘Oda a Julián del Casal’ [...]. En palabras que recuerdan aquel Martí que aspiraba a crecer bajo la hierba, trata de hacer actual y presente a Casal de esta manera: “Su tos alegre sigue ordenando el ritmo / de nuestra crecida vegetal,/ al extenderse dormido.” (“Prólogo” 11). Esos versos, en efecto, actualizan a Casal en un presente que fluye incesantemente –“sigue ordenando”–, hasta el punto de que la, al parecer, alusión a su muerte –“dormido”– resulta una extensión, tanto del propio Casal, como de “nuestra crecida vegetal.” La imagen muestra la falsa separación entre lo vivo (Lezama, nosotros, la crecida vegetal) y lo muerto (Casal, el dormir). En contraposición con este Casal que fluye sin esfuerzo, sin proponérselo, en puro impulso vegetal –“tranquilo iré a dormir con los pequeños” expresó en su poema “A un crítico”– la evocación de Martí, a quien por cierto Navarro no cita, sino que parafrasea, toma, como decía, un tinte irónico. Hay que pensar que a pesar de su proverbial humildad, Martí dejó constancia de su afán de eternidad. En el poema “Antes de trabajar”, que es al que alude Navarro, expresó: “Mi verso crecerá: bajo la yerba / Yo también creceré” (*Obra poética* 174). Asimismo, y en un tono que raya en lo amenazante –evocador de la serie de bustos de yeso que estaban por venir– le dice a su amigo Enrique Estrázulas en una carta rimada: “Viva yo en modestia oscura; / Muera en silencio y pobreza; / ;Que ya verán mi cabeza / Por sobre mi sepultura!” (*Obra poética* 205). Y ni aún en el último trazo de escritura que nos dejó –su carta de despedida a Manuel Mercado– pudo resistir la tentación de amenazarnos con su regreso: “Sé desaparecer. Pero no desaparecería mi pensamiento...” (“Carta 141” 276). Solo que, mientras las posibilidades del regreso martiano se inscriben en el futuro y en el incondicional (“crecerá”, “creceré”, “verán”, “no desaparecería”), es decir, en aquellos tiempos en los que, por definición, la acción no llega a materializarse, Lezama afirma el regreso de Casal, en cambio, en el flujo incontenible del presente. Esa fluidez asegura, paradójicamente, la pérdida y la presencia tenaz de Casal. Nos explicamos, entonces, porque a Martí hay que preservarlo en incontables estatuas, ediciones, citas, conmemoraciones: como está muerto, ido, hay que hacerlo regresar,

hay que sembrarlo. La cabeza no va a salir de la sepultura. Hay que fingirla en el yeso y en el mármol. Debe haber una justicia poética en el contraste entre esa voz arrogante, segura de crecer bajo la yerba, y a la que en cambio hay que hacer crecer, y aquella otra, segura y feliz de dormir “con los pequeños” que, sin embargo, sigue sin saberlo ordenando “nuestra crecida vegetal.”

La obstinada vibración de Casal en Lezama que propone la lectura de Navarro de unos versos de la oda, se transforma en refutación de esa misma ascendencia en la alusión que hace García Marruz de otro verso. Como veremos de inmediato, más le hubiera valido no haberlo tocado. Recordemos lo que nos dice: “Un mismo frío parecía recorrerlos, un mismo gusto por insertar lo cubano distinto en lo universal, pero lo desconocido era en Lezama un reto alegre, y no, como en Casal, un taciturno deseo de aniquilación.”

Como puede verse, se afirma la imantación Casal-Lezama (el “mismo frío” que parece “recorrerlos”; el “mismo gusto por injertar lo cubano en lo universal”) para a continuación separarlos allí donde la vecindad se torna peligrosa: en *lo desconocido*. Dada la naturaleza centrífuga, devoradora de sentido, de esencias de lo desconocido, se impone por lo mismo la necesidad de distinguir la luz y el paraíso –el “reto alegre”– del llamado de Perséfone: el “taciturno deseo de aniquilación” de Casal. Sucede, sin embargo, que el instrumental quirúrgico fracasa por segunda vez al juntar, reunir, aquello que debía separar. En el mismo sitio del corte, de la herida practicada por la rectificación crítica, se reúnen el mismo gusto por el frío y por lo desconocido en el mismo verso que pasa de Casal a Lezama, ordenando la crecida vegetal de los dos. Porque lo que García Marruz no acertó a ver –o no quiso aceptar– fue que no era posible, no digamos ya convocar, sino incluso mencionar ese deseo de aniquilación, sin que apareciera a su vez, en toda su fuerza, la intimidad, la entrañable *convivencia* y *connivencia* de Casal y Lezama, de Lezama con Casal. Empezaremos a comprenderlo con mayor claridad si regresamos al principio, es decir, a las conferencias sobre poesía cubana que Lezama dictó en 1966. El 20 de abril de 1966, al inicio de su disertación sobre Gabriel de la Con-

cepción Valdés (*Plácido*), Lezama sitúa al poeta mulato en el grupo “de esa familia de los atridas que sufren un destino espantoso, como si los mejores”, añade, “tuviesen que enfrentarse con una *ananké* pavorosa, y con un destino de una gran desolación.” En esa trágica aristocracia incluye, por supuesto, a Martí, y a Heredia, Zenea, Juana Borrero y Casal, de quien dice Lezama que “se vio obligado a escribir aquel verso que todavía estremece: «Ansias de aniquilarme sólo siento»” (*Fascinación* 105). Si Casal “se vio obligado a escribir aquel verso” –como si se tratara de un legado recibido– Lezama no puede dejar de repetirlo: “Ansias de aniquilarme sólo siento.” El verso de Casal condensa así un flujo, una *crecida vegetal* –que eso puede decirse que fue el flujo verbal del propio Lezama– que *todavía* estremece. El presente quiere persistir en ese *todavía* que mantiene el estremecimiento de las ondas en que sigue ampliándose, repitiéndose, esa ansia de aniquilamiento. Pero ¿qué o quién se *estremece* todavía con ese llamado, con ese requiebro que sube desde el mundo subterráneo? La irrupción del verso de Casal desde las honduras de la muerte, la recibe Lezama como un escalofrío familiar, es decir, sin sorpresa ni escándalo. Sabía, tenía que saberlo, que él también pertenecía a esa familia escogida por la *ananké*, que había sido elegido a su vez para la desolación.

Es cierto que entre 1959 y 1970 Lezama desarrolla una intensa actividad como escritor y goza de cierto reconocimiento. En 1959 publica *Dador*, y en 1961 es designado para ocupar una de las vicepresidencias de la UNEAC. A su *Antología de la poesía cubana* (1965) le sigue el ciclo de conferencias sobre poesía cubana de 1966. *Paradiso* se publica en 1966 y en 1970 su *Poesía completa* y el volumen de ensayos *La cantidad hechizada*. Tampoco hay que negar que Lezama celebró el advenimiento revolucionario de 1959. Pero hay que escuchar con atención lo que comenta Eliseo Diego de que Lezama “concibió de un modo místico el papel del poeta”, y que “constituye el último destello de nuestro siglo XIX, no en cuanto a su obra –no puede ser esta más moderna y renovadora–, sino a su figura y a su personalidad de criollo” (Diego 90). La innegable marginación que sufrió Lezama a partir del caso Padilla habría ocu-

rrido de todas maneras, aún si este hecho no hubiera precipitado las cosas. A pesar de su entusiasmo inicial con la Revolución, la visión mística del poeta que Diego le atribuye a Lezama, su completa dedicación a la poesía, tenían por fuerza que chocar con las exigencias del nuevo orden revolucionario. El «dentro de la Revolución» de las *Palabras a los intelectuales* definió una interioridad política, significó una intervención de facto de la interioridad –habría que decir también la conciencia– que más temprano que tarde tenía que chocar, atravesarse en el camino, quizá como la expresión última de la *ananké*, con el destino de poeta que se había trazado Lezama. De ahí que la advertencia a los escritores cubanos implícita en aquellas Palabras no difería en un ápice de la que Enrique José Varona le había hecho a Casal al comentar su primer libro, *Hojas al viento*, en 1890: “Julián del Casal tendría delante una brillante carrera de poeta; si no viviese en Cuba. Porque aquí se puede *ser* poeta; pero no *vivir* como poeta” (Varona 29) (énfasis míos). El *vivir* como poeta y no meramente serlo, Varona lo ve acertadamente reflejado en esos “temperamentos psicológicos para quienes los signos verbales –las palabras– adquieren importancia decisiva” (27) temperamentos entre los cuales, por supuesto, habría que incluir a Lezama en primer lugar. En este sentido es que se aclara la continuidad Casal-Lezama, y también el *pathos* común, definido por esa visión mística del ser para la poesía. El convencimiento de Lezama de que el poeta “es el que crea la nueva causalidad de la resurrección” (“Asedio” 160) da lugar a una fricción, a un enfrentamiento con la épica revolucionaria, no de manera muy diferente a la que enfrentó a Casal con el discurso de la guerra de su tiempo. Lezama nos habla de un destino que “se cumple” y una “vida de poeta” que “se verifica”, pero ni lo uno ni lo otro puede ocurrir sin un sacrificio, sin un *pathos*. La vida del poeta sólo puede verificarse en la voluntad de disolución (de aniquilamiento, en términos de Casal) en el lenguaje, que es donde único puede cumplirse una vida verdaderamente poética. Ese aniquilamiento –consustancial a la experiencia del poeta ensimismado– aparece ya como el verdadero *pathos* de la poesía en el primer gran poema de Lezama: “Muerte de Narciso” (1937). Lo que

se verifica en este poema no es otra cosa que los viajes de muerte y resurrección –resurrección *en* la muerte; muerte *en* la resurrección– de Orfeo, Narciso, Osiris. Lezama no demora en descubrir que lo que pone ante él no es otra cosa que el destino poético de Casal. No se trata, entonces, de que Lezama fuese o no «casaliano», sino de que fue él quien captó, como ningún poeta lo había captado antes, la vibración de la cuerda de Casal.

De la revolución cubana podría decirse lo que Paul de Man de la “metáfora tradicional:” implicó “la posible recuperación de un significado estable o de un conjunto de significados” (*Alegorías* 59). Por esto la revolución cubana se autfigura en la luz: el *amanecer* de 1959. Es la mañana prometiendo la claridad, despejando las dudas, revelando las verdades. Pero la experiencia de la poesía revela eso que percibe de Man en el poema “Al borde de la noche”, de Rilke: “la luz ascendente se convierte en «la antigua / profundidad sin / fin...» de la noche. La totalización tiene lugar por medio de un retorno al vacío y a la falta de identidad que reside en el corazón de las cosas.” Privado “de cualquier ilusión de autoconocimiento”, comenta de Man, el yo se transforma “en una cuerda musical” y “participa para siempre en el error de las cosas, dando, sin embargo, voz a esta errancia” (50). El ensimismamiento de Lezama choca, pues, con la exterioridad exigida, con el interior requisado, vigilado por el ojo de la luminosidad revolucionaria.² Por idénticas razones habría

² Comentando el canon, o la “galería de legitimación cultural” que Roberto Fernández Retamar construye en *Calibán* (1971), Rafael Rojas observa que allí *toda* “la cultura latinoamericana, o lo ‘fundamental’ de ella, queda entonces circunscripta a los discursos involucrados en las revoluciones anticoloniales” (*Un banquete* 23). No está de más recordar que ese canon incluye a José Martí, Nicolás Guillén, Fidel Castro y a Alejo Carpentier, entre otros, pero no a Julián del Casal, ni a Lezama, ni a Piñera. Justamente en referencia a estos y a otros autores excluidos, Rojas pregunta: “¿No son parte de nuestra realidad los escritores más *ensimismados* en sus poéticas [...]” (25) (énfasis del autor). Por esto, lo que nos cuenta Fernández Retamar en 1986, parece revestido de hipocresía o de sarcasmo, si es que no de ambas cosas. Luego de referir que le había enviado a Lezama una copia de *Calibán* con la dedicatoria «A mi querido José Lezama Lima, perpetuo gerifalte, escándalo bizarro», añade, omitiendo, desde luego, la necesaria explicación: “Y a propósito, en mi

de chocar Virgilio Piñera con esa luz que entusiásticamente llamó «inundación», y que pasaría tanto sobre él como sobre Lezama.³ Y aquí debemos recordar que, también como Lezama, Piñera sintió una particular fascinación por tres poetas del grupo de esa familia de escogidos por la ananké más terrible: Casal en primer lugar, Zenea, y José Jacinto Milanés. Antón Arrufat comenta que Casal “fue una larga devoción en Piñera”, y en un aspecto decisivo: “la autonomía del poema.” Así, lo que recibe de Casal el autor de *La carne de René* no es sino una enseñanza: la de la poesía como “experiencia absoluta y una forma de conocimiento” (Arrufat 25-27), y que es precisamente lo que dije antes que también recibió Lezama. Si hay un poema que hace visible esa enseñanza es “Naturalmente en 1930”, y en el que el yo poético se compara con “un pájaro ciego / que vuela en la luminosidad de la imagen / mecido por la noche del poeta”, y que, “una [noche] cualquiera entre tantas insondables”, nos dice que *vio* a Casal “arañar un cuerpo liso, bruñado”, y “con tal vehemencia / que sus uñas se rompían”, y quien a la “pregunta ansiosa” del yo responde que “adentro estaba el poema” (“Naturalmente” 198). La noche, por *insondable*, figura una interioridad que no hay que confundir con evasión. Esto no es la torre de marfil, sino la casa del lenguaje en la que trabaja el poeta. El poema de Piñera no falla en evocar la resistencia, el *potens* que, expresa Lezama, es la “imagen posible;” *potens* que es engendrado “por lo imposible moviéndose en la infinitud” (“Asedio” 159). El yo lírico se pierde, se abisma en la vehemencia de Casal, quien aparece aquí como la imagen plena del poeta: como el guardián de la semilla, de la posibilidad infinita. Pero la promesa llega bajo los auspicios del pathos, de la ananké: habrá que romperse las uñas sobre el cuerpo que resiste y pagar con la ceguera edípica el robo del conocimiento poético, la transgresión. Piñera incluyó este poema en *Una broma colosal*, libro que dejó ordenado antes de morir, y cuyos poemas, según Arrufat, fueron escritos en su mayoría entre 1969 y 1979, el año de su muerte (*La*

concepto de este término, Lezama es indudablemente *calibanesco*” (*Cercanía* 123) (énfasis mío).

³ Piñera, Virgilio. “La inundación”, en el último número de *Ciclón*, en 1959.

isla 129). Otra noche que la de la poesía rodeaba a Piñera entonces, y también a Lezama. Pero el horror había comenzado antes, cuando todavía Lezama publicaba, y daba algunas conferencias. Los homenajes que ambos le rinden a Casal se inscriben, pues, en una ética de la resistencia, en la defensa obstinada de la casa del poeta. En 1993 serían otros los escritores que, como antes José Manuel Poveda, José Lezama Lima y Virgilio Piñera, volverían a jugarse sus cartas en Casal. Ponte resume admirablemente la lección, pero sobre todo la esperanza, que seguía soplando desde su vehemente –ya nuestra– crecida vegetal: “Fue *el primero de nosotros* en levantar interiores a su aire. Debió haber comprendido que cuatro paredes podían ser extensión del poema, que *dentro* del poema podía *vivirse*” (“Casal” 39). Casal, concluye Ponte, “ambicionó, como *nosotros*, que todo fuera signo erguido” (45) (énfasis míos).

II

El aislamiento de Lezama, su errancia, comienza mucho antes del caso Padilla. En una carta de julio de 1963 le dice a su hermana Eloísa: “Después de los capítulos que publiqué en *Orígenes*, en los últimos años, he trabajado tanto en su continuación, que creo que su publicación alcanzará 700 u 800 páginas. He aprovechado la *constante soledad* en que vivo para trabajar en esa dirección y estoy ya muy cerca de la terminación de mi novela.” La intensidad con que se abisma en la escritura de *Paradiso* tiene su imagen especular en la soledad *constante*, pero de ella sale el aluvión de la novela. Unas líneas más abajo le da a su hermana otra “noticia literaria.” Se trata de la publicación de las obras completas de Casal con motivo del centenario de su nacimiento. “Además”, añade gozoso, “he escrito una «Oda a Julián del Casal», que tengo verdaderos deseos que conozcas” (*Cartas* 149).

Necesitamos volver sobre estas cartas, particularmente las que enmarcan el centenario de Casal y la escritura de la oda. Cintio Vitier, y muchos otros que se consideraron amigos de Lezama in-

tentaron negar la responsabilidad del Estado en la marginación del poeta, y en la soledad en que esta lo hundió. Manuel Moreno Fraguinals afirma que “una serie de personas dejaron de visitarlo”, pero no porque hubiera sido marginado por la revolución, “sino por tres o cuatro funcionarios ineptos, envidiosos y resentidos” (*Cercanía* 105). Esto, nos dice, creó en Lezama “un clima de confusión e inseguridad”, con lo cual perdió “el contacto con la obra de la Revolución y empezó a refugiarse en el pasado. Su visión se detuvo en los años cincuenta o en los comienzos de los sesenta. Más que de contactos físicos, vivió de recuerdos, de vivencias” (106). Una y otra vez las responsabilidades se diluyen en funcionarios, ineptos y resentidos sin nombres. Lo que nadie nos explica es qué poder permitió que esos fantasmas hicieran lo suyo con absoluta impunidad. Vitier admite que “en los últimos años de su vida se cometieron algunos errores que en el extranjero han sido magnificados con fines contrarrevolucionarios” (“La amistad tranquila” 79). Esos “últimos años”, hay que preguntarse, cuándo empezaron a ser los *últimos*; y cuáles fueron esos *algunos* errores; y cometidos por *quién* o por *quiénes*. Mas por entre estos ocultamientos, otras cosas no menos importantes salen a la luz. Si, como afirma Fraguinals, Lezama “se detuvo en los años cincuenta o en los comienzos de los sesenta”, esto significa que no obstante sus loas al 26 de Julio y al Che Guevara recogidas en *Imagen y Posibilidad* (1981)⁴, para los funciona-

⁴ La selección, prólogo y notas estuvieron a cargo de Ciro Bianchi Ross, cuya pregunta al inicio de la introducción resulta reveladora de la violencia que, hasta cierto punto, suponía esa antología: “¿José Lezama Lima habría estado de acuerdo con la publicación de este libro? La respuesta quedará ya para siempre en el campo de las suposiciones” (“Introducción” 6). Sólo si se vislumbra la posibilidad, cuando menos, de una respuesta negativa, la pregunta tiene sentido. Otro ejemplo sugiere los esfuerzos que se hicieron para sobredimensionar el apoyo de Lezama a la revolución cubana. En su ponencia en el Coloquio en la Universidad de Poitiers, Manuel Pereira, pregunta cuál fue la opinión de Lezama sobre la invasión de Bahía de Cochinos y la responde parcialmente con la siguiente nota: “Cuenta la tradición oral que durante una de las diversas amenazas de intervención yanqui en Cuba, Lezama expresó: «Si desembarcan los americanos, encontrarán al Gordo en La Habana Vieja, de tejado en tejado, con su forifai de francotirador» (sic.)” (Pereira 117). En

rios e ineptos –no la revolución ¿no?– que lo marginaron, siempre estuvo claro, o al menos existió la sospecha de que Lezama no se había subido al tren revolucionario con todas sus pertenencias, y que su casa de Trocadero –ese húmedo interior lleno de cuadros y de objetos, acogedor de la ironía, tan reminiscente de los interiores de Casal– resistía a entregarse y nunca podría ser definitivamente tomada.

Hay que volver sobre los mismos testimonios que insisten en ofrecer una imagen tranquilizadora de la vida de Lezama durante el período revolucionario hasta el año de su muerte en 1976. Cintio Vitier traza un panorama idílico caracterizado por “una etapa de intensa actividad intelectual y de reconocimiento oficial de la importancia de su obra” que se extiende desde 1959 hasta 1970, interrumpido sólo por los ataques de que fue objeto desde *Lunes de Revolución* (“La amistad tranquila” 74-77). La soledad “final” de Lezama –así la llama– fue por otra parte “provisional, aunque todo se vio desdichadamente interrumpido por su inesperada muerte” (79). Y aún de los “algunos errores” que se cometieron contra Lezama, que “no hay que achacarlos a la Revolución en abstracto”, el único de los culpables que se menciona por su nombre completo es Heberto Padilla. Dentro del juego de la Revolución en concreto todos los responsables de la alienación de Lezama son abstractos, vanos fantasmas de niebla y luz: ineptos, funcionarios, resentidos, gente a la que no exigirle que responda por nada porque no tiene nombre. Pero Vitier, no obstante, reinscribe muy a pesar suyo –y de paso lo legitima– el engranaje del poder que se cerró sobre Lezama. Así nos dice que Lezama cometió el error “de dejarse frecuen-

1986 (dos años después del Coloquio), Fernández Retamar ofrece el siguiente testimonio para *Cercanía de Lezama*: “Era durante la última etapa, atroz, del batistato, y conversando con él me manifestó: «En un momento determinado, la página se quedará en blanco, porque no admitirá ya la escritura. A mí no me cogerán entonces en mi casa, sino que tendrán que cazarme por los tejados de La Habana, donde estaré con mi forifai en la mano»” (“Perpetuo gerifalte” 120). A la *tradición oral* la reemplaza el testimonio de Fernández Retamar. Lo que dice Lezama, se sugiere primero que tiene lugar en el contexto de la invasión de 1961, pero luego resulta que antecede al triunfo de 1959.

tar y halagar por el grupito que se movía en torno a Padilla”, grupo que sólo quería “provocarlo y repetir sus frases fuera de contexto”, sugiriendo que los “excesos verbales” de Lezama que “no reflejaban sus verdaderos sentimientos, ni en lo personal ni en lo político” tuvieron que ver con la soledad final que lo envolvió. Si Vitier no formaba parte de ese grupo ni, como es lógico, podía haber estado presente en esas conversaciones ¿cómo puede dictaminar sobre lo que Lezama pudo haber dicho en esas ocasiones? Hay un eco siniestro en el comentario de Vitier –a pesar del entrecomillado– de que Lezama “no se cuidaba” y también cuando expresa que “ni en los peores momentos [Lezama] se mostró como un enemigo de la Revolución” (80-81). ¿Cómo conciliar el intento de minimizar la marginación de Lezama con esos *peores momentos* a que alude? ¿Qué pasó con Lezama en esos *peores momentos*? Pero Vitier insiste en liberar de cualquier responsabilidad a la Revolución “en concreto”, y echarla, en cambio, sobre la familia que se va al exilio, y sobre el efecto devastador que tuvo sobre Lezama la muerte de su madre. Y esto, hasta el punto de sugerir –con tacto, desde luego– que su último poema, “El pabellón del vacío”, podría expresar ese desasosiego: “Perderla fue para Lezama como quedar en el vacío, ese «pabellón del vacío» que le inspiró su último poema” (82).

Pero las cartas de Lezama, temprano ya en la década de 1960, como dijimos antes, sugieren una historia diferente. Limitémonos a los años que van de 1962 a 1968. En una carta a Carlos M. Luis de septiembre de 1962, Lezama le dice que ya tiene en su poder el libro de Marshall Nunn sobre Casal, libro del que dice que es “un tomito de 140 páginas”.⁵ Y añade a continuación: “Yo tengo recopiladas cerca de 500 páginas de Julián del Casal. Así que el libro se puede llamar *Prosas Completas*” (Cartas 85). Recuérdese también la carta de julio de 1963 a Eloísa en la que expresa sus deseos de que ella lea

⁵ Se trata de *Selected Prose of Julián del Casal*, de Marshall E. Nunn (1949). Nunn había publicado en 1939 un folleto de trece páginas titulado *The Life and Works of Julián del Casal*. Este último apareció en español, ese año, en la revista *América*. Y en 1940, en el número 23 de *Hispania*, Nunn publicó su artículo “Julián del Casal, First Modernist Poet”.

la oda que le había dedicado a Casal. Es muy posible que Lezama haya trabajado intensamente en la Edición del Centenario entre los años de 1961 –cuando menos– y 1964.⁶ Lezama tuvo que haberse, literalmente hablando, *adentrado* en Casal por mucho tiempo, sobre todo cuando consideramos que fue durante este tiempo que investigó y encontró –aunque decidió no incluirlas en la edición final– las colaboraciones de Casal para el semanario humorístico y de sucesos *La Caricatura*.⁷ Por otra parte, tanto la recopilación de esas 500 páginas de Casal, como la posesión del libro de Nunn, nos permiten ver al Lezama coleccionista de Casal, actividad que se remonta a fines de la década de 1930 o a 1940, año en que le escribe a Juan Ramón Jiménez anunciándole el epistolario de Casal que estaba preparando. Hay cartas de Darío a Casal, le dice, “traviesas e inquietas.” El lector agudo, le anticipa Lezama, “sentirá al leer esas cartas, la sensación táctil de repasar una colección de estampas” (Cartas 48). Sólo un año más tarde, Lezama publica su ensayo “Julián del Casal”, y allí lo vemos en el lugar de ese “lector agudo”, con otra pieza de su colección: “Yo he sentido una extraña fruición cuando he visto un documento de Casal, no estudiado aún por ningún crítico” (“Julián del Casal” 182). Se trata del libro de cuentas del ingenio que perteneció al padre de Casal, y en el que este comenzó a pegar recortes de su gusto, superponiéndolos a los trazos de la riqueza arrasada. El Lezama, pues, que se entrega fervorosamente a los trabajos de la Edición del Centenario, continúa –ahora en el *interior* revolucionario– *dentro* de sus obsesiones de siempre: sigue siendo el coleccionista, el perseguidor de Casal. Extrañamente, la revolución aporta en una medida en que no lo había logrado la frustración republicana la cerrazón y la asfixia que enfrentará a Lezama definitivamente con su *ananké*, y con el frío de Casal. En junio de 1963 le escribe a Carlos M. Luis. “¡Qué resbalar

⁶ La Edición del Centenario comprende cuatro volúmenes (tres de *Prosas* y uno de *Poesías*) que se publicaron entre 1963 y 1964.

⁷ Sobre Lezama, Casal y *La Caricatura* véase: Francisco Morán. “‘Yo, Julián del Casal, habiendo...’: de los salones de La Habana Elegante a los mataderos de *La Caricatura*”. *Julián del Casal o los pliegues del deseo* (2008).

frío de días! ¡Qué góndola de punta fría entre hielos!” dicen las primeras líneas. Y luego: “Jamás pensé que un ser pudiera llegar a tales extremos ecuacionales: pared de cal, soledad, inmovilidad y cien veces soledad. Así todos los días” (*Cartas* 87). En estas cartas se escucha (estamos en 1963) al Lezama devastado de los últimos poemas: “Mi sombra / es la sombra de un saco de harina. / No viene a abrazarse con mi cuerpo / ni logro quitármela como una capota” (*Poesía* 388).

En enero de 1964 le escribe a Carlos M. Luis y le dice: “Con motivo del centenario de Casal le he dedicado una oda” (*Cartas* 91). Y en agosto de ese mismo año vuelve a escribirle en un tono que se ha vuelto definitivamente sombrío, y ya de frente a la deidad terrible: “¿A qué divinidad tenemos que hacer tantos sacrificios de tristeza y desolación? ¿Por qué desembocamos en este terrible callejón sin salida, sin vislumbres, rodeados de muerte?” Estas preguntas van más allá del hecho biográfico del desgajamiento de la familia por la experiencia del exilio. Lo que emerge de esta angustiosa carta es también un enjuiciamiento de la circunstancia revolucionaria que, irónicamente, aparece aquí investida de una cualidad fantasmal —un *alguien*— como antes en los comentarios de Vitier: “No sabíamos que aquellos días que pasábamos entre amigos, ya hoy son un recuerdo desesperado. Somos unos peregrinos móviles e inmóviles. Todos nos habíamos encontrado por prodigio y misteriosamente alguien dio la señal de dispersión” (*Cartas* 93). ¿Señal o mandato? Ese poder que los dispersa a todos con una señal, sin embargo, es precisamente lo que voltea la última carta: “Quien vive para la imagen tiene que sufrir y perecer dentro de ella”, le dice a Julián Orbón en una carta de diciembre de 1968. De Lezama podemos decir, entonces, exactamente lo que él había dicho de Casal en su ensayo sobre Juan Clemente Zenea, otro de los elegidos de la ananké: “Existe ya entre nosotros la categoría de lo poético y a ella se abandona [...]. No tendrá que ser ni un desterrado ni un asesinado. Él se acolchará su *destierro habanero* y encontrará una *forma personal de aniquilamiento*” (“Juan Clemente Zenea” 138). Una y otra vez, los versos de Casal hacia los que gravita Lezama como una

mariposa hacia la luz en que va a arder son los del frío, el secreto y el aniquilamiento. En su ensayo sobre Casal ya había expresado: “Aunque parezca solasarse en ser el único paseante de la ciudad abandonada, pasa por su más oscuro ser el silbido que convoca para lo inexpresable: *Oirás contar una cosa que te deje el alma helada*”⁸ (“Julián del Casal” 193). Regresamos a la conferencia de 1966: “aquel verso que todavía estremece: «Ansias de aniquilarme sólo siento». ¿Cómo distinguir a un paseante de la ciudad abandonada del otro? El *silbido* que *todavía* pasa por Casal, ¿no es acaso el del verso que *todavía* estremece a Lezama? El paseo, la ronda, los rondeles⁹ fluyen hacia la “Oda a Julián del Casal”, y nos arrastran

⁸ En negrita en el original.

⁹ El verso repetido por Lezama es el estribillo que se repite en el poema “Rondeles”, de Casal (*Bustos y Rimas* 1893). El *DRAE* define el rondel como poema breve en que se repite al final el primer verso o las primeras palabras. Lo decisivo, sin embargo, es la etimología misma del término. En el *Diccionario etimológico* de Pedro Felipe y José Monlau, rondel remite a rondalla. “*Rondalla, rondel y rondó*”, nos dice, “salen del l. *rot'ndo*, como *rondar* de *rotundare, rot'ndar*, acaso bajo la influencia del francés *rond*, redondo” (967). Se trata, pues, de la repetición de un estribillo que cierran, hasta cierto punto, al poema, confiriéndole una especie de circularidad. De hecho, algo que se observa en no pocos poetas cubanos, es que su devoción por Casal se inscribe con frecuencia —como sucede con Lezama— no ya en la mera cita, sino en la cita de una repetición, de un rondel. A través de este gesto se crea una especie de cofradía, de circularidad en y en torno a Casal que es, en última instancia, la afirmación del potens de la poesía frente a las frustraciones de lo sucesivo histórico: de la república, primero; después, de la revolución. Juana Borrero, a quien supuestamente estaba dedicado “Rondeles”, los asume a su vez. “La virgen de noble frente / y de mirada sombría”, repite en los “Rondeles” que firma ella misma (*La pasión* 12). En “Para Julián del Casal”, Federico Urbach cae a su vez en la lengua de Casal, lo repite al entrar a la circularidad de los rondeles: “Príncipe errante y solitario, / novio del pálido arbol, / ¿tu genio artista y visionario / vaga, cual tórico emisario / por un país de eterno sol?” No sólo esta, la primera estrofa, es la que cierra el poema, sino que estructuralmente el poema mismo entra en la escritura de Casal. Compárense esos versos de Urbach con los rondeles de Casal en el poema dedicado a Luis II de Baviera: “Rey solitario como la aurora, / rey misterioso como la nieve, / ¿en qué mundo tu espíritu mora?, / sobre que cimbras sus alas mueve?” (“Flores de éter” 141). Lo curioso es que la transposición relocaliza a Casal en el lugar de Luis II de Baviera, y a Urbach en el de Casal. Emilio de Armas, como se

a nosotros también, todavía: “La misión que te fue encomendada, / descender a las profundidades con nuestra chispa verde, / la quisiste cumplir de inmediato y por eso escribiste: ansias de aniquilarme sólo siento” (*Poesía* 317).

Lezama había llegado a eso que Gastón Bachelard llama «instante poético». “En el instante poético”, afirma Bachelard, “el ser sube o baja, sin aceptar el tiempo del mundo que reduciría la ambivalencia o la síntesis a lo sucesivo” (“Instante” 95). Como poeta, Lezama sobrevive –no que saliera absolutamente intacto de ambas– la etapa más oscura de la República y la luminosidad revolucionaria, exactamente como antes Casal había sobrevivido la desidia colonial y las demandas del patriotismo de turno. Es justamente la ética de ese instante poético, su afirmación no fuera al margen –insisto– sino en el *interior* mismo de los tirones de lo sucesivo, que surge el potens, la posibilidad infinita de las trasmutaciones, que es también la del sacrificio del ser, el cumplimiento final del rito de pasaje al devenir. Pero, como afirma Bachelard, lo que ilumina el instante poético no es otra cosa que “la solidaridad de la forma y la persona.” Demuestra, nos dice, “que la forma es una persona y que la persona es una forma” (101).

Que el ensayo “Julián del Casal” y *Enemigo rumor* sean los dos de 1941 sería una mera coincidencia, si no fuera porque nos muestran cuán temprano se anuda la solidaridad de forma y persona entre Casal y Lezama. En el poema que abre *Enemigo rumor* –uno de los más conocidos por cierto de ese libro–, “Ah, que tú escapes”, la materia arisca de la poesía se presenta en su fuga, “en el instante / en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.” El apóstrofe revela el ensimismamiento del yo, perdido ya en ese instante fugado, que es también el testimonio de una ganancia: el de su *definición mejor*. Todo el poema es una vibración entre lo uno y lo otro, y esa

verá más adelante, repite este gesto al reescribir la “Oda a Julián del Casal”, de Lezama Lima. Entre otros ejemplos que articulan una especie de cofradía casaliana a través de esta circularidad, podríamos mencionar los siguientes poemas: “Palida Mors” (Bonifacio Byrne) y “Julián del Casal. Canto églego” (José Manuel Poveda).

vibración queda como engastada en “la hora del baño, / cuando en una misma agua discursiva / se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos: / antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados” (*Poesía* 85-86). Esa *hora del baño*, “[su] misma agua discursiva”, fluye en esos sonetos de Casal que, dice Lezama, tienen “más misteriosa cola de pez, y una voluptuosidad más universal y exquisita.” En ellos, continúa, “concurren muchas cosas homogéneas, bruscas, silenciosas. Como en la horizontal del agua concurren animales diferentes, de distinto peso, pero unidos, intensificados en un impulso por romper con su inmovilidad, el cristal, la red también” (“Julián del Casal” 183). *Horizontal del agua / hora del baño / los animales más finos / animales diferentes / pasos breves / silenciosas*. No se trata de caer en la trampa de las equivalencias, sino, para decirlo en términos de Lezama, de acceder al misterio de los ecos, a los “roces furtivos”, a la fuerza engendradora de lo reminiscente. “Ese razonamiento reminiscente”, nos dice, “favorece una mutua adquisición, apega lo causal a lo originario” (184). Vayamos tras esa voz, tras su gozosa desazón –“Ah, que tú escapes”– a donde ganancia y pérdida se transforman en canto: la “Oda a Julián del Casal.” En la oda la voz que persigue la “errante chispa” del “verde errante” de Casal, de sus ojos, emprende una vez más –pero esta vez como si estuviera más cerca que nunca de su propio destino– el viaje de Orfeo tras Eurídice. Casal, que es la encarnación misma del instante poético, es ambas cosas: Orfeo y Eurídice. “El misterio poético”, nos dice Bachelard, “es una androginia” (“Instante” 95). Pero la voz que lo persigue, y que nos arrastra en la persecución, no es, por lo mismo, menos andrógina. Esa voz es la de Eurídice en el instante de perder a Orfeo; y es la mirada inconsolable de Orfeo que ve desvanecerse a Eurídice. “Déjenlo, verdeante, que se vuelva” (“Oda” 313)¹⁰ implora y exige el yo que, a su vez, nos ha dado la espalda y se ha vuelto él mismo hacia la errancia verde de Casal. “Déjenlo, señor en su terco laberinto, / que le responda al frío

¹⁰ Los poemas de Lezama Lima que se mencionan a partir de aquí, específicamente por sus títulos, refieren a *Poesía* (edición de Emilio de Armas).

con su terca frente”, nos ruega, exige Emilio de Armas (*Cercanía* 342). Uno tras otro nos vamos; lo dejamos todo. Nos vamos tras Casal, tras Lezama. “No espero a nadie / e insisto en que alguien tiene que venir” (“El pabellón” 394). “Su voz y nuestras voces / se encontrarán más tarde, / al cabo de las albas” (De Armas, 342). “Me hago invisible / y en el reverso recobro mi cuerpo / nadando en una playa” (“El pabellón” 395). En febrero de 1962 Lezama le dice a Carlos M. Luis en una carta: “Comienzas a vivir como fantasma de novela, alguien te está escribiendo. No te perteneces, evaporas y como un genio oriental, alguien te encierra en una gruta. Pero un día, cuya causalidad se te escapa, te reconstruyen en la imagen. Y andas de nuevo. No te perteneces, estás en un capítulo de un viaje que alguien narra” (*Cartas* 83). Cuando Lezama expresó que “un poderoso castigo”, con “un ademán equívoco que acabará por hundir su vida” fue cayendo sobre la “intimidación resistente” de Casal, “obligándonos a encararnos con su poesía por lo que opuso de resistencia a lo incomprensible de ese castigo” (“Julián del Casal” 194) estaba también él mismo en el *interior* de ese castigo y, lo que es más importante, de esa resistencia. Como lectores de Casal y de Lezama no tenemos entonces otra opción que encararnos con su poesía, mientras otros -¿quién sabe quiénes?- narran nuestro castigo, y esperemos que nuestra resistencia.

Bibliografía

- Arrufat, Antón. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Ediciones Unión, 1994.
- Bachelard, Gastón. “Instante poético.” *La intuición del instante*. México: FCE, 2002.
- Bianchi Ross, Ciro y José Lezama Lima. “Asedio a Lezama Lima.” José Lezama Lima. *Diarios 1939-1949 / 1956-1958*. La Habana: Unión, 2001.
- , “Introducción.” José Lezama Lima. *Imagen y posibilidad*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

- Borrero, Juana. Edición crítica, selección y prólogo de Francisco Morán. *La pasión del obstáculo. Poemas y cartas de Juana Borrero*. Argentina: Stockcero, 2005.
- Casal, Julián del. “Flores de éter.” *Poesías*. Edición del Centenario. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- De Armas, Emilio. “Señor en su terco laberinto.” *Cercanía de Lezama*.
- De Man, Paul. *Alegorías de la lectura*. España: Lumen, 1990.
- Diego, Eliseo. “Aquel mágico prodigioso llamado Lezama.” *Cercanía de Lezama*.
- Espinosa, Carlos (editor). *Cercanía de Lezama*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- Fernández Retamar, Roberto. “Perpetuo gerifalte, escándalo bizarro”. *Cercanía de Lezama*.
- García Marruz, Finá. “La poesía es un caracol nocturno. (En torno a «Imagen y posibilidad».)” *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*.
- , y Cintio Vitier. “La amistad tranquila y alegre, en eco de mucho júbilo.” Carlos Espinosa (editor). *Cercanía de Lezama*.
- Lezama Lima, José. *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. Selección y prólogo de Iván González Cruz. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- , *Cartas (1939-1976)*. Introducción y edición de Eloísa Lezama Lima. Madrid: Orígenes, 1979.
- , *Confluencias. Selección de ensayos*. Selección y prólogo de Abel E. Prieto. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- , “Juan Clemente Zenea.” *Confluencias*.
- , “Julián del Casal.” *Confluencias*.
- , *Poesía*. Edición de Emilio de Armas. Madrid: Cátedra, 1992.
- , “El pabellón del vacío.” *Poesía*.
- Martí, José. *Obra poética*. Miami: La moderna poesía, 1983. “A Enrique Estrázulas”.
- , “Antes de trabajar.” *Obra poética*.
- , “Carta 141.” *Correspondencia a Manuel Mercado*. México: DGE Ediciones / CEM, 2001.

- Monlau, Pedro Felipe y José Monlau y Sala. *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Imp. y Estereotipia de Aribau y Ca., 1881.
- Morán, Francisco. *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid: Verbum, 2008.
- Moreno Friginals, Manuel. “Unidad y lucha de contrarios en una relación entrañable.” *Cercanía de Lezama*.
- Navarro, Osvaldo. “Prólogo. Ballagas, ni más ni menos.” Emilio Ballagas. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- Pereira, Manuel. “José Lezama Lima: las cartas sobre la mesa.” *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*.
- Piñera, Virgilio. “La inundación.” *Ciclón 1*, vol. 4. La Habana, 1959.
- “Naturalmente en 1930.” *La isla en peso. Obra poética*. La Habana: Unión, 1998.
- Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. España: Renacimiento, 2004.
- “Por los años de Orígenes.” *El libro perdido de los origenistas*.
- “Casal contemporáneo.” *El libro perdido de los origenistas*.
- Rojas, Rafael. *Un banquete canónico*. México: FCE, 2000.
- Vizcaíno, Cristina (editor). *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*. Universidad de Poitiers. Madrid: Fundamentos, 1984.
- Varona, Enrique José. “Hojas al viento. Primeras poesías. Por Julián del Casal.” Julián del Casal. *Prosas I*. Edición del Centenario. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- Uhrbach, Federico. “Para Julián del Casal.” *La Habana Elegante* 42. Año X. 21 de octubre de 1894.

PARA UNA RELECTURA DE *OPPIANO LICARIO*

JORGE LUIS ARCOS

...y otra vez la eternidad.
José Lezama Lima, 1996

Decía Harold Bloom que una prueba para saber si una obra es canónica es la necesidad de su relectura. Cada vez que releo *Oppiano Licario*, por alguna razón que acaso todavía desconozco, me parece una obra más incitante en algunos aspectos que su rotunda y monumental *Paradiso*. Aclaro: *Paradiso* es una obra más lograda como imagen narrativa, no sólo porque *Oppiano Licario* haya quedado inconclusa, sino porque produce una impresión cosmovisiva más poderosa, como también apreció Julio Ortega (1996), algo que no trasmite su continuación, aunque sólo sea por su vocación infernal. El final abierto de *Paradiso* (“ritmo hesicástico, podemos empezar”) no la hace menos orgánica, mientras *Oppiano Licario* ofrece una impresión más fragmentaria.

Oppiano Licario tiene algo de ludismo cervantino: el hecho que sepamos o sospechemos que la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas* pueda ser la propia novela –perdida pero de algún modo recuperada, como argumenta Santí (1987) (“y me hice perdida y fui ganada”, dice el verso de san Juan de la Cruz)– no merma para nada la impresión de obra estructural y cosmovisivamente inacabable, como querría Bajtin. En todo caso, acrecienta la imaginación, como ha sucedido, por ejemplo, con las disquisiciones

que ha propiciado la noción de *pérdida* en la cultura cubana en *El libro perdido de los origenistas*, de Antonio José Ponte (2002).

En *Paradiso*, desde el ataque de asma de Cemí hasta su acceso a la Orplid, a la sobrenaturaleza, hay una progresión narrativa indudable. En cambio, en *Oppiano Licario*, que no por gusto iba a titularse *Inferno*, prevalece la fragmentación, como ya probó Enrico Mario Santí (1987) en un excelente ensayo, y acerca el sentido compositivo de esta novela a su poemario *Fragments a su imán*. Y no sólo porque como dijera Valery (1945) “las regiones de la más alta serenidad están necesariamente desiertas”, sino porque el afán metapoético es aquí tan asfixiante que parece acaecer en clave de eternidad.

Aquellos diálogos platónicos en Upsalón en torno al Eros entre Cemí, Fronesis y Foción en *Paradiso* aquí se hacen habituales entre todos los personajes. Pocas veces el lector había sido sometido a una convención literaria más exigente, más artificial, tanto, insisto, que termina por hacer estallar la noción más o menos tradicional de novela. En este sentido, *Oppiano Licario* ilustra más enfáticamente que *Paradiso* la fundamentación de su llamado sistema poético del mundo, como que desarrolla una argumentación ya acaecida en sus ensayos de *La cantidad hechizada* y, muchas veces, por cierto, con menos transparencia. También es cierto que aquí se alcanzan cotas apenas vislumbradas antes, como la de la progresión hacia la mística (preocupación que sí está presente en la correspondencia cruzada entre Lezama y María Zambrano en los mismos años en que debía estar escribiendo Lezama la novela) (Fornieles 2006), lo que indica que la búsqueda lezamiana no estaba concluida, que su capacidad de creación continuaba abierta, pero, a la vez, no sé cómo un lector no familiarizado con su ensayística podría soportar tal andanada de diálogos metapoéticos. Ya sé que, como se recuerda en la propia novela, “sólo lo difícil es estimulante”, pero esa noción no me basta. Creo que en *Oppiano* muchas veces se sacrifica lo particular, su extensión o progresión narrativa en aras de una exposición demasiado discursiva. Esa extrañeza sólo tiene un equivalente en ciertos diálogos de los personajes de Tarkovsky. Asimismo, esa densidad

retórica puede sugerir un límite, un imposible, para el desarrollo de su sistema poético del mundo, una suerte de aporía que de algún modo torna trágica la incesante búsqueda metapoética lezamiana que parece haber alcanzado como una linde imposible. Por otro lado, el hecho de que algunas zonas de la novela remitan a su poemario póstumo, *Fragments a su imán*, o a sus ensayos, crea como una ilusión de conexiones más allá de la novela, no menor que el hecho que sepamos, por la lectura del “Esbozo para el Inferno”, que la tríada pitagórica (Cemí, Fronesis y Foción) tendrá descendencia.

Sin embargo, es en *Oppiano*, más que en *Paradiso*, donde, a veces, acaece una como proustiana y muy singular caracterización psicológica de los personajes, de marcado substrato homosexual, que sí me parece un logro indudable de la novela, ya no con relación a su inexistencia en la novela cubana que le era anterior o contemporánea sino, incluso, al menos dentro de la novela hispanoamericana. Repárese en que esa caracterización psicológica está unida a una caracterización ética (en el sentido de expresión de valores) aún mayor. Uno extraña a veces que esto no suceda más a menudo, y que sus personajes dejen de ser voceros de sus concepciones cosmovisivas y sean más personas o, sencillamente, más personajes, escapados siquiera un poco de la tiranía del autor.

Y no es que yo tenga algo en contra de sus diálogos discursivos. Por ejemplo, las brillantes disertaciones sobre el Aduanero Rousseau me parecen tan acabadas, tan certeras, tan imaginativas, tan resueltas, como ejemplos de una crítica de ascendencia goethiana (evocada en la novela) que concibe a la cultura como un cuerpo viviente (e imprevisible), como tan previsibles otras (al menos porque en buena parte ya están desarrolladas en su obra ensayística).

Lo mismo le acaeció a su poesía. La intensidad lírica de *Muerte de Narciso* o de *Enemigo rumor* se va sacrificando luego en aras de su preeminente búsqueda cognoscitiva (la que se explaya en sus ensayos y la que termina reclamando su exposición novelada). Quiero decir que como mismo Lezama conscientemente sacrificó la calidad lírica de su poesía, calidad para la que estaba tan dotado (no se escribían sonetos así desde los siglos de oro, por ejemplo), tengo

la impresión que también declinó explayarse en una narración de índole psicológica que al menos no tiene equivalente dentro de la narrativa insular.

La grandeza trágica del capítulo donde Foción añora a Fronesis desde el muro del malecón me parece uno de esos pasajes por los que vale la pena releer la novela (pasaje maravilloso del tiburón o príncipe sombrío incluido). Asimismo, el correlato del sueño de Fronesis donde, luego de su rechazo de Cidi Galeb, accede a la comunión erótica con Foción a través de un sueño de conocimiento, también. No sé (o más bien sí) cómo Cintio Vitier (Lezama Lima 1996), cuando en su resumen del último capítulo de *Paradiso* en la edición crítica comenta las concurrentes y jerárquicas transposiciones de Lezama en sus personajes como *alter ego* suyos (Oppiano Licario, Cemí y Fronesis), eludió toda mención equivalente a Foción, cuando es a través del eros homosexual de Foción, supremo ejemplo del Eros de la lejanía, no exento de una grandeza trágica conmovedora, donde Lezama alcanza uno de los momentos narrativos más intensos tanto de *Paradiso* como de *Oppiano Licario*. Por ejemplo, las dos cópulas de Ynaca Eco Licario con Cemí y con Fronesis, con ser tan importantes para la comprensión metapoética y cosmovisiva de su sistema poético del mundo, para la fundamentación de su programática expresión de una cantidad novelable, no alcanzan la carnalidad de los dos pasajes concurrentes citados de Foción y Fronesis.

No eludamos más lo obvio. Precisamente uno (sino el mayor) de los imposibles de Lezama, o de los retos más difíciles que su propia obra le planteaba, era la inclusión de la homosexualidad como un componente natural de su cosmovisión creadora... “El pecado sin culpa, eterna pena que acompaña y desluce la amargura de lo que cae pero que nadie nombra...”, había escrito Lezama sibilantemente en *Enemigo rumor*. Hasta cierto punto, y no creo estar exagerando, *Paradiso* y *Oppiano Licario* fueron escritos también (entre otras muchas apetencias) para tratar de resolver imaginal y cosmovisivamente un conflicto existencial que acaso no pudo resolver en su vida. Es por ello que estos pasajes los siento, cada vez que los leo,

como los más incitantes, creadoramente hablando, de toda su obra. Pero no sólo Vitier o Fina García Marruz eludieron esta interpretación. Tampoco la asumió María Zambrano (1996). Y no es que erraran en sus otras interpretaciones, que son legítimas también, es que no se decidieron a enfrentar esta, soslayando, creo yo, uno de los conflictos creadores más importantes de toda la obra de Lezama.

Cada vez que releo tanto *Paradiso* como *Oppiano Licario*, más señaladamente esta última, se me hace más evidente que la percepción misma de la realidad de Lezama Lima está traspasada por esta encrucijada. Quien *mira* es un homosexual que busca, casi desesperadamente, articular esta percepción singular, de la que no puede sencillamente librarse, porque si no traicionaría su propia naturaleza, dentro de las coordenadas, eso sí, más vastas, de su sistema poético del universo. Quienes hayan leído ensayos míos anteriores, donde trato de comprender la fundamentación metapoética y cosmovisiva de su sistema poético, no me podrán acusar de hacer ahora una lectura unilateral (Arcos 1994).

Sólo quiero indicar que sin esta faceta de su mirada creadora no podemos tener una imagen integral de una de las aventuras cognoscitivas más trágicas, valientes y ambiciosas (por su vocación omnicomprendiva) de la cultura contemporánea. Es una pena que una autora menos prejuiciada que Vitier y García Marruz por un catolicismo ortodoxo como María Zambrano, sí, aquella que escribió que “Nada de lo real debe ser humillado”, y que dedicó casi toda su obra a la expresión de una razón poética que precisamente integrara, rescatara aquellas zonas preteridas, marginadas de la vida por el imperialismo de la Razón, no fuera capaz en su intelección del significado profundo del capítulo VIII de *Paradiso* de incluir también esta interpretación.

La insistencia con que Lezama se refiere al mito del andrógino primordial, acaso como solución unitiva y redentora de este conflicto, apoyan esta perspectiva de análisis. Porque quien trató siempre de unir gnóstica y anagógicamente lo telúrico con lo estelar, lo visible con lo invisible, lo conocido con lo desconocido, no podía dejar de intentar rescatar para su concepción eminentemente poética,

es decir, religadora, del mundo, este misterio. ¿Unir lo femenino y lo masculino en un tercer elemento desconocido no formaría parte también de la esencial naturaleza creadora, erótica de la Poesía, del *logos spermatikos*, para Lezama? ¿La androginia no borraría todo dualismo, no impediría el conflicto mismo que implica (al menos para Lezama) la homosexualidad? Sólo pregunto.

La otra lectura incitante que siempre hago de *Oppiano Licario* tiene que ver expresamente con la creación del personaje homónimo, ya desde *Paradiso*. Creo que este es uno de los hallazgos creadores mayores de Lezama. Aquí sí no pecó de contención crítica Vitier, quien desde que leyó el texto nombrado “Oppiano Licario”, y publicado en la revista *Orígenes*, sin relación visible entonces con los capítulos de *Paradiso*, le escribe una carta a Lezama donde lo caracteriza como la conciencia ética y creadora más grande de la cultura cubana después de José Martí, lo que no quita que pueda ser muy polémica o francamente manipuladora su recepción, como ha demostrado brillantemente César Salgado (2010). Sí, es tremendo este Oppiano Licario, el “genitor por la imagen”, encarnación de la Imago, de la confusión de la vida y la muerte, de la liberación del tiempo y el espacio o, más bien, de la simultaneidad de *este* y el *otro* mundo en una encarnación viviente. Oppiano Licario es el personaje que narrativa (imaginal y simbólicamente) encarna lo que Lezama llamó como *el cubrefuego de la imagen*, que es quien dota de significación trascendente a toda la realidad. Verlo en el último capítulo de *Paradiso* tan vulnerable, tan abocado al peligro del fracaso (así lo ven su madre y su hermana) implica asomarnos a otra de las tragedias lezamianas. Pero es su puntual caracterización narrativa la que lo salva de funcionar como un concepto, como una abstracción, con serlo tanto también. La extrañeza que trasmite lo hace inagotable. Es una singularidad y, a la vez, un universal. Algo que no pueden ostentar ni Cemí ni Fronesis ni Foción, o, al menos, no con la misma intensidad. Con Oppiano trató de resolver Lezama otra de sus imposibles primigenios: su relación con el *otro* mundo, misterio que lo acompañaba desde la infancia, como confiesa en su ensayo, tan autobiográfico, “Confluencias”. En un reciente texto,

“*Dador* o el otro mundo” (Arcos 2010), traté de explorar esta problemática, en clave de Patrick Harpur (2005), por lo que no voy a desenvolverla de nuevo aquí.

Pero no puedo dejar de indicar esta lectura tan sugerente. Incluso esa su ambigüedad constitutiva ha hecho que el filósofo español Jesús Moreno Sanz aventurase que el personaje Oppiano fuera una suerte de imagen de un Lezama resurrecto. Pero lo que sí encarna es a la Imago, y encarna entonces a la imagen de la Resurrección, como se sabe, centro cosmovisivo y la más radical aporía de toda la obra lezamiana. Esta es invocada en “Muerte de Narciso”, en “Rapsodia para el mulo” y, finalmente, en “El pabellón del vacío”. Sobre todo en este último poema (último también de su poesía). Por cierto, puede encontrarse en el cuerpo de su novela inconclusa el germen de este extraordinario poema.

Un estudio por realizar es el de las relaciones entre su última novela y muchos poemas de *Fragmentos a su imán*, su poemario póstumo. Ya se conoce que en el manuscrito (parece que en parte perdido) (López 2001 25) de *Oppiano Licario*, Vitier detectó que Lezama había trasladado partes suyas a *Paradiso*. Se conoce también que el texto publicado en *Orígenes* como “Oppiano Licario” en 1953, más un añadido final, configuraron el final de *Paradiso*, escrito este último días antes de enviar el libro a la imprenta. Pero también es evidente que Lezama estuvo escribiendo *Oppiano Licario* hasta poco antes de su muerte. Uno de los poemas de *Fragmentos a su imán*, por ejemplo, poemario escrito entre 1970 y 1976, donde aparece el verso “El ciclón es un ojo con alas”, es el poema que el narrador atribuye a Cemí en la novela póstuma. Si es cierto que ha sido robado parte de ese manuscrito, como afirmó César López (25), esto sería una pérdida irreparable para la confección de una futura edición crítica de *Oppiano Licario*. Tal parece que el “Esbozo para el *Inferno*” no se ha perdido. Y ya conocemos por el excelente ensayo de Enrico Mario Santí (1987), quien sí tuvo acceso no sólo al “Esbozo...” sino al manuscrito original, lo fundamental de sus contenidos: que la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*, obra de Oppiano Licario, que entrega Ynaca Eco Licario

a Cemí, y que es destruida por un perro infernal y un ras de mar y un huracán en la novela, puede ser, ni más ni menos, el propio texto de la novela *Oppiano Licario*, en delicioso juego entre cervantino y borgeano. Lo que sí parece definitivamente no asentado por Lezama Lima es el poema centro de dicho misterioso libro, por lo que se ha especulado si olvidó asentarle en el manuscrito o sencillamente pretendía configurarlo como un vacío significativo, suerte de hueco negro o portal hacia el otro mundo desde donde acceder a otro universo, o desde donde viajar, como la Imago, como Oppiano Licario, desde la vida a la muerte o viceversa. Pero, aunque aquí ya todo es especulación o lúdico juego metafísico, acaso no esté tan perdido, porque ¿no es ese exactamente el contenido de su último poema, *El pabellón del vacío*? Poema, como ya se adelantó, de alguna forma invocado durante la novela. Y con esta última sugerencia o misterio, termino mi relectura.

Bibliografía

- Arcos, Jorge Luis. “Dador o el otro mundo”. Breysse-Chanet, Laurence y Zalar, Ina (dir) *Gravitaciones en torno a la poética de Lezama Lima*, París: Le manuscrit, 2010.
- Arcos, Jorge Luis. *La solución unitiva*. La Habana. Academia, 1990 y “José Lezama Lima a través de *Paradiso*” y “Lezama. El sueño de una doctrina”. *Orígenes, La pobreza irradiante*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- Harpur, Patrick. *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*. Girona, España: Atalanta, 2006.
- Lezama Lima, José, María Zambrano y María Luisa Bautista. *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*. Javier Fornieles Ten (ed). Sevilla: Espuela de Plata, 2006.
- *Paradiso*. Edición crítica. Coord. Cintio Vitier, 2da edición, Francia: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996.
- López, César. “*Oppiano Licario* o tres notas para un final presto”. *Unión*. La Habana, julio-diciembre, 2001.

- Ortega, Julio. “De *Paradiso* a *Oppiano Licario*: morfología de la excepción”. *Paradiso*. Edición crítica. Coord. Cintio Vitier, 2ª edición, Francia: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996.
- Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. México: Aldus, 2002.
- Salgado, César. “*Oppiano* en el Moncada: figuraciones de la insurgencia en Lezama y la exégesis viteriana”. Ponencia presentada en el Congreso Caribe 2010 en la Universidad de Córdoba, Argentina, el día 3 de septiembre, 2010.
- Santí, Enrico Mario. “*Oppiano Licario*: la poética del fragmento”. *Escritura y tradición*. Barcelona: Laia, 1987.
- Valery, Paul. “Poesía pura”. *Política del espíritu*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Vitier, Cintio. “Capítulo XIII”. En *Paradiso*. Edición crítica. Coord. Cintio Vitier, 2ª edición, Francia: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996.
- Zambrano, María. “Liminar: Breve testimonio de un encuentro inacabable”. En *Paradiso*. Edición crítica. Coord. Cintio Vitier, 2ª edición, Francia: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996.

LEZAMA LIMA Y EL MONCADA:
FIGURACIONES DE LA INSURGENCIA
EN *OPPIANO LICARIO*
Y LA EXÉGESIS VITIERIANA

CÉSAR A. SALGADO

Cuando podemos ver un fragmento de tiempo como futuridad que desde el pasado nos apunta, en esa especie de relámpago que huye de los relojes, sentimos el escalofrío y el privilegio de estar en el futuro. Ser el futuro de un pasado no es un goce retrospectivo ni mucho menos nostálgico, sino el descubrimiento de un presente que es el imán profundo de la memoria.

Vitier 1985 35

Ea, a dormirse una buena secularidad correspondiente.

José Lezama Lima, 1953

Introducción

Como parte del método de exégesis que consolidó Cinto Vitier para interpretar la obra de José Lezama Lima como augurio y constatación del éxito redentivo de la Revolución cubana, se destaca la importancia acordada al año de 1953 como un momento crucial de precipitación para la operatividad intelectual del grupo Orígenes y los procesos creativos de la visión mito-histórica del propio Lezama. En su ensayo de 1985 “La casa de *alibi*”, Vitier describe a 1953 como un año de grandes desilusiones y crecidas expectativas, año decisivo tanto para la futura consagración canónica del grupo como para el devenir de la nación cubana. Fue, recuerda Vitier, un año en

que el espíritu esperanzado con que el país contaba para conmemorar el centenario del nacimiento del “apóstol cubano” José Martí quedó frustrado al ver reinstaurada la dictadura de Fulgencio Batista con los estatutos que reemplazaron la constitución tras el golpe militar del 10 de marzo del año anterior. En estas circunstancias, las fiestas martianas no podrían ser más que una serie de “simulacros oficiales”.¹

En 1953 los defraudados intelectuales liberales, los letrados que buscaron acomodarse con el régimen y las células conspirativas que inician la insurgencia antibatistiana, recurren en masa al mito, al refranero y a la iconología martiana para autorizar sus agendas de oficialización o resistencia tras el golpe de Batista. En este año se reconocería oficialmente bajo la revolución no sólo como *año martiano* sino como el año del Moncada, del asalto liderado por Fidel Castro al cuartel militar en Santiago ese 26 de Julio y asumido como lanzamiento del fenómeno revolucionario que hasta hoy pervive. Finalmente, fue el año en que Lezama escribe y publica en la revista *Orígenes* el relato titulado “Oppiano Licario”. Trece años más tarde, ya dentro de la primera década de la revolución, intercalaría este texto en la primera mitad del capítulo XIV del manuscrito de *Paradiso* (1966) para que sirviera de pórtico a la conclusión de su novela.

En este trabajo quisiera reexaminar la figuración de la insurgencia en las varias iteraciones del relato sobre el personaje Oppiano Licario para auscultar y poner a prueba el alegato viteriano que ve en este texto una suscripción profética de Lezama a la revolución castrista como cumplimiento martiano. Este alegato profético cons-

¹ “En medio de las ruinas de la seudorrepública (‘Parecía,’ en efecto, ‘que el Apóstol iba a morir en el año de su centenario’), *Orígenes* prepara silenciosamente, al margen de los simulacros oficiales, sus modesto tributo [a Martí]” (*Para llegar a Orígenes* 38). Vitier aquí cita del encomio sobre Martí en la conclusión de *La historia me absolverá*, la defensa que pronunció Fidel Castro en el juicio en su contra por liderar el ataque rebelde al cuartel Moncada el 26 de julio de 1953 (Castro 70). Castro y sus aliados pretendían activar una insurrección popular contra Batista con el apoyo del ejército tras la toma del cuartel en Santiago.

tituye el eje de la exégesis viteriana y ha sido, bien sabemos, objeto de sonadas polémicas y reclamaciones.² Si bien hago este examen como ejercicio de contra-exégesis y divergiendo de los vectores ideológicos y providencialistas en la lectura de Vitier, no pretendo rechazar todos los hallazgos y precisiones logrados gracias al esmero filológico y a la fuerza testimonial de su inescapable trabajo.³ Conuerdo con Vitier que, a pesar del esoterismo de la “silogística del sobresalto” y el ansia de atemporalidad que caracterizan los geniales y excéntricos comportamientos de Oppiano Licario como personaje, este relato puede y debe interpretarse como una respuesta de Lezama a la convulsa circunstancia histórica de 1953 –muy en concreto, a los múltiples brotes insurreccionarios que despuntaron entonces contra el régimen, el del asalto al Moncada siendo el más célebre. Creo, sin embargo, que ni el tal presentido “advenimiento” de lo martiano en lo castrista ni la figuración positiva de la insurgencia armada como vehículo para lograr la redención nacional, ocurren en el texto lezamiano según lo indica Vitier. Entiendo, como mostraré en mi “contra-exégesis”, que, como relato y como tropología, el cuento de 1953 “Oppiano Licario” representa más bien una advertencia contra el voluntarismo político y una idea menos precipitada e inmediateista del legado martiano en su función histórica.

² Véanse, como ejemplos, el ensayo “Poéticas de la historia” por Rafael Rojas (2008 278-378) y los libros de Enrique del Risco, Antonio José Ponte y Duanel Díaz en la bibliografía.

³ Aparte de ser amigo personal y discípulo, miembro del grupo Orígenes y autor de varios estudios sobre Lezama (destacándose el capítulo “Crecida de la ambición creadora. José Lezama Lima y el intento de una teleología insular” en su libro de 1958, *Lo cubano en la poesía*), Vitier también preparó el prólogo y la edición de las *Obras completas* para Aguilar y fue el coordinador de la edición crítica de *Paradiso* para la colección Archivos, publicada en 1988. Es casi imposible tratar la obra de Lezama sin referirnos al devoto trabajo exegético de Vitier. Para un diagnóstico de la relación discípulo/mentor entre Vitier y Lezama a partir del análisis de la novela “origenista” de Vitier, *De Peña Pobre*, véase en la bibliografía mi ensayo “The Novels of Orígenes”, que fue parte en el dossier que le dedicó *The New Centennial Review* en 2002 a la revista.

I. *Oppiano en el Moncada y el Moncada en Oppiano: la exégesis de Cintio Vitier*

Según Vitier, el grupo Orígenes no se mantuvo al margen de la acelerada e intensa proliferación de signos autoritarios y contestatarios que colmaron la esfera pública cubana en 1953. Si bien el régimen batistiano hizo uso y abuso en sus festividades de la versión avacista de Martí como apóstol redimido y omnipresente de la nación cubana –versión acuñada por las biografías de Jorge Mañach y Félix Lizaso y monumentalizada por José Sicre en la estatua que sirvió como pieza central de la maqueta de la Plaza Cívica develada en enero durante la semana de Martí⁴– los origenistas suscribieron otra noción: la de Martí como una suerte de monarca o mesías traicionado y desterrado por su pueblo quien, al igual que Quetzalcóatl o Cristo, volvería para borrar los signos de su ausencia a través de una resurrección milenaria y redentora. En la edición especial de la revista (número 33) –que el grupo dedica a Martí ese año quedan vedadas todas las imágenes de Martí que reforzaban los clicés del kitsch oficialista– el fácil aforismo, la anécdota sentimental sobre sus dificultades domésticas, las fotos del joven en la prisión política y del adulto en los escenarios conspirativos de Nueva York y el Caribe. Hasta se evita repetir en la portada el retrato fetichizado de Martí en Kingston que prolifera en los medios impresos, reemplazándolo por un grabado abstracto de Amelia Peláez. Es un número constituido en su gran mayoría por poemas de autores cubanos e hispanos contemporáneos que glosan y celebran la *poiesis* martiana y no su dossier político ni su gesta libertadora. En el célebre editorial que Lezama redacta para abrir el número se obvia el término “centenario” para proclamar en vez la “Secularidad de José Martí”,

⁴ Tengo un trabajo inédito sobre este tema, “On the Eve of Moncada: State and Intellectual Politics at the José Martí Centennial Celebrations in Batista’s Cuba, 1953.” Sobre el tema de los usos y abusos oficiales del mito de Martí como “apóstol de la cubanidad”, véanse también los estudios de Ottmar Ette, Lilian Guerra y Enrique del Risco y el libro de Rafael Rojas, *José Martí: La invención de Cuba*, en la bibliografía.

título del editorial. En él, Lezama estima que las imágenes que legó Martí de una tierra “aún intocada”, la *patria libre* que ambicionó y expresó por palabra y por acto, quedan como “símbolos que aún no hemos sabido descifrar como operantes fuerzas históricas” (*Secularidad* 3). De descifrarse, estas fuerzas conducirían, asegura Lezama, a una suerte de resurrección de la figura doctrinaria de Martí en un futuro aún impreciso pero inexorable: “Tomará nueva carne cuando llegue el día de la desesperación de la justa pobreza” (3) con la “viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato y avizorando las cúpulas de nuevos actos nacientes” (4).

Como ya han visto varios críticos, Vitier no se contentó, en su autoproclamado rol como principal exégeta de la obra de Lezama en la Cuba revolucionaria, con señalar las referencias refractarias al centenario martiano que Lezama hacía en este editorial como la marca principal que el año dejara en su obra. Tras coordinar la edición crítica de *Paradiso* para la colección Archivos y revisar los manuscritos de la novela para documentar los procesos de la génesis del texto, en 1988 Vitier hace una nueva proclamación: que los eventos del ataque al cuartel Moncada el 26 de Julio de 1953 estremecieron el ánimo de Lezama de tal forma que motivaron una profunda reestructuración del proyecto novelístico de *Paradiso* y, por ende, del compromiso político del autor con la insurrección naciente y el futuro de la nación. Escribe Vitier en la introducción a su edición crítica: “Pensamos que, en ese entrecruzamiento de biografía e historia que constituye el sustrato de todas las grandes novelas [...], la suerte de *Paradiso* se decidió en el año 1953: el del centenario martiano y del asalto al cuartel Moncada: el año en que Lezama escribió textos proféticos [...] y su texto más transcendentemente autobiográfico, ‘Oppiano Licario’” (*Paradiso* xxiii). Vitier así asume que el estallido del Moncada había provocado un sacudimiento o “catarsis” en la imaginación lezamiana y precipitado la súbita gestación del enigmático relato de “Oppiano Licario” –fantástico personaje autobiográfico que aun no figuraba en el elenco familiar de los capítulos de *Paradiso* publicados hasta

entonces en la revista.⁵ Este personaje, que luego sería incorporado como una suerte de *telos oblicuo* dentro de la urdimbre argumental y simbólica de la novela en su papel de mentor poético de José Cemí, aparecía en 1953 como protagonista único de un relato autónomo e independiente. Vitier asevera pues que la invención de Oppiano Licario y los procesos de gestación y redacción de lo que sería eventualmente la primera mitad del último capítulo de *Paradiso* fueron parte de un agudo examen de conciencia y de memoria que Lezama llevó a cabo ante la “encrucijada vital (secretamente vinculada con la circunstancia nacional)” del 26 de Julio de 1953 (*Para llegar a Orígenes* 37).

Como sabemos, Vitier remató su interpretación de la gemelidad simbiótica de los relatos de Oppiano y el asalto al cuartel Moncada en su ensayo “La casa del *alibi*”. Vitier hace aquí una minuciosa exégesis de un largo poema inédito de Lezama fechado en 1953 que Vitier encontró por sorpresa en 1985 inserto dentro del manuscrito de la novela. Según Vitier, el tema o “centro irradiante” de este texto es “la del ‘reconocimiento y resurrección’ histórica de José Martí” (*Para llegar a Orígenes* 39). El poema, que Vitier transcribe y publica en su integridad junto con una copia fotostática de los hológrafos originales, narra, a través de vertiginosas imágenes oníricas, el peregrinaje de un jinete protagonista, oblicuamente indentificado como “José Martí” (43) o “hombre criollo” (45), en su búsqueda por arribar a “la última casa del *alibi*”. Para ello debe cruzar con su caballo cuatro “desiertos” o caminos desolados –el del pedregal de la “risueña absurdidad” (44), el regentado por “Nadión” (45) y gobernantes “sonámbulos” o “insensatos” (44), el de los peldaños trazados con un “larguísimo pelo de caballo”, y el de los “parapetos de Anfión” (45) que Vitier identifica como “la ciudad-laberinto edificada con la lira de Hermes” (53).

A través de su ensayo Vitier interpreta este poema hermético como una rigurosa profecía del inminente “advenimiento” o “hi-

⁵ Para este momento ya se habían publicado fragmentos o versiones de los primeros tres capítulos de *Paradiso* en los números 22, 23, 31 y 32 de *Orígenes*.

póstasis en la historia” del espíritu-hecho-imago de Martí (50) que Lezama escribió usando los mismos tropos y conceptos simbólicos desplegados en el editorial “Secularidad de José Martí”.⁶ Vitier destaca cómo en ambos textos la noción mística de la “casa del *alibi*” asume centralidad; se trata de un espacio donde, según indica Lezama en el editorial, lo irreal se trueca con lo real y “la imaginación puede engendrar el sucedido”.⁷ En este concepto poético-gnoseológico, Vitier ve una alusión a la casa ruinosa y abandonada a la salida de Santiago que Martí describió en su *Diario de campaña* que mantuvo entre abril y mayo de 1895 durante la guerra; esta simbolizaba en el imaginario crítico de los origenistas la morada vacía de la patria frustrada y la “prefiguración nefasta” de su muerte.⁸ Vitier entiende que, para superar la pesadilla de la fracasada casa/nación de la pseudorrepublica, Lezama quiso postular la entelequia redentora de la casa del *alibi* como “la absoluta contrapartida gnós-

⁶ Así leen las oraciones en este editorial que manifiestan la mayor coincidencia intertextual con los elementos oníricos del poema: “Su imaginación se ha vuelto cenital y misteriosa, y ha penetrado en su misión con el convencimiento de que *quien huye de la escarcha se encuentra con la nieve*. Arrostró esa escarcha; amarró su caballo en el tronco de cuerpo y aceite, y penetró alegremente en la casa del *alibi*.” Varias de estas frases reaparecen *verbatim* en el poema, igual que otros fragmentos como la “sombria majestad de la pitihaya” y la oración, “Tomará nueva carne cuando llegue el día de la desesperación y de la justa pobreza” (*Orígenes* Núm. 3, 3).

⁷ Vitier logra dar con la fuente original de este rebuscadísimo concepto en un raro estudio de L. Gillet titulado *El arte religioso de los siglos XIII al XVII: historia artística de las órdenes mendicantes*, publicado en Buenos Aires en 1947 (guiado por una anotación sobre Gillet al margen en el manuscrito). El término aparece en una cita que toma Gillet de Hippolyte Taine sobre cómo el practicante de los ejercicios espirituales ignacianos “llega al *alibi*, a la transposición mental [...] donde las cosas reales parecen vanos fantasmas, donde el mundo místico parece la realidad sólida” (*Para llegar a Orígenes* 40). En latín *alibi* quiere decir “otro lugar.” Vitier observa que en el poema, Lezama seculariza este principio al sacarlo fuera “de las ‘escenas’ sagradas a que se circunscribe [San Ignacio] en los *Ejercicios*” (40).

⁸ Varios de los poetas origenistas –Lezama Lima, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Octavio Smith y el mismo Vitier– admiraron el lirismo *truncado* de este texto sobre el regreso *inmolatorio* a la tierra natal y escribieron cuidadas apreciaciones del mismo.

tica de esta vaciedad” (41), “la casa, ya lezamianamente martiana, de la pobreza gnóstica”, “de la promesa de que la imagen hace a la historia” (42). Así, en el poema, el espíritu de Martí abandona la casa vacía para atravesar los cuatro desiertos del período republicano (Enmienda Platt, Machadato, período constitucional y Batistato, digamos) y arribar a la casa del *alibi* de la revolución castrista.

Para cumplir con esta lectura, Vitier sugiere que las imágenes centrales del poema fueron inspiradas directamente por los episodios bélicos del atentado moncadista, como si se tratara de un estrambótico sueño que se gesta en la duermevela tras escuchar las balaceras de un atentado comentado en vivo por la radio. Vitier entiende que la casa del *alibi* a la que Martí transita como *imago*, tras abandonar con su muerte la “casa vacía” de la república frustrada, se representa como “un centro de batalla” en el poema. Pregunta Vitier no tan retóricamente:

¿Exactamente en qué momento fue escrito? ¿Por qué sentía [Lezama] que la casa del *alibi* [...] estaba ‘recién sacudida y recién nacida’? ¿A qué alude ‘la fulminante crecida de los clavos por el paredón’ [?] [...] ¿Por qué, rodeado de tantos peligros, ‘amarra alegremente su pequeño caballo [...] y penetra en la casa’? ¿Por qué encuentra allí ‘la reciente ceniza de las recientes humaredas’? ¿Antes o después de qué batalla se escribió este poema? ¿Por qué Martí [...] ‘está en la séptima luna de las mareas’? ¿No es esa luna la correspondiente al mes de julio? Esas ‘varillas cayendo como granos de arroz’ ¿no son metáforas, como soñadas, de un carnaval o una balacera[?] (52).

Es decir, Vitier sugiere que en este poema Lezama quiso transformar la casa del *alibi* martiano en el propio cuartel Moncada bajo ataque como videncia profética de un cumplimiento ya en proceso, instalado en la historia.⁹

⁹ Vitier reitera aun más esta interesada interpretación de Lezama como profeta de la Revolución castrista al final del ensayo: “Si este poema se escribió antes

Relacionando el *ethos* profético del poema con la abrupta creación del relato de Oppiano tal como si fueran ambos parte de mismo “fogonazo profético que entonces nadie podía entender” (39), Vitier recalca que ambos textos son “páginas fechadas entre agosto y septiembre de mismo año” (37), es decir, los meses del sonado proceso legal de Castro y los otros sobrevivientes del ataque, y añade: “se trataba, en suma, de lo inaudito, de entrar a tientas en el espejo oracular, casi diríamos nostradámico, donde la nebulosa de una imagen [...] se dibujaba con puntas imantadas por un suceso inminente y desconocido” (39). Vitier empata así la figuración de un Martí resurgente dentro la economía simbólica de los escritos lezamianos de 1953 con la del Martí insurgente que, en esos mismos días, promulgaba Fidel Castro al redactar el texto que luego se conocería bajo el título “La historia me absolverá”. Escribe Vitier: “No puede eludirse el hecho de que en el cénit del Año del Centenario se verificó el asalto al cuartel Moncada, que el jefe de aquella acción proclamó a José Martí como su ‘autor intelectual’ y que en su autodefensa dijo del Apóstol traicionado: ‘Pero vive, no ha muerto, hay jóvenes que vinieron a morir... a darle su sangre para que él siga viviendo en el alma de la Patria’” (42). Vitier así sugiere que “Oppiano Licario” y “La historia me absolverá” son textos simultáneos y gemélicos, y que Lezama y Castro los escriben poseídos por el mismo hechizo evangélico, respondiendo ambos al mismo trance o videncia del cumplimiento hipostático de lo martiano dentro una suerte de semiosis siamesa.

del asalto al cuartel Moncada, resulta de una videncia casi increíble; si se escribió después, cuando el ímpetu revolucionario parecía haber fracasado una vez más, constituye igualmente [...] un testimonio profético” (54). Para un análisis certero y cáustico de la manipulación hermenéutica de las “profecías” del poema en el ensayo de Vitier, véase el apartado “La casa del *alibi*” (65-68) en el libro de Enrique del Risco en la bibliografía.

II. *Oppiano Licario y la imagen insurgente*

Lo primero que hay que señalar sobre la relación contextual del relato “Oppiano Licario” con el asalto al cuartel Moncada y la intertextual con los demás pronunciamientos castristas de 1953, es que se trata de una relación cifrada por la ironía. En un momento de traición nacional por parte del ejército y de múltiples atentados insurreccionales contra el régimen, Lezama produce un autorretrato otoñal, anti-heroico y anti-épico sobre los “hastados crepúsculos” de Oppiano Licario.¹⁰ El cuento trata, en esencia, sobre la rutina cotidiana, abúlica y empobrecida de un cuarentón de inteligencia superdotada y gran ingenio verbal. A pesar de su hiperbólica capacidad cognitiva, este personaje no sólo no parece participar con consecuencia en el acontecer nacional (trabaja infelizmente como un simple notario), sino que confronta dificultades vivenciales y cierta marginación por su notable excentricidad social. Como Funes, Bustrofedón, don Quijote y otros personajes literarios con facultades sobrehumanas para el conocimiento o la imaginación, Licario parece vivir lisiado bajo el peso de su genio. Si fuéramos a resumir la trama del cuento en la forma más escueta, diríamos que el relato se centra en dos momentos específicos en la vida de Licario. El primero representa un día cualquiera y ordinario en el que, después de almorzar con su madre y su hermana, regresa a la oficina y presencia el revuelo que allí produce un campesino (llamado Fretepsícore) protestando por la lentitud de su pleito legal (18-44). El segundo trata sobre el período cuando, tras morir su madre y mudarse a casa de su hermana, Licario descubre que ha contraído una enfermedad mortal y muere tranquilamente en su cama repitiendo,

¹⁰ Para interpretaciones interesantes y esclarecidas de este personaje y las narraciones y relatos que protagoniza en la obra de Lezama (el cuento de *Orígenes* en 1953, los capítulos de *Paradiso*, la novela póstuma *Oppiano Licario* de 1977), véanse los trabajos de Margarita Fazzolari (sobre Licario como un compuesto híbrido de la mística occidental y oriental) y Alina Camacho Gingerich (sobre *Oppiano Licario* como verdadera culminación del proyecto novelístico lezamiano) en la bibliografía.

como últimas palabras, la frase “Davum, Davum esse, non Oedipum” acompañado por un coro fantasmático de familiares vivos y difuntos (44-45).¹¹

Ahora, en vez de ceñirse a este esquema argumental, la narración poética se fragmenta y prolifera retrospectivamente en múltiples direcciones y temporalidades para así representar varias etapas previas en la vida de Licario.¹² A través del extenso y detallado diálogo entre su madre y su hermana, se repasan sus años colegiales y se narra su extravagante ejecución en unos exámenes de historia donde logra precisar el nombre del perro de Robespierre, la estatura de Luis XIV y la medida de los labios del diablo (18-26). Por otra parte, a través de la focalización de la voz narrativa en el proceder subjetivo de Licario, se detallan las veces en el día en las que un estímulo visual o auditivo al paso desata en su mente una intensa rememoración, casi como si se transportara mentalmente al pasado. Se repasan así varios episodios de sus años universitarios en París (32-35) y sus tratos sociales con pocas amistades (como, por ejemplo, la noche en la casa de Jorge Cochrane en la que hace de adivino o mentalista en un juego de salón sobre la tradición de “sonetos relojeros” del Siglo de Oro; Licario puede adivinar la hora que han seleccionado y escrito en el papel con sólo escuchar cómo los participantes en el juego leen el soneto que han escogido, 29-31). En todas estas ocasiones, Licario pone en práctica su “silogística del sobresalto”, es decir, el uso preferente del pensamiento poético en vez del racional para agenciar un conocimiento totalizador, supra-circunstancial e hipertélico (más allá del ‘telos’ o fin) de lo que

¹¹ Para una interpretación polémica de corte postestructuralista de la errancia ortográfica y el mal citar en Lezama como una rebeldía edipal contra la norma paterna que subvierte o cancela la mansedumbre piadosa de las palabras finales de Licario (“Davo [servidor] soy, no Edipo”), véase el artículo “Parridiso” de Enrico Mario Santí en la bibliografía.

¹² Entre la crítica que ha comentado con lucidez cómo la prosa narrativa de Lezama se descompone en una serie rizomática de metáforas y símiles, véanse los estudios de Raymond Souza y Gustavo Pellón en la bibliografía.

le rodea.¹³ En suma, nada en la vida de Licario parece reflejar la de un insurgente anti-batistiano al estilo del asalto al cuartel Moncada.

Sin embargo, tanto en la introducción como en el resumen crítico que le dedica al capítulo XIV –el del relato de Licario– en su edición crítica de *Paradiso*, Vitier destaca el trance nemónico o, según el decir de Lezama, el *pondus imaginationis* que sufre Licario cuando, al volver a la notaría tras su almuerzo, confronta el revuelo que el guajiro Fretepsicore allí provoca. Lee así el texto original en la revista: “El primer salón más pequeño hacía que los clientes al abandonar sus asientos causaran la impresión de una turba de asal-tantes. Esta última sensación atenaceó y aterrorizó a Licario con tal violencia que le produjo un trastrueque de vivencias” (31). Licario se “transporta” entonces a través de su viviente recuerdo a un episodio de su juventud. Al salir de sus clases de religiones comparadas en la Soborna, se topa con una turba amotinada de estudiantes que protestan y acometen en las calles. Arrastrado por esta energía caótica, Oppiano decide no resistir y unírseles.

[L]o invitaban él no sabía a qué, pues aumentaban en círculos incomprensibles [...] sin embargo, a todos por igual, al sudarle la piel se le ennoblecía la juventud, que en ese momento encontraba su destino. Licario no comprendía esos espumarajos, esas interrupciones populares, pero captó de inmediato que tampoco podía replegarse en su capa [...] Aunque él se burlase del siglo [...] abandonó sus horas fijas de regreso, para perderse correteando por aquellos enigmas (31-2).

Observa Vitier que esta experiencia de Licario corresponde a la que Lezama tuvo cuando participó en la masiva manifestación estudiantil de 1930 contra la dictadura de Gerardo Machado, violentamente reprimida por la policía; Lezama luego la reconstruiría,

¹³ Muchos críticos han opinado sobre qué constituye este azaroso proceder cognitivo e intelectual en Licario pero aquí recomiendo consultar uno de los primeros trabajos escritos sobre la novela de 1966, “*Paradiso*: Una silogística del sobresalto”, por Emir Rodríguez Monegal.

narrándola como una suerte de epopeya urbana, con José Cemí y Ricardo Fronesis como co-partícipes, en la famosa secuencia del capítulo IX de *Paradiso* (223-8). Escribe Vitier en su resumen crítico del capítulo sobre cómo relacionar la turbamulta estudiantil en París del capítulo XIV con la manifestación habanera de estudiantes en el capítulo IX:

resulta inevitable la contrastación de la manifestación estudiantil recreada en el Capítulo IX con toda su fuerza mito-histórica de fundación, y este estallido juvenil de una violencia anárquica sin finalidad conocida, frente a la cual, no obstante, Licario intuye que no puede ‘mostrar una indiferencia [...] que él, menos que nadie, podría justificar.’ [N]o se le escapa a Licario [...] que esa furia desbordada, antítesis de las cacerías de los aristócratas, *podiera* tener algo que ver con el destino de la porción más tosca, y por lo tanto más menesterosa, de la humanidad. En una palabra, no es insensible Licario a la ráfaga revolucionaria que confusamente agita a aquella turbamulta (678-679).

Vitier sugiere aquí que, tal como al participar en la manifestación estudiantil antimachadista del 1930 Lezama puso de manifiesto su compromiso político a favor de la insurgencia radical como medio para derrumbar una tiranía, la experiencia del personaje de Licario en la confusa turbamulta insurreccional de los jóvenes parisinos constata que, a pesar de sus hábitos esotéricos y su irónica soledad social, Licario *alias* Lezama se solidarizaría con un proceso revolucionario justificado en el momento requerido. Según Vitier, no podemos calificar como quietismo o escapismo el excéntrico comportamiento esotérico de Licario. Por el contrario, Vitier implica que al caracterizar así a Licario en el relato de 1953 Lezama ya estaba cifrando su simpatía y receptividad a la “ráfaga revolucionaria” iniciada por el ataque a Moncada”. Vitier prosigue esta línea de argumentación en el prólogo a su edición crítica de *Paradiso*:

Quizás se ha reparado poco en la relación entre el Capítulo IX y el XIV, teniendo en cuenta lo que hemos llamado la cronología composicional, es decir: que la primera parte del segundo *se escribió antes*. Quizá también las brillantes sorpresas del ‘silogismo del sobresalto,’ las respuestas y adivinaciones de Licario [...] han opacado los contenidos históricos y políticos del relato del 53 [...]. Tales son las coordenadas histórico-políticas dentro de las cuales se mueve Licario [...] casi literalmente, las circunstancias que vivía Lezama a sus cuarenta y dos años, los mismos que tenía Martí cuando murió (xxiv-xxv).

Resulta reveladora la homología biográfica que hace aquí Vitier entre Lezama y Martí. La cuarentonía coincidente de Lezama, Martí y Licario en la conyuntura de 1953 explica, según Vitier, por qué Licario también tiene que morir y aparecer en la funeraria al final de *Paradiso*, justo cuando acababa de emprender su magisterio con José Cemí. Vitier implica que el asalto al cuartel Moncada y el pronunciamiento castrista sobre la naturaleza martiana de la insurrección inspiran a que Lezama lleve a cabo con Oppiano Licario un metódico y profundo repaso de su vida pasiva en contrapunto sistemático con la vida activa de Martí. Ambas son vidas *imagocéntricas* que, a pesar de seguir caminos y estrategias diametralmente opuestos –contemplación y militancia, domesticidad y exilio, anonimidad y apostolado– resultan ser paralelas ya que, en su última instancia, ambas se cumplen y justifican por lograr con su muerte gestar la *imago* como un instrumento de redención. Así como con su martirio Martí genera su imagen suprema, la del apóstol/patriota de misión incumplida que exige volver y reencarnar en la historia futura de su nación, así la muerte de Licario en la conclusión de *Paradiso* lo torna en la imagen perdurable e imperturbable del maestro absoluto, el “siempre-presente”. Concluye Vitier en la introducción: “Pero así como Martí *tenía* que morir y resucitar en su historia, Lezama-Licario, el describidor de las ‘imágenes posibles’ y de la ‘silogística poética,’ tenía que morir para lo visible y resucitar por la imagen en Lezama-Cemí” (xxv).

III. Logakón y la condena de la historia: *contra-exégesis*

Quisiera ahora destacar un aspecto del relato “Oppiano Licario” que desmiente los acomodos que orquesta Vitier para canonizar el ataque al Moncada como cumplimiento de la profecía martiana según la “postula” el imaginario lezamiano. Se trata del episodio relacionado al pistolero Logakón, el último en una serie de cuadros de violencia política que involucran lateralmente a la figura contemplativa de Licario en su relación. El primer cuadro es el de la turbamulta estudiantil en París que ya discutimos. El segundo es la noticia sobre el asesinato de un senador veneciano que Licario lee en una publicación de 1524 como parte de una rutina disciplinaria de ejercicios mentales que lleva a cabo a diario para “liberarse de la temporalidad” (35). Licario reconstruye en su imaginación la escena del atentado, visualizando cómo, armado con una pistola, el senador intenta defenderse de una secuencia fastasmagórica y casi interminable de asesinatos que se repiten, un “tio vivo de la muerte” que al fin logra ultimarlos (35-37).

El relato de Logakón concluye pues una tríada alegórica de escenarios de insurgencia y terror político que pulsionan el texto, pero asume un poder simbólico particular. El móvil o la lógica de la narración se deriva de la facultad profética o vidente con la que Licario puede, al percibir una ausencia o el indicio de una desocupación o salida, presentir una poderosa y explosiva inmanencia, un estallido a punto de ocurrir. Al comienzo de una fastuosa función del *Fausto* de Gounod en la Opera de París, Licario premoniza que el palco vacío a su izquierda lo ocupará Logakón, un francotirador terrorista. En ese momento, a través de su memoria y su imaginación hipérbola, la mente de Licario se “desprende” de la sala y gravita hacia otros *vaciamientos ominosos* del espacio en su contorno urbano cotidiano—una habitación del hotel “el Gay Lussac” (40) contigua a la suya sin la presencia de su inquilino o una mesa recién desocupada en el café del frente. Todos estos habían sido espacios, intuye Licario de golpe, de donde Logakón acababa de ausentarse antes de su llegada, tal como si fuera un *doppelgänger* huidizo.

Atando cabos sueltos en su mente, deduce que Logakón pertenece a una célula terrorista conspirativa que opera desde los cafetines que frecuenta y la residencia en donde viven. En efecto, Logakón aparece en la sala para ocupar su palco y de pronto disparar contra su blanco, una figura prominente en el público que el texto identifica como “el Destructivo, el moloch búlgaro que coge hombrecitos para darles dentelladas” (40). (Podríamos imaginarlo como un dictador exótico, de vacaciones en la metrópoli a la que sirve: Batista en una función del Radio City Hall.) Acto seguido, Logakón se suicida, disparándose al pecho: “Parado sobre su banqueta, como si se apodera de la punta central de la ópera, disparaba dos veces sobre el palco principal, asegurando la presa que se doblaba como si se apoyara en lentos resortes de humo. Pegó un salto medido hacia uno de los corredores, y como en un acto final con telón rapidísimo, se apoyó el revólver en el punto que se le ha asignado [en el pecho], saltándose” (40).

La topología que usa Lezama para describir la célula que efectúa este atentado parodia y problematiza el voluntarismo de estos conspiradores: no son seres épicos sino teatreros patéticos, terroristas aficionados, “Pólemos y Belgephor furiosos”¹⁴ “que movían y removían agrandadas opiniones” (40). Tras muchas discusiones, esta célula le asigna a Logakón tomar las riendas del atentado dada su insólita, casi sobrehumana, puntería, su “pulso hecho para rematar” y “ojos bondadosos pero implacables con los ánades caracoleantes de los tiros al blanco” en la feria (41). El nombre Logakón contiene varios estratos irónicos: no sólo satiriza lo bombástico de los pronunciamientos insurreccionarios (podría ser un apodo para el Castro que escribió “La historia me absolverá”), sino que se le

¹⁴ Aquí hay un caso típico de la errancia ortográfica lezamiana, distinta a la errata común ya que, en vez de anular o mutilar las posibilidades del sentido al tergiversar el significante, resulta en una expansión a veces exponencial de sentidos posibles, como ocurre con el *pun* joyceano. En vez de “Belgephor” debe leer “Belphegor”, criatura derivada de la demonología asiria que se cuenta entre los siete príncipes del infierno y que seduce al hombre apelando a su vagancia y a su lujuria, a veces asumiendo para ello la forma femenina. Pólemos es el *daimón* de la guerra en la tradición helénica.

atribuye a un ser indeciso, sin *logos* o razón existencial, en quien aún no ha cristalizado una voluntad de violencia y que al principio rechaza la misión que se le impone, esperando “el misterio del azar, la nube que le diese órdenes por una señal incuestionable” (40); es decir, que las circunstancias decidan por él.

A través de la construcción memoriosa e hiperbólica que hace Licario (parece operar como un detective que investiga y resuelve crímenes siguiendo las asociaciones azarosas de su imaginación y sus recuerdos en vez del rastro de una pista concreta) y en la conversación que sostiene con la patrona del hospedaje después de darle la noticia del suicidio, Licario descifra que Logakón pudo haber optado por otra vía, el camino de la no-violencia que le había propuesto a este último la homérica patrona. En la parodia que Lezama hace del estilo narrativo de la novela de intriga o detectivesca, mezclándola con los epítetos y atributos descriptivos de la épica clásica, este personaje luce como una especie de Atenas sabia, “cartesiana” (41) y cascarrabias, disfrazada de ama de llaves, que está enterada de todo y que le advierte a Logakón duramente y sin ambages sobre la “eslava” insensatez del proyecto conspirativo de su célula:

Tonterías, bestialismos, apreciable Logakón, [...] tú eres eslavo y crees que tienes que modificar el cuadro que te han regalado la naturaleza y tu artificio. [...] La historia no es un registro de tonterías. Quieren hacer historia a la fuerza reventona, pisoteando cuantos cuadros se compongan para las comprobaciones de tu tacto y el juego de adivinaciones. Pero mira, abandónate al trabajo de tu voluptuosidad inteligente, no te fijas en mi sobrina, diez y ocho años de mandarina celta. Acaricia, repasa el cuadro, no sigas con tus cabezazos [...] ustedes están enterrados con sus gritos de cafeticho, pero son todos unos Antígonas con pantalones, que le roban a los perros y a los cuervos sus carroñas (40-41).

Aunque Logakón se pregunta si la patrona será “una divinidad con las riendas de mi destino y conocerá todos mis túneles y puertas secretas”, no sigue su consejo de que corteje a su sobrina en vez de

conspirar. Tras un momento fallido y angustiado de intimidad con esta última, resuelve entregarse, reza el texto, “al pleno de conspiradores, regalándoles la más cobarde aquiescencia” (42). Después de su muerte, la patrona lamenta y denuncia ante Licario la neurótica compulsión de Logakón de optar precipitadamente por la acción ascética e irreflexiva en vez de la meditación pausada y voluptuosa: “Cuando tiene que elegir se ensordece, y entonces cree que tiene que decidirse, pues si no[,] está en traición [...] elegir es para él su acto potencial de equivocación. Detrás de su espalda nadie elige ¿lo sabrá tal vez? Y por eso tiene que estar siempre apresurado, hasta para matar” (42).

Comprobamos que la historia de Logakón constituye una fábula de advertencia contra el voluntarismo insurreccional cuando Licario, en una noche de insomnio, cree ver y escuchar la “sombra” de Logakón departir, con otras dos sombras en “el jardín del frente”, sobre cómo ha sido su período de penitencia en el Averno. El ahora locuaz Logakón cuenta cómo en el infierno llevó a cabo otra intentona excesiva y fracasada: usa todos los medios de su voluntad para metamorfosearse en un colosal árbol invertido que se extiende violentamente a través del espacio sideral. Así intenta forzar, con sus raíces/piernas y ramas/brazos, una brusca fusión del cielo y del infierno en una suerte de utopía plutocósmica. Este intento logra cierto éxito en sus comienzos pero fracasa abismalmente cuando el cancerbero emerge para destrozar a dentelladas las débiles ramas y raíces del raquíptico árbol en que se ha convertido Logakón. La fábula concluye con una especie de moraleja o cuadro moral sobre los fracasos que genera la impaciencia con la historia: Logakón se retira para esperar *otra secularidad*, otros cien años, optar por el *longue durée* y no por presentismo, prepararse para otra vuelta siguiendo, finalmente, las disciplinas de la “voluptuosidad inteligente”, es decir el comportamiento de lenta anti-historicidad que le prescribe el ama y que el contemplativo Licario encarna ejemplarmente.

En otras palabras, Licario aparece como un contramodelo que desde el aventurismo moncadista y desautoriza la impulsividad de Logakón/Castro en el mismo momento de 1953. En su comentario crítico de 1988, Vitier prefiere circunscribir los significados

del fracaso de Logakón a las “contradicciones del alma esclava” y la confrontación entre las Europas occidental y oriental sin reconocerle ninguna implicación en cuanto a la situación cubana de 1953 (Vitier 677-81). Con el episodio de Logakón, Lezama arma una parodia rabelesiana de la fascinación existencialista con la acción armada y el peligro del clandestinaje como opciones válidas para adquirir sentido en el mundo absurdo de la guerra y la posguerra. Situaciones en las que personajes se debaten internamente en una agonizante indecisión y de pronto encuentran su razón de ser cuando se precipitan a la violencia del voluntarismo armado, fueron los escenarios predilectos en las novelas de varios escritores afiliados al pensamiento existencialista, como Jean Paul Sartre, Albert Camus y André Malraux. En este episodio, la narración focalizada en el ansioso perpetrador existencial (tipo Dostoevsky) se combina con varias hipérboles verbales, visuales y sensoriales (tipo Rabelais) con gran comicidad para parodiar el estereotipo cultural del “eslavo”, vuelto aquí una metáfora no tan tapada de las idiosincrasias del pistolero y el machismo cubanos. Esta parodia raya de hecho en la sátira política al destacar la indolencia y la hipocresía de los otros miembros de la célula, que postulan grandiosos planes y fanfarronean, “impulsados” en Pólemos y Belgephor, pero que usan a Logakón como un chivo expiatorio o subalterno de su movimiento: “se remansaban de pronto, planeando siempre en un punto: debía ser Logakón el pulso hecho para rematar en la noche del *Faust* [...] Volvían los nocturnos diciendo que ningún misterio tan resuelto, tan signario como haber nacido con esa puntería que había que canalizarla contra el Destructivo” (40). Esta feroz caricatura del *enva-lentonamiento* insurreccional nos indica cuán distante estaría Lezama de “suscribir proféticamente” el Movimiento 26 de Julio. Como alegoría de 1953 cubano, el cuento “Oppiano Licario” más bien postula que el asalto al Moncada fue una intentona *putchista*, precipitada e intranscendente, que se caracterizó más bien por la torpeza de las tácticas, la fácil infiltración de espías entre los conspiradores, las delaciones y traiciones internas, y la grandilocuencia vanidosa de sus líderes.

Conclusión

A través de su carrera como estudioso de Lezama, Cintio Vitier confeccionó una trabajada exégesis del impacto que ejerció la coyuntura histórica de 1953, según el *emplotment* o entramado épico del Moncada, en la fibra más íntima de la imaginación de Lezama y, por consecuencia, en las múltiples articulaciones de su sistema poético del mundo. Tal exégesis ha tenido, bien sabemos, tremendas consecuencias en las órbitas intelectuales de la Cuba de hoy. Una de esas consecuencias ha sido el reconocimiento oficial de una relación de mutua validación entre la obra de Lezama y los procesos y retrocesos de la revolución castrista. También sabemos que, como toda exégesis, se trata de un estrategia dominadora que pretende restringir y delimitar la expansiva multiplicidad del texto lezamiano a la impronta teleológica de un concepto óntico y cerrado de la cubanidad. Ya otros críticos –Enrico Mario Santí, Brett Levinson, Antonio José Ponte, Rafael Rojas, Duanel Díaz, Jorge Luis Arcos y Remedios Mataix, entre muchos otros– han denunciado y expuesto los mecanismos y agendas que operan tras esta estrategia. Falta, sin embargo, desentrañar y destacar aun más aquellas aristas y disonancias del texto lezamiano que complican y problematizan el metarrelato de la revolución como cumplimiento absoluto de lo cubano y lo martiano, esas instancias tenazmente soslayadas por Vitier en donde Lezama ironiza el logos de la insurgencia y advierte contra aquellas gestas y ambiciones que pretendan fundir de golpe al cielo con el infierno.

Bibliografía

- Camacho Gingerich, Alina. *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en Paradiso y Oppiano Licario*. Miami: Universal, 1990.
- Castro, Fidel. *La Revolución Cubana. Selección y notas de Adolfo Sánchez Robledo*. México, D.F.: Era, 1972.
- Del Risco, Enrique. *Elogio a la levedad*. Madrid: Colibrí, 2008.
- Díaz, Duanel. *Los límites del origenismo. Mitos nacionales cubanos y sus reescrituras literarias en el siglo XX*. Madrid: Colibrí, 2005.

- Ette, Ottmar. *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*. México: UNA, 1995.
- Fazzolari, Margarita. *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1979.
- Guerra, Lilian. *The Myth of José Martí. Conflicting Nationalisms in Early Twentieth Century Cuba*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2005.
- Lezama Lima, José. *Obras completas. 2 tomos*. Prólogo de Cintio Vitier. México: Aguilar, 1977.
- . “Oppiano Licario”. *Orígenes. Revista de arte y literatura*, 1953.
- . “Secularidad de José Martí”. *Orígenes. Revista de arte y literatura*, 1953.
- . *Paradiso*. Edición crítica. Cintio Vitier, coordinador. Nanterre, France: ALLCA XX, 1988.
- Orígenes. Revista de arte y literatura. La Habana, 1944-1956. Edición Facsimilar*. Prólogo de Mauricio Uribe. México/Madrid: Ediciones del Equilibrista/Turner Libros, 1988.
- Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. México: Aldus, 2002.
- Rodríguez Moneral, Emir. “Paradiso: Una silogística del sobresalto”. *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre, 1975.
- Rojas, Rafael. *José Martí: la invención de Cuba*. Madrid: Colibrí, 2000.
- . *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid: Colibrí, 2008.
- Salgado, César A. “Orígenes ante el cincuentenario de la República”. Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría, *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*. Madrid: Colibrí, 2004.
- . “The Novels of Orígenes”. *New Centennial Review* 2.2, verano de 2002.
- Santí, Enrico Mario. “Parridiso”. MLN, 1979.
- Souza, Raymond. *The Poetic Fiction of José Lezama Lima*. Columbia: University of Missouri Press, 1983.
- Vitier, Cintio. *Para llegar a Orígenes*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- . *Lo cubano en la poesía*. Santa Clara, Cuba: Universidad Central de las Villas, 1958.

MÁS ALLÁ DE LA (POST)MODERNIDAD DE JOSÉ LEZAMA LIMA

JAIME RODRÍGUEZ MATOS

I.

Las lecturas más innovadoras de Lezama en la década de 1990 y las más importantes de la última década, a primera vista, parecen anti-téticas. Me refiero, en el primer caso, a las interpretaciones puntuales de textos llevadas a cabo por varios críticos dispuestos a revelar hasta qué punto el poeta cubano se adelanta a las teorías posmodernas (ver, por ejemplo, los trabajos de Chiampi, Cruz-Malavé, Levinson y Moreiras). En el segundo caso se enfatiza el contexto histórico y cultural, y se trata de demostrar de qué manera el conservadurismo católico de Lezama forja una teoría de la historia en la que la política se reduce a una cuestión fundamentalmente estética (Díaz 18, 26; Rojas 115, 117).

Resulta fácil notar, sin embargo, que estas dos tendencias, aunque esbozan Lezamas opuestos, ocupan un lugar de enunciación crítica en común. En ambos casos se trata de invocar a un Lezama ya positivo o ya negativo, pero siempre medido a partir de una escala de valores posmoderna. En realidad, la tradición que resulta verdaderamente antitética ante estas lecturas es la que definen Cintio Vitier y Fina García Marruz en una Cuba post-socialista, que a partir de la última década del siglo pasado vio el surgimiento de una política cultural decididamente reacia a los cambios teóricos agrupados bajo el marbete posmoderno.¹ Es ante esta otra lectura

¹ *Orígenes* en el plano general y Lezama en el particular comienzan a funcionar dentro de una narrativa que podría llamarse, siguiendo el vocabulario del

post-socialista, pero anti-posmoderna, que se alzan los trabajos de críticos como Rafael Rojas o Duanel Díaz. Sin embargo, esto no quita que, como resultado, queden en entredicho las lecturas posmodernas del poeta.

Me parece que el problema aquí no se puede reducir a una mera toma de partido por alguna de estas líneas de investigación. Creo que lo que va quedando claro ante este panorama es la dificultad de tener que elegir entre un Lezama moderno o uno posmoderno: en otras palabras, lo que se hace cada vez más patente es la insuficiencia de la oposición modernidad-posmodernidad. Para dar solamente un ejemplo de lo que ese dispositivo binario imposibilita leer en Lezama, pensemos en la insistencia con la que el poeta cubano aboga por la posibilidad de algo verdaderamente nuevo (una “nueva visión” o “nueva vivencia”), especialmente de cara a lo que, en *La expresión americana* (1957), llama “la finitud de las combinatorias” en paradigmas crítico-estéticos como el que asocia con la figura de T. S. Eliot (*La expresión* 53, 58, compárese también 159-160).

Para las lecturas más deconstructivistas este es un caso problemático que se explica diciendo que a lo que Lezama se refiere no es algo verdaderamente “New” (lo que remitiría a un origen que se da por inexistente) sino simplemente “anew”: como algo que retorna de manera diferente. Así lo explica Brett Levinson en su libro *Secondary Moderns* (49). Pero es contra ese eterno retorno de lo mismo-diferente que Lezama escribe específicamente en el lugar citado de *La expresión americana*.

Desde el punto de vista de la exégesis viteriana u *origenista*, lo nuevo aparece solamente dentro del marco del agotamiento de su acontecer, por decirlo de alguna manera, pluscuamperfecto. Una vez el acontecimiento literario tiene lugar (y este empieza con Martí y Darío, continúa con Vallejo y culmina en la obra de Lezama), cualquier creación literaria se remite a esta constelación, que en lo esencial está acabada.² Para el pensamiento posestructuralista la

mismo Lezama, la narrativa de la teleología insular, cuya apoteosis sería la nación cubana bajo dirección castrista.

² Esto es perceptible sobre todo en los libros de García Marruz (*La familia...*; *Darío, Martí...*).

literatura no es algo que se pueda considerar que está a la altura de la situación contemporánea si esta solo es pensable desde la perspectiva moderna (servil al proyecto romántico de la construcción de la nación a partir de la diferencia específica que aporta lo Nuevo como identidad). Esto es parte de una crítica ya bastante conocida. Lo que tal vez resulte sorprendente es que el agotamiento de la literatura es también fundamental para críticos como García Marruz o Cintio Vitier, responsables ambos de la formalización del origenismo que promovió el aparato ideológico cubano a partir de la caída de la Unión Soviética. El síntoma más claro de ese agotamiento es la manera en la que García Marruz enfáticamente privilegia la categoría de reforma sobre la de revolución (*La familia...*53). En ambos casos, el agotamiento de la literatura (ya sea el final del proyecto moderno de un arte absoluto, o un arte Nuevo que ya ocurrió) impone simplificaciones que no se corresponden con el texto lezamiano. La posmoderna porque hace caso omiso de la insistencia en la posibilidad de lo nuevo en Lezama; la segunda porque hace caso omiso de que lo nuevo nunca puede ser algo adquirido como configuración formal transhistórica, cuya formalización sería el final de lo nuevo como tal.

Se va vislumbrando el problema. Por un lado, ¿cómo salvaguardar lo nuevo que propone Lezama sin que por ello quedemos prisioneros de un dispositivo moderno que verdaderamente ha sido agotado (y este agotamiento tiene que ver con la imposibilidad actual del paradigma romántico)? Es decir, ¿cómo entender la literatura más allá de la nación? Por otro lado, ¿cómo evitar convertir en un dato más el hecho de que Lezama es verdaderamente un pensador del acontecimiento literario, dato que convertiría a Lezama en profeta de la situación actual en Cuba?

2.

Por razones de espacio digamos que toda esa modernidad/posmodernidad de la que Lezama se hace responsable se podría resumir bajo los efectos de una sola figura: el escriba o el copista que toma

dictado de una voz superior. Se trata de una figura verdaderamente pertinente en el caso de Cuba. Se podrían aducir tres ejemplos claves para esbozar su relevancia. Esta figura aparece en lugares clave de la obra de José Martí, Ernesto “Che” Guevara y Cintio Vitier.

En el caso de Martí: contra los versos retóricos de aquellos copistas/poetas que funcionan dentro de la *imitatio* poética, reproduciendo modelos culturales, Martí describe otro tipo de copista:

Cuando las ideas están maduras para expresión, vienen de sí mismas [...], cuando el que ha de ser vehículo de ellas no lo espera. [...] Surgen [...] como un letrero de fuego escrito en la sombra. El que las ve, se encorva, como quien recibe orden, y escribe. Y queda luego como si aún le temblara, del placer de crear, la mano. (XIX: 353)

El que escribe aquí toma dictado “como quien recibe orden,” y lo que escribe es de otro orden, de otro ámbito que no se puede considerar meramente cultural. Los que logran captar que hay “un letrero de fuego escrito en la sombra” bien podrían ser vistos como genios de estirpe romántica, seres que logran captar, como si fueran mecanismos de grabación, lo que otra voz dice. Martí utiliza para aludir a este aspecto del poeta una metáfora paradigmática del romanticismo: el poeta es un “Arpa .../ Donde vibra el Universo” (XVI: 91). Aquí la Idea/Verdad se manifiesta en un punto material que se hace disponible para que pueda expresarse la totalidad, ya sea el verso o la nación. Esa totalidad es lo verdadero y lo real, y la experiencia del poema es la experiencia de su otredad plena dentro de una realidad humana donde sólo es posible la experiencia de lo fragmentario. El que escribe no lo hace por sí mismo, y lo que queda como rastro de esa otra voz no es más que “tosco/ Alarde;” la palabra humana “estorba” (XVI: 177, 252). Es decir, el que se “encorva, como quien recibe orden, y escribe. Y queda luego como si aún le temblara [la mano] del placer de crear,” funciona como el lugar vacío que viene a ocupar la verdadera, total y plena voz creadora y soberana.

En una página clave de sus *Pasajes de la guerra revolucionaria*, Ernesto “Che” Guevara pone de manifiesto lo esencial de este proceso en lo concerniente al discurso revolucionario. Se trata de una descripción de sus labores como médico en la Sierra Maestra. Ante el cansancio y la malnutrición de “las gentes de Sierra,” que “brotan silvestres y sin cuidado,” empieza a “hacerse carne” en la guerrilla “la conciencia de la necesidad de un cambio definitivo en la vida del pueblo” (71). La gente, lo popular, funciona aquí como fuente inagotable y plena de una otredad que fundamenta el discurso de un mero instrumento, en este caso el líder revolucionario. Es significativo que no tengan conciencia de lo que son, ya que es únicamente a partir de ellos, según lo cuenta Guevara, que “la idea de la reforma agraria se hizo nítida y la comunión con el pueblo dejó de ser teoría para convertirse en parte definitiva de nuestro ser” (71). El proceso de síntesis que hace que la guerrilla sea la encarnación de la voluntad del campesinado, “una sola masa” se va produciendo “sin que nadie pueda decir en qué momento [...] se produjo, en qué momento se hizo íntimamente verídico lo proclamado [...]” (71). Por un lado, el dictado del campesinado, sin saberlo, “forja” la ideología revolucionaria; por otro, el acto de aceptar ese dictado, llegar a tener conciencia del dictado, se convierte en el acto que funda la autoridad de la guerrilla. Digamos, con palabras de Paul Valéry y a modo de resumen, que aquí suena una “voz augusta” o soberana que “cuando suena reconoce que no es la voz de nadie,” sino de aquello que “brota” “silvestre” y “sin cuidado” (Valéry 176).

En “Nemosine (Datos para una poética)” (1948), Cintio Vitier ofrece la versión *origenista* de este dispositivo: “Después que descubrimos una forma, ya no hay antes ni después y sólo podemos servirle de instrumento, porque ella es eterna y nosotros estamos ligados a la muerte” (30). Vitier se refiere a una “visitación tiránica” (30), que hace del poeta un “material propicio [...], un artesano a la vez obediente y armado de astucia” que, al recibir la orden que viene de esa fuente superior y eterna, hace que la obra sea “un acto simultáneamente libre y necesario” (32). Vitier expone que de lo que se trata es de tener acceso a un momento de “síntesis” en el

que tenemos la experiencia de “la unidad en lo heterogéneo” (36). El crítico contrasta este “retorno a la unidad e identidad perdidas” (41) con la nada que sustenta la música que emana del tocadiscos en las últimas páginas de *La náusea* de Jean-Paul Sartre, en donde también “el milagro” de la creación se despliega como la ocupación de un cuerpo por una cosa “que no existe” (Sartre 242, ver 239-242). Vitier, alude a ese disco de vinilo sartreano, para insistir en que, “como cristianos,” esa nada no puede ser el fundamento de “lo artístico” (Vitier 33 n.1).

Por supuesto, una de las grandes preguntas de la crítica que se ocupa de Lezama, y aquellos más cercanos a él, es si *Orígenes* y el propio poeta se zafan o no del dictado, o de la dictadura: de esa voz que pretende ser la captación de la plenitud perdida. Y una manera de entender la dictadura es diciendo que es la forma de gobierno que pretende llenar absolutamente el vacío de esa voz que autoriza, de esa voz absoluta que siempre está más allá de lo asible y de lo que se presenta en persona. Veamos cómo en Lezama se interrumpe ese dictado a la vez que se escinde el fonógrafo ontológico sartreano.

3.

En “Por *Dador* de José Lezama Lima” (1970), Fina García Marruz sostiene, al mismo tiempo, estas dos aseveraciones en las que trata de compaginar la interrupción lezamiana, que aquí aparece como “tropiezo, retorcimiento y exclusión,” con el aparato teológico tomista:

- 1) la obra de Lezama no intenta otra cosa que librarse de “lo causal de cualquier modo,” lo cual logra por medio de un “acto libre que participa de lo absoluto” (“Por *Dador*...” 109);
- 2) según Lezama, en el ámbito natural no se puede percibir ni la nada que haría tambalear la fe ni la claridad epifánica derivada de algún acceso al ser en sí: “en el sitio de [la] naturaleza

caída [...] no se percibe [...] ni el misterio que desliza la sustancia de la fe ni la momentánea claridad que se deriva de penetrar en las esencias quiditarias” (Lezama Lima *Obras* 564). En este segundo caso, tal y como señala García Marruz, lo Uno y lo Absoluto sólo aparecen como obstáculo: “como tropiezo, retorcimiento, exclusión” (“Por *Dador*...” 110; Lezama Lima *Poesía* 329).

La manera en la que Santo Tomás piensa lo Uno es muy diferente a esa idea de obstáculo, tropiezo, retorcimiento y exclusión. Para el teólogo, dios, el uno, es perfecto, infinito, simple e inmutable (25, 89). Si hay una teleología de lo Uno en el segundo tipo de planteamiento, es una teleología en la que el *fin(al)* no aparece como una simple unidad hacia la que todo tiende. Si para el tomismo participar es algo así como tomar parte [quasi partem capere], entonces, tomar parte de lo Uno-como-obstáculo transforma lo teleológico en interrupción. Sin embargo, queda claro que es una idea cristiana-tomista lo que media entre el acto absoluto y la imposibilidad del encuentro con lo absolutamente Otro (ya sea la nada o la cosa kantiana en sí). Es el acto concebido como *esse* y no como *ens*, como esencia y no como ente, lo que hace pensable que la figura del poeta al crear no logre nunca representar lo absoluto pero sí logre participar de lo absoluto.³

La propuesta *origenista* más consecuente con esta visión tomista de la figura del poeta, como ya hemos visto, es la de Cintio Vitier en “Nemosine.” Cualquier distinción que se pueda establecer entre Vitier y Lezama tendrá que tomar en cuenta la manera en la que los dos poetas optan por lidiar con la metáfora más importante del autor moderno, desde el sujeto cristiano hasta el romanticismo: la

³ Si hasta cierto punto los límites de la razón entendidos de modo kantiano parecen ser respetados, inmediatamente nos damos cuenta de que se trata de otro dispositivo por completo. Si bien para Kant “la cosa en sí” esta fuera de nuestro alcance, tal acceso no produciría un acto libre, sino, todo lo contrario, la más absoluta pérdida de libertad: un ser humano que logre tener acceso a lo absoluto se convertiría en marioneta de la ley (Kant 175-176).

metáfora del poeta como escriba o copista de una voz superior.⁴ Es la figura del autor que escribe de su puño y letra lo que le dicta una autoridad absoluta, una voz otra o de nadie, natural y orgánica (tal como vimos en los ejemplos de Martí y el Che Guevara).

Mi propuesta principal es que es precisamente la peculiar relación con el Absoluto que Lezama quiere esbozar desde el primer momento y con tan proverbial dificultad lo que determina su especificidad. En “Conocimiento de salvación,” un breve ensayo de 1939 que a menudo se ofrece como evidencia del catolicismo “típico” de Lezama (Díaz 18, 26; Rojas 115, 117), termina haciendo una crítica a Claudel al observar que el francés, a pesar de todo, nos presenta una figura similar a la ofrecida por el drama épico de la filosofía especulativa que busca el Absoluto. Claudel opta no por “sumirse en oración de quietud, sino a penetrar como conquistador en la suprema esencia” (*Obras* 249).

A partir de ahí expone Lezama una distancia entre la poesía y la filosofía:

¿no es en una solución poética en la que piensa [Kierkegaard] para atrapar los *quiditas*? Mientras el acercase de la poesía al desarrollo dialéctico ha tenido las consecuencias épicas de llevar la prolongación del momento inefable hasta el ámbito señoreado por la gracia; indomeñable la conducción de la identidad dialéctica a la zona sinuosidal del existir, ha tenido la peligrosidad hirviente de lanzar a la filosofía fuera de sus limitaciones esenciales.

Escribe Lezama a modo de crítica, y continúa:

Lo que buscan los contemporáneos en la filosofía [...] es menos una explicación real de las cosas que una epopeya intelectual, una suerte de drama del espíritu, un poema subjetivo. Todos los grandes intentos poéticos contemporáneos, desde la poesía pura hasta

⁴ Mark Vessey ha señalado con sagacidad la manera en la que las ilustraciones de San Agustín como copista del Espíritu Santo marcan el verdadero punto de inflexión en el surgimiento del autor moderno.

el surrealismo, no son otra cosa que un esfuerzo desesperado por prolongar la percepción de temporalidad rapidísima [...]. Esa soñada dialéctica cualitativa de Kierkegaard no será acaso el sentido de la coincidencia de percepción y estado sensible, una de las formas del conocimiento claudeliano, gótico, medioeval (*Obras* 248-249).

El peligro consiste en lo mínima que puede ser la distancia entre entender el acto poético como un acto-ser y entender el poema (o al poeta) como conocedor de primeras causas.

Por un lado, escribe Lezama en “X y XX,” “El poeta es un copista que al copiar prefiere hacerlo en éxtasis.” Pero la posibilidad de que ese éxtasis sea algo parecido a una experiencia mística queda como una duda. Según Lezama: “Al desaparecer ese estado perentorio y resolver una forma de escritura, crearía entonces estilos ajenos con mano propia” (*Obras* 148). Lo que surge en vez de una unión es, según Lezama, una “discontinuidad” que “se hace tan desmesurada que es ya imposible la potencialidad coincidente” (*Obras* 148).

Esta discontinuidad aparece de manera manifiesta en momentos claves tanto de las novelas como de la poesía de Lezama. Pensemos, por ejemplo, en la manera en la que la abuela de Cemí, en el hospital, le dice justo antes de morir que todos ellos habían “sido dictados” y que “eran necesarios para que el cumplimiento de una voz superior tocase orilla” (*Paradiso* 547). Así responde la abuela cuando Cemí le informa que a él le parecía que ella era una de las pocas personas que no tenían interrupciones (546). Justo después del largo parlamento de la abuela, el narrador dice que el personaje “se interrumpió” con la llegada del doctor. Su muerte coincide con un relámpago que, a su vez, quema el árbol alrededor del cual Foción, loco-obseso, daba vueltas a manera de eternos retornos. Es decir, se interrumpe la abuela y se interrumpe la adoración del fetiche de Foción a la vez que queda en entredicho la representación del escriba en relación con el absoluto.⁵ En *Oppiano Licario*, Fronesis explica que años más tarde comprendió que lo que se interrumpió

⁵ En “Preludio a las eras imaginarias” se hace más explícita la conexión entre ese árbol de Foción y el tema metafísico (*Obras* 817).

esa noche respecto a Foción fue el hecho de haber sido símbolo, de haber sido un ente “habitado por la infinitud de una esencia errante y paradójicamente encarnada en un solo cuerpo” (*Oppiano* 246).

Justo después de ese momento en el que Fronesis logra comprender a su amigo Foción, aparecen algunas de las páginas más alucinantes de *Oppiano Licario*. Fronesis sueña que Foción está en la misma habitación y que juntos van a hacer caer de su tarima a “un homúnculo de cera,” “muñecón erasmista” que lleva a cabo la tarea de “la escribanía” con sangre (249). Como resultado de esa reunión alucinada en la que se destrona al escriba, a la mañana siguiente la casa en donde se queda Fronesis es depurada de una banda de vanguardistas, artistas-terroristas que habían escapado a “Tupek del Este” en busca de “un amanecer metafísico” (196).

Pero el momento más importante en el que este tipo de interrupción ocurre, un texto que se podría considerar aquel en el que más asiduamente se dedicó Lezama a elaborar la idea de imagen poética, es el largo diálogo entre José Cemí e Ynaca Eco Licario en la novela póstuma. Sin embargo, de esas páginas no me interesa nada en concreto de lo que se dice de la imagen, sino la manera en la que se delimitan los diferentes parlamentos de los dos personajes.

Ynaca Eco Licario abre el diálogo, pero pronto ella misma se interrumpe, como un gesto de cortesía para ver si Cemí quiere decir algo. Cemí le asegura que no la interrumpirá y que simplemente se limitará a “añadir como un eco” (309). Es decir, Cemí se hará eco de Eco, sin interrumpirla, pero pronto se siente obligado a hacer un gesto con la mano que Ynaca Eco interpreta como “la pausa en la partitura que sin estar en la partitura se deja al arbitrio de los músicos” (309). Cemí aprovecha que Ynaca ha vacilado y comienza a trazar el desarrollo de la cultura occidental. En 44 líneas de prosa logra cubrir desde el metrón griego hasta la novela moderna, y justo cuando está a punto de abordar el tema del continuo temporal, Ynaca Eco lo interrumpe: “no andemos tan de prisa” (311), le dice la hermana de Oppiano Licario. Estas interrupciones continúan hasta que Ynaca concluye con la siguiente tesis sobre el mundo eidético: “Observe,” le dice a Cemí, “que los dos últimos ritmos de progre-

sión verbales son interrupciones. Lo que interrumpe las ideas [...] marcha acompañado por la voz que fuerza [...]” (314).

Toda la teoría de la imagen de Lezama aparece aquí en clave cómica, incluyendo el hecho de que Ynaca Eco se sienta obligada a indicar que hay que fijarse en el papel que juega la interrupción en este diálogo. La voz que fuerza ya no puede ser la voz del Uno Absoluto como voz de la idea en sí. Si lo fuera, sería un absoluto que se interrumpe a sí mismo en tanto que idea. Si fuera verdad, como se nos dice sin tregua, que la imagen lezamiana es algo así como una síntesis o una unión absoluta de fragmentos dispersos, habría que añadir que esa unión sería entonces una unión interrumpida.

No tratemos de determinar si esto es una postura moderna o posmoderna, fijémonos mejor en el hecho de que Lezama propone una relación con lo absoluto que es extraña e inusual: hay un punto de sutura con el ser, pero este punto nunca se puede identificar como un cuerpo de este mundo, pues desde ese momento sería la expresión de la Idea. En Lezama, ese punto de ser es el vacío, el *tokonoma*, o, la hipótesis de que el vacío *es* (por ejemplo en el poema “Muerte del tiempo,” incluido en *La fijeza; Poesía* 159-160). Tanto en la poesía como en la teoría que hereda las operaciones fundamentales del Romanticismo, ese no-lugar es tradicionalmente asignado a la “voz” o al (no)sujeto del poema. A partir de ahí surge el lugar vacío, libre de toda parcialidad precisamente por no tener ningún contenido, en donde se podría instalar la Verdad Universal. En realidad, este dispositivo sólo sirve para asumir que una posición subjetiva y parcial pueda reclamar ser la voz de la “imparcial” Verdad Universal. Reconocemos en este mecanismo la función del copista y del revolucionario a la que aludimos arriba en los casos de Martí y Guevara. Lo nuevo, lo radicalmente nuevo, estaría entonces estrechamente ligado a la posibilidad de optar por un dispositivo que evite identificar ese vacío con la voz que dicta lo que el poeta/copista escribe. Lo que intentó Lezama, y no sé si lo logra del todo o en todas las ocasiones, fue sustraer lo nuevo del dominio de la historia de la metafísica a la vez que rechazaba la apuesta Romántica. ¿Si no es la voz o al sujeto poético, a qué le asigna entonces Lezama el lugar del vacío?

En “Danza de la jeringonza,” poema que cierra *La fijeza* (1949), Lezama escribe:

¿Por qué los griegos, pensantes muy sensatos,
nos legaron el ser? [...]
[...]
La chispa fue robada ¿por qué en nosotros el ser?
y en su huida los dioses nos dejaron el ser.
Así su vacío tiene flores con ojos, que sin preguntas
acompaña la errante población de lo perdido. (*Poesía* 187)

En este poema el pensamiento ontológico es lo que surge después de que la plenitud de los dioses queda reducida a la estela de su retirada. Lo que aparece en ese vacío es el ser como algo que no es idéntico a ningún objeto: “el ser no es la construcción morosa del objeto” (*Poesía* 187). En todo caso, parecería que Lezama pone el ser del lado del sujeto: es “en nosotros el ser.” Sin embargo, esta ecuación se complica inmediatamente:

Lo exterior entre el ser y la canción. [...]
[...]
Su locura, su ¿oye alguien mi canción?
¿Oye alguien mi canción? ¿Oye alguien mi canción?
¿Qué es lo exterior en el hombre?
¿Por qué nace, por qué nace en nosotros el ser? (*Poesía* 188)

Exterioridad entre ser y canción; exterioridad que lanza la pregunta “¿Oye alguien mi canción?”, como si se tratara de otra canción exterior al ser y a la primera canción. Nótese que aquí el límite entre lo exterior y lo interior se hace borroso. En la penúltima pregunta, lo que se plantea en realidad es la implosión de esa dicotomía. ¿Qué podría ser lo exterior en el interior (del hombre)? Lezama simplemente yuxtapone esa pregunta y el cuestionamiento del nacimiento del ser en la interioridad de un “nosotros.” Es posible leer en esa yuxtaposición de preguntas que lo exterior en el interior del hombre es precisamente “su” ser, que desde ese momento deja-

ría de ser algo verdaderamente suyo. Entonces, si lo más “propio” es algo extraño, foráneo, externo, ¿cómo interpretaríamos entonces el vacío “interior” en el que se apoya esta concepción del hombre? El poema responde a esta pregunta precisamente a través de una reelaboración del proceso de captación por medio de un mecanismo de grabación.

Hacia el final del poema aparece una voz que “penetra hasta grabarse en la placa [...]” (190). Las próximas imágenes ofrecen el resultado de la grabación en la música que se escucha en un tocadiscos. La aguja recorre el disco de vinilo, “pasta chirriosa” (191). Esa pasta chirriosa es, a su vez, “cordaje de pelo vinagroso” (191): los acordes, las cuerdas del instrumento que suena y los surcos del vinilo, quedan plasmados en la imagen del pelo vinagroso. El remolino de ese pelo/disco cifra la voz exterior (la voz del dictado) contra la que resurge la interrupción en la figura del peluquero al final del poema:

Disfrazado [...]
el peluquero pasea por las cenizas y nadie se asombra si dice ¿me
quiere regalar su cabellera?
[...] En la noche, disfrazado de peluquero, nadie me reconocía
¿Si toco mi ser será más lenta mi metamorfosis?
¿Disfrazado de peluquero puedo penetrar en el exterior del remo-
lino?
[...]
La duración en la canción olvida la enemistad
del polvo de carey en el ser y la uva lusitana en lo exterior.
Con el disfraz de peluquero podemos bailar las propias danzas,
pero de la canción a la canción vuelve a cantar el ¿oye alguien?
(*Poesía* 191-192).

La voz poética se fija a esa máscara de peluquero. Con su tijera hace el corte que separa a los otros de la superficie en la que se graba el dictado (la cabellera/disco). Para con el peluquero no hay anagnórisis posible. Si este toca o no el ser es para poder bailar el baile de lo propio, baile en el que lo exterior y lo interior se hacen

irreconocibles, baile que se acerca lo máximo posible al vacío sobre el que gira el disco en el tocadiscos. Y la aproximación al vacío tiene una importancia secundaria comparada a la metamorfosis, la *metanoia* del sujeto de cara a lo que se oye entre canción y canción (*Obras* 788). Esa figura poética que no es reconocible, ese peluquero que corta el “cordaje de pelo vinagroso,” que raya el disco hasta romperlo, abre el espacio entre canción y canción del cual surge una última pregunta: “¿oye alguien?” No es posible reconocer al peluquero, pero ¿es posible escuchar esa otra canción, una canción que propone marcar el lugar de un otro del Otro? Una alternativa a ese gran Otro que es la voz que fuerza el dictado. Lo que queda vacío aquí es el ser y no el sujeto. El sujeto poético corta sus lazos con el dictado del Otro.

Esta es la poesía, todavía difícilmente reconocible, que rompe con el imperativo de tener que ser la canción de lo más esencial, la poesía que rompe con el imperativo de tener que ser la topología del ser. Es una poesía también que no produce una síntesis. La duración de la canción no remedia la enemistad entre “el polvo de carey en el ser” y la exterioridad de “la uva lusitana.” Me parece que este es un caso en el que conviene tratar de descodificar la tropología lezamiana, ya que revela un aspecto metaliterario importante respecto a la tesis por la que abogo.

En Lezama, la uva lusitana se podría leer, a la manera de Severo Sarduy, haciendo referencia al aparato retórico como cuestionamiento, apropiación y metamorfosis del culteranismo español: en *Paradiso*, la uva lusitana aparece junto a una cita de la primera *Soledad* de Góngora (Lezama Lima *Paradiso* 126; Sarduy 1168). Lo cual, en última instancia, sería una meditación sobre la intertextualidad como fundamento de la autonomía estética.⁶ El “polvo de carey” es la primera imagen que describe el narrador de *Oppiano Licario* al Ynaca Eco y José Cemí llegar a la casa de esta, en la que

⁶ Sarduy: “Si Góngora es el referente de *Paradiso* –el único interlocutor de un texto: otro texto– podríamos, creando una rotación de lecturas, aplicar al propio Lezama su desciframiento del gongorismo: considerar como única verdad de la escritura sus ‘necesidades y exigencias poéticas; [...] palabra autónoma, enigma que es su propia respuesta’ (1168).

ocurrirá el diálogo *interruptus* al que aludí anteriormente. El “polvo de carey” “tripula la levitación de una pluma” que pasa por la superficie de un cuadrado rosado “dejando girovagancias” (*Oppiano* 298-299). Este polvo, “arena sucia que forma la arena al frotar la montura del carey” (*Poesía* 110), es, entonces, cifra de un descuido en la obligación del que labora con la pluma. Su girovagancia es antesala descriptiva de una casa en ruinas que dependía sobre todo de la duración en el tiempo de sus moradores “por el estilo de su marcha, de su mirada, por el eco o la desaparición de la voz” (*Oppiano* 301). La clave está en el durar en el estilo, el durar en la desaparición de la voz, más allá de las obligaciones que imponga la tiranía de la voz superior.

Es decir, la enemistad entre “la uva lusitana” y “el polvo de carey en el ser” vendría a ser la disyuntiva entre lo autotélico del texto y la creación de un estilo o un tiempo que dura en la desaparición de la voz del dictado. Mi propuesta es que de lo que se trata aquí es de la antinomia entre heteronomía y autonomía, que si bien rige lo esencial de lo que Jacques Rancière ha llamado “la revolución estética,” mi lectura de estos textos de Lezama apunta, más bien, a que esta es una coyuntura que el poeta cubano “olvida.” Rancière explica lo esencial de esa antinomia en el arte en tres puntos: (1) la autonomía del arte moderno no es la de la obra de arte sino la del modo de experiencia estética como tal, es una experiencia subjetiva; (2) la “experiencia estética” es una experiencia de heterogeneidad, lo cual hace que para el sujeto sea, a la vez, el rechazo de cierta autonomía; (3) el objeto de esa experiencia es “estético” (es decir, moderno) en tanto que no es simple o solamente un objeto de arte, sino que apunta hacia la vida. Así resume Rancière la “escena original” de la estética en Schiller (135). ¿Qué es lo que olvida Lezama de este dispositivo?

La experiencia estética sigue siendo una experiencia subjetiva, pero ese sujeto no es ya el receptor de la obra sino la obra en sí. La experiencia de lo heterogéneo queda evaporada en Lezama, como lo indica en “Pabellón del vacío”: “en el *tokonomal* evaporo el otro que sigue caminando” (*Poesía* 450). La poesía de Lezama no es

una poesía de la experiencia de lo radicalmente Otro. A pesar de todo el andamiaje metafísico del que todos estamos al tanto, su gran empresa fue siempre rescatar al poema de las búsquedas *quiditarias* que informaron gran parte de la literatura moderna que buscaba fijar momentos de epifanía. El vacío lezamiano es donde se esfuma el otro. Nada de esto quiere decir que la poesía de Lezama sea una experiencia de lo homogéneo –al respecto habría que leer su gran poema “Recuerdo de lo semejante” (en *Dador* 1960). El poema en Lezama, entonces, es poema en la medida que logra durar más allá de la desaparición de la voz del dictado, que sigue (para hacer eco del último verso que escribió el poeta) caminando de todas maneras. Este es a la vez el lugar en el que surgen lo nuevo y la historia de la poesía. Entre canción y canción surge la pregunta “oye alguien?” En Lezama, la “incesante audición de ese susurro” (*Obras* 408), es la capacidad de la poesía, que queda “en inexorable audición para lo inexistente, para la nueva sustancia plenaria” (*Obras* 777). En ese rumor radica tanto la posibilidad de lo nuevo como la historicidad misma de la poesía en sí, “las resonancias históricas de la poesía” (*Obras* 777). Nótese que lo que se escucha ya no es el dictado, sino el vacío de lo inexistente. Desde este punto de vista, los comentarios de Lezama sobre el 26 de Julio en *Imagen y posibilidad* adquieren una resonancia anti-estadista:

La historia en ese rumor de la posibilidad actuando en lo temporal, penetrando en esa vigilancia audicional del hombre. Estar despierto en lo histórico, es estar en acecho para que ese zumbido de la posibilidad, no nos encuentre paseando intocados por las moradas subterráneas, por lo intrahistórico caprichoso y errante (19).

La posibilidad actuando en lo temporal ya no es y no podría ser el mensaje infalible y pleno de la voz que dicta. Estar despierto en lo histórico, tanto en la política como en la poesía, es poder escuchar la posibilidad de lo inexistente en el presente más allá de la trama infinita del mundo (poético y político) tal y como existe. Pero lo único que “dicta” ese rumor es su inexistencia en el presente.

4.

Así plantea Lezama que la relación poesía-ontología es un momento histórico. Al respecto, Alberto Moreiras, por ejemplo, argumenta que la intervención de Lezama en el campo ontológico aparece como una figura del Eterno Retorno: es decir, como ejemplo de la última manifestación occidental del legado metafísico. Moreiras señala el agotamiento del gesto de Lezama al indicar que lo que está en juego no es algo Nuevo ya que lo Nuevo es metafísica fundamentada en la oposición Original/copia (Moreiras, capítulos 1 y 9).

Desde mi punto de vista, otra opción sería ver la intervención de Lezama como el comentario necesariamente ontológico de una poesía que está diciendo que la relación poesía-ontología terminó. Aunque esto parezca una sutileza, creo que son importantes las consecuencias de esa diferencia. Primero, en términos de una teoría de las historias en plural, aparece una manera de marcar el tiempo que es interna a la poesía pero que no se propone como una fundación poética de la historia. En segundo lugar, esa cognición de lo histórico en la literatura se abre a la idea de algo nuevo que sobrepasa los límites asumidos por las combinatorias crepusculares de las que habla Lezama. Lo cual significa que lo nuevo no sería ni figura de lo Original ni figura de lo Uno, ya que de lo que se trata es de una historicidad pluritópica. Es decir, lo que marca el tiempo en literatura, lo nuevo, marca no la Historia en general, sino la *historia de la literatura* que queda así diferenciada de la historia del estado o la política. Por último, entonces, lo nuevo habría que entenderlo como la aparición de procedimientos estéticos que no solamente permiten continuar un espacio de representatividad específica ya establecida, sino que cambian aquello que se entiende como experiencia estética en primer lugar.

Me parece que es desde esta apertura que se debe hacer una lectura de Lezama que contrarreste los efectos de la doble imagen que se ha ido forjando de él recientemente, ya como posmoderno y disperso fin de una relación con la metafísica occidental, ya como teológico letrado de la nación, posturas que tienen en común la

centralidad de las categorías de lo nuevo y la verdad, aunque en el primer caso para declarar la transformación lezamiana de estas bestias negras y en el segundo caso para declarar que Lezama es peligroso precisamente porque nunca dejó atrás las tentaciones del amanecer metafísico, de lo nuevo como figura del Uno.

Bibliografía

- Aquinas, Saint Thomas. *Basic Writings of Saint Thomas Aquinas*. Ed. Anton C. Pegis. Vol. 1. 2 vols. Indiana: Hackett Publishing Company, 1997.
- Chiampi, Irleamar. "La revista *Orígenes* ante la crisis de la modernidad". 2001. Prolam/USP. 29 septiembre 2009. on line.
- . "Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35.2, 1987.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. *El primitivo implorante: el "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1994.
- Díaz, Duanel. *Los límites del origenismo*. Madrid: Editorial Colibrí, 2005.
- García Marruz, Fina. *Darío, Martí y lo germinal americano*. [1984]. La Habana: Unión, 2001.
- . *La familia de Orígenes*. La Habana: Unión, 1997.
- . "Por *Dador* de José Lezama Lima." *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1970.
- Guevara, Ernesto Che. *Pasajes de la guerra revolucionaria*. [1963]. Melbourne; New York; La Habana: Ocean Press, 2006.
- Kant, Immanuel. *Critique of Practical Reason*. [1787]. Trad. T. K. Abbott. Amherst: Prometheus Books, 1996.
- Levinson, Brett. *Secondary Moderns: Mimesis, History, and Revolution in Lezama Lima's "American Expression"*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1996.
- Lezama Lima, José. *Imagen y posibilidad*. Ed. Cirio Bianchi Ross. 2ª ed. La Habana: Letras Cubanas, 1992.
- . *La expresión americana*. [1957]. Ed. Irleamar Chiampi. México: FCE, 1993.

- . *Obras completas*. Tomo 2. México: Aguilar, 1977.
- . *Oppiano Licario*. Ed. César López. Madrid: Cátedra, 1989.
- . *Paradiso*. Ed. Eloísa Lezama Lima. Madrid: Cátedra, 1995.
- . *Poesía completa*. Ed. César López. Madrid: Alianza, 1999.
- Martí, José. *Obras completas*. 26 tomos. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991.
- Moreiras, Alberto. *Tercer espacio: Literatura y duelo en América Latina*. Santiago: LOM Universidad Arcis, 1999.
- Rancière, Jacques. "The Aesthetic Revolution and its Outcomes." *New Left Review* 14, 2002.
- Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Sarduy, Severo. *Obras completas*. 2 tomos. Madrid: Colección Archivos, 1999.
- Sartre, Jean-Paul. *La nausée*. [1938]. París: Gallimard, 1970.
- Valéry, Paul. *The Collected Works of Paul Valéry*. Ed. Jackson Mathews. Tomo 1. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971.
- Vessey, Mark. "Reading Like Angels: Derrida and Augustine on the Book (for a History of Literature)." *Augustine and Postmodernism: Confessions and Circumfessions*. Eds. John D. Caputo and Michael J. Scanlon. Bloomington; Indianápolis: Indiana University Press, 2005.
- Vitier, Cintio. "Nemosine (Datos para una poética)." *Orígenes* 20, 1948.

INTERSECCIONES BARROCAS

LEZAMA LIMA. MÁS ALLÁ DE LA METÁFORA GONGORINA

OLGA BEATRIZ SANTIAGO

En su novela *Paradiso*, en los ensayos de *Analecta del reloj*, en “La curiosidad barroca” de *La expresión americana*, entre otros de sus escritos, José Lezama Lima se refiere a don Luis de Góngora y su poesía: se detiene en el análisis de sus versos, reflexiona sobre la incidencia de su estilo en la literatura hispanoamericana, se queja de la estrecha interpretación crítica de su obra y hasta especula sobre la vida privada del poeta.

El tema adquiere especial centralidad en su denso ensayo “Sierpe de don Luis de Góngora” (1951) de *Analecta del reloj*, en el que algunos estudiosos –como Roberto González Echevarría o Guillermo Sucre–, han señalado la aspiración del cubano de ir más allá de la metáfora gongorina, de superar la dimensión de sentido a la que, según Lezama, arriba el lenguaje metafórico del cordobés. Pero las posibilidades de lectura del provocativo ensayo parecen no agotarse todavía; nos detenemos aquí en las razones en las que funda el autor de *Paradiso* su explicación de la “incompletez” en la poesía de Góngora y los efectos de sentido que se despliegan desde esta perspectiva de lectura.

Lezama, profundamente cristiano y órfico, para quien la poesía es una experiencia espiritual de conocimiento que permite el acceso a una dimensión trascendente, comienza por celebrar en “Sierpe de don Luis de Góngora” la poesía de naturaleza oracular, el poetizar hermético, esotérico en que el juglar –dice– “sigue las usanzas de Delfos, ni dice, ni oculta sino hace señales” (240). El cubano reco-

noce entonces, en la poesía de Góngora una raíz oracular, señala y analiza sus huellas en *Las Soledades*, pero al mismo tiempo que pondera los logros del cordobés, indica los obstáculos, los problemas, que a su juicio, impiden a su poesía alcanzar una verdadera y plena naturaleza profética, acabar el proceso de revelación que había iniciado.

Antes de comenzar con su refutación, pondera la imaginación creadora de Góngora, la capacidad de conocimiento y de apoderamiento de su mirada que cual “rayo de luz” transforma los objetos mirados; operación poética que configura alegóricamente como una “cacería” en la que la mirada del poeta, como “venablos” o dardos, hace centro en la presa, y en este sentido lo llama “rey de los venablos”. Para Lezama, el autor de *Las Soledades* logra seguir el fluir de gravitaciones por semejanza entre los objetos y provocar metamorfosis sucesivas con sus metáforas, dar nacimiento a nuevas formas y paisajes, y consigue, entonces, crear naturaleza: “Él ha creado en la poesía lo que pudiéramos llamar el tiempo de los objetos o los seres en la luz” (241). El rayo de apoderamiento de Góngora, afirma, logra el alzamiento de las formas a un grado de esplendor “para que Dios y las criaturas las reencuentren y contemplen [...]” (239); por esto lo llama el “pregonero y relator de la gloria” y lo analogo a la figura del Tobías bíblico –personaje que por la gracia y auxilio del ángel que lo acompaña permite ver a los ojos ciegos–; pero, objeta el enunciador:

Solamente que ese rayo y alzamiento se ven obligados a vicisitudes renacentistas. El furor y altura de ese rayo metafórico son de impulsión gótica, apagado por un reconocimiento de fabulario y usanzas grecolatinas (239).

A su entender, el verbo luminoso de Góngora se apaga en su referencia, muchas veces explícita, al mundo grecolatino que descifra el misterio de sus metáforas, para limitar su ejercicio a casi una mera traducción poética de la antigua mitología. Su poesía no alcanza así su naturaleza oracular y se reduce a “palabras descifra-

das tanto como incomprendidas, y que nos impresionan como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos” (239–240).

Para fundar su refutación, el enunciador configura a Góngora como un sujeto que “sabe que esos cuerpos terminados por la luz, tendrán que alzarse como ofrenda”, que tiene “conciencia de su persecución” divina; incluso, entiende que por momentos emerge en su verso “detrás de los fabulados deseos grecolatinos”, “unas hebrillas de superior unión”, “apetencias por nuevos albergues y ascensiones”; sin embargo, sostiene que el poeta se aleja de la fuente de plenitud de sentido: “Góngora esconde su contrasentido, lo evapora tan radicalmente, que se apega al único sentido” (240).

Aunque con sin igual apetito de luz, hecho para la entrevisión, el cordobés se fija y detiene en antiguas máscaras, ancla su verso en la imaginación grecolatina y, entonces, no hay segundo nacimiento. Su poesía prepara el esplendor, anuncia, pero no concreta el sacrificio. Logra lo que Lezama llama “la fijeza”, el tiempo de los objetos y los seres en la luz pero luego aborta su proceso de revelación, su rayo de conocimiento chisporrotea en plenitud de luz y enceguecido se apaga otorgando un único sentido, su logos poético nos muestra formas y cuerpos endurecidos, sin espíritu y “somos nosotros –dice Lezama– los que confundidos, creemos en el añadido o cienpiés de la interpretación” (241).

Si bien considera el cubano que las restricciones impuestas por la contrarreforma operan debilitando el fervor de la poesía gongorina –“El barroco jesuita, frío y ético, voluntarista y sarmentosamente ornamental, nace y se explaya en la decadencia de su verbo poético”–, existe para él un impedimento mayor.

A sus propias preguntas de por qué Góngora, al que le reconoce carácter de iniciado, cuando parece que todo estaba listo y bien preparado, no logra dar el salto y penetrar en “la ciudad de dios o en la tierra desconocida” (246), por qué con su poderoso rayo se vuelve y no avanza hacia “el conocimiento de la suprema esencia, el *esse sustancialis*?” (246). “¿Por qué tiene que venir a deshilacharse en aquel fragmento de metáfora, de entrevisión y de sonido acompañante de un cuerpo en parábola?” (246). Lezama contesta: “Faltaba

a esa penetración la luminosidad de la noche oscura de San Juan” (247). Su conocimiento poético muestra una dolorosa incompletez al faltarle “aquella noche oscura, envolvente y amistosa” (247).

Apoyado entonces en las concepciones del místico español, contemporáneo del cordobés, y apropiándose de su léxico simbólico, el enunciador configura a Góngora, al igual que su personaje en *Las Soledades*, como un peregrino que temeroso se esconde detrás de los árboles, imagen que nos evoca a los pecadores bíblicos en el Paraíso. Un peregrino que, en el camino de ascensión espiritual propuesto por San Juan de la Cruz, se limita a hacer pequeños ejercicios preparatorios de iniciación pero no abandona las cosas del mundo para entregarse a Dios. Lo juzga incapaz de hacer su bajada a los infiernos y purificar su espíritu (lo que llama prueba neptúnicca), es decir, de entrar en lo que San Juan llama la “Noche Pasiva del Espíritu”, en la que permanecen inactivas las potencias del entendimiento, la memoria y la voluntad. Siguiendo al Santo, recuerda el enunciador que en la *Noche oscura*, apagado el apetito del mundo por la mortificación de los pecados, el alma avanza investida de las tres virtudes teologales a modo de disfraz que lo cubre de los enemigos; “túnica, escudo y casaca verde” en la expresión lezamiana que corresponde en el místico español a: la fe, escudo contra el demonio; la esperanza, escudo contra el mundo; y la caridad, escudo contra los deseos de la carne. Purificada en la noche oscura, el alma se inflama en el apetito de alimento divino. Sólo después de vencer esta prueba de renunciamiento, de este vaciarse de sí, el alma es inundada por el espíritu divino, se une a Dios y le conoce al modo agustiniano de imagen reflejada en un espejo. Momento que San Juan define “matrimonio espiritual”, “nupcias del alma con su esposo Cristo” y Lezama, el momento de gozo de la fiesta, el banquete, o bien, la “llegada al mar como *res extensa* o cascada como incesante” (250). La presencia divina en el alma produce un nuevo ver y oír, un renacer del ser y de las cosas con otro sentido y sabor. Es el momento del éxtasis revelador en que lo divino hipostasiado en sustancia poética se revela en imagen, anticipando el reino de redención. “Todo vivir en el reino de la poesía *in extremis*, –dice Le-

zama– aporta la configuración de un vivir de salvación, paradójico, hiperbólico, en el reino” (249).

Pero para el cubano, Góngora se detiene a las puertas del reino. Aunque reconoce en él, el carácter propio de los iniciados –“Así don Luis, estático, ocioso, indolente, lejano, litúrgico, fue el creador de un vivir de apetito o impulsión de metamorfosis” (249)–, sólo advierte en su poesía templadas y débiles insinuaciones de descenso, falsas noches, sin llegada a la vía unitiva. En el épico recorrido místico–poético configurado en el ensayo, Góngora es el héroe más destacado, en las lenguas románicas, en el vencimiento de la “prueba heliotrópica” –el triunfo de la luz para crear naturaleza–, pero es el derrotado en la “prueba anemónica” –o triunfo de la brisa o viento con que Lezama designa al Espíritu Santo–¹ “en la que se espera que la brisa acogida por la carne vegetal encuentre en su totalidad la abertura para la imagen” (253). Tampoco –dice Lezama– sortea la “prueba amélica” en la que el lenguaje aparece como disfraz de un rostro oculto, donde las metáforas resultan fragmentos de un relato mayor, sino que las metáforas gongorinas se reducen a segmentos absurdos. Recuerda entonces el cubano que el paso a la “Noche Pasiva” de San Juan de la Cruz no se produce por la voluntad humana sino por la voluntad de Dios “depende de las caprichosas errancias de la brisa” y esta, según San Juan de la Cruz, guarda relación con los méritos del peregrino, con su fervor divino y la pureza de su alma.

En este sentido Lezama caracteriza a Góngora, desde las primeras líneas del ensayo, como un hombre contrariado, cejijunto, frío, orgulloso, que acumula enemigos, rencores contra el conde duque de Olivares, el conde de Villamediana, su pueblo; un hombre enojado por la falta de reconocimiento de sus méritos, la escasa gloria poética alcanzada, incluso amargado por el malogro de sus competencias. Estado espiritual que se manifiesta en su rostro “la sequedad del arco de la nariz, señal de mineral voluptuosidad, como

¹ Véase su poema “Censuras fabulosas” en *La fijeza. El reino de la imagen*, 1981 31.

la reducción carnosa de los labios muestra su orgullo destacado”, a quien con el tiempo “se le iba cerrando el rostro hacia un punto de agazapo, punta de malhumorado lince”, en definitiva, un hombre no movido por el amor sino por odios, al que describe finalmente en la figura de “un pétreo animal de ponzoña”. Esta caracterización de Góngora permite inferir que el estado espiritual del poeta obstaculiza el paso a la vía unitiva y, entonces, que el endurecimiento de su corazón guarda relación con el de su poesía.

Cobra sentido así la figura de la “Sierpe” en el título del ensayo –animal que por otra parte acompaña al cantor órfico–, la imagen de estirpe gongorina² es utilizada aquí por Lezama para referir a lo poético, como ya lo hizo en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” donde “La serpiente de cristal prosigue, se persigue”, avanza en permanente movimiento circular hacia las sucesivas metamorfosis, buscando su centro existencial.

Para Lezama, entonces, la sierpe de Góngora se había ido endureciendo con él; el desvanecimiento de su poderoso rayo de conocimiento lo lleva a reconocerlo como un “Sombrío Tobías” una luz contradictoria, paradójal, sin revelación. Si su obra pudo tener un “único” sentido en el Renacimiento, en el hoy ya no tiene ningún sentido, la distancia que separa al hombre actual del referente grecolatino ha cerrado la potencialidad significativa de su verbo poético y lo ha convertido sólo en un signo vacío, un lenguaje extraño que no entendemos.³

² La imagen aparece en los versos de la primera *Soledad* en referencia al istmo de Suez: “sierpe de cristal”, y en el inicial de la “Oda a la toma de Larache”: “En roscas de cristal serpiente breve”. Alonso, Dámaso. *Góngora y el “Polifemo”*. Madrid: Gredos, 1974: 132 y 305.

³ Cuando en 1930 García Lorca visita Cuba durante tres meses, en una de sus conferencias en la Facultad de La Habana, según Rei Barrosa de George Mason University, conoce al joven Lezama Lima. Es altamente probable entonces, que Lezama estuviera presente cuando el andaluz lee su texto *La imagen poética de Luis de Góngora*, en la que alude a la luminosidad de la poesía de Góngora y lo define como un iniciado en la Poesía, aunque sin connotaciones religiosas. También se refiere el español allí, a la experiencia poética en la imagen de un ir de cacería nocturna en la que el poeta lanza sus flechas sobre las metáforas e, incluso, cita su metáfora “sierpe de cristal”. Sin

No resulta un asunto menor que para Lezama las vacilaciones de Góngora para avanzar en la aventura poético–cognoscitiva se delaten en su tratamiento de la “novedad americana”, configuración del otro desconocido que al igual que al enigmático Otro estelar, el cordobés se arrima pero no penetra. Así lo entiende Lezama al explicar los versos en la escena del sueño de los pastores en *Las Soledades* en que el peregrino no participa. Con su alusión al pavón americano el poeta se prepara a iniciar su banquete con el desfile de sus frutos y flores pero, desconfiado, no se lanza a tierras desconocidas. Desconfianza que Lezama lee en los versos que refieren al aleteo americano en *Las Soledades*: “fraude vulgar, no industria generosa” / “del águila les dio a las mariposas”. El pájaro americano que, equivalente a las aves de cetrería en otros paisajes, metaforiza el poder de la mirada de conocimiento de Góngora, según Lezama, es degradado en los versos al ser considerado un fraude, incapaz de operar como “fuego transmutor”. Esta interpretación, que dista de la que hace Dámaso Alonso de los mismos versos,⁴ lo inducen a concluir del planteo en los versos: “Es entonces América una tierra caída en pecado original, en una paradójal enfermedad irresoluble entre naturaleza y espíritu”; reconoce así en los versos la presencia del tradicional tópico de subestimación de lo americano por el europeo.

embargo, Lorca exalta allí al poeta cordobés exactamente por las razones que Lezama señala su “incompletez” dice: “Amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables” y, por su creatividad y vigencia considera que “Más que a Cervantes, se puede llamar al poeta padre de nuestro idioma”. García Lorca, Federico, “La imagen poética de Góngora”, en *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1966: 402.

⁴ La versión en prosa de Dámaso es la siguiente: “Oh tú, aleteo, nuevo azote de las aves, sólo conocido en Europa desde el descubrimiento de la Indias de Occidente [...] dime, ¿te han cebado con arreglo al arte de cetrería?, ¿supo la bárbara mano de los habitantes de aquellas regiones templarte [...] para que acometieras y escalaras los aires? Yo lo dudo, porque al Inca que adorna su desnudez con piedras preciosas, y al indio mejicano, que se viste de plumas, no la noble industria cetrera, sino el engaño vulgar de las redes es quien les proporciona el dominio y captura de todos los animales del aire, desde el águila reina hasta la diminuta mariposa” (Alonso 1956 176-177).

En otro momento, lo acusa de emparejar la novedad humana de América con la tribu de devoradores insensatos de Lestrigón Antífates que ataca a Odiseo y, evocando la figura del chismoso Ascálafo, le imputa escuchar los prejuiciosos rumores que circulan sobre la monstruosidad americana. Góngora, entonces, no penetra en el conocimiento de lo nuevo desconocido y, en cambio, dice irónicamente el cubano “se queda con los lestrigones conocidos”, lo que limita sus posibilidades de su verbo poético.

Por momentos nos irrita que su poderoso rayo de reconocimiento poético se ejercite en la conocida casa de los monstruos lestrigones. Si aquel rayo se destruyese sobre los nuevos calendarios y máscaras, sobre las nuevas vegetativas somnolencias, Góngora hubiese vencido aquel irritable desgano, que parece entorpecer la suerte y riesgo final de las *Soledades* (254).

La composición del escenario poético en la sequedad de las sierras cordobesas, lleva al poeta a acudir a la cornucopia de la cabra Amaltea, que con su abundancia artificiosa de flores y frutos, provoca una desproporción con el paisaje que las contiene; su poesía, afirma Lezama, podría haberse beneficiado con el traslado a la rica naturaleza del paisaje americano, con la integración de nuevas aguas, pero el poeta las desdeña.

De esta manera, las razones invocadas por Lezama en su ensayo para explicar la incompletez del verbo poético de Góngora resultan: el correlativo temor del poeta de penetrar en la novedad del otro americano y en el misterio del Otro trascendente, los que aparecen figurativizados en la negación a bajar tanto al sueño de conocimiento como a la noche oscura. Comprensión sintetizada en el siguiente párrafo:

Su imposibilidad de otro paisaje cubierto por el sueño y que venía a ocupar el discontinuo bosque americano, la integración de las nuevas aguas extendidas mucho más allá de las metamorfosis grecolatinas de los ríos y de los árboles, unido a esa ausencia de noche

oscura, negada concha húmeda para el gongorino rayo, llevaba a don Luis enfurruñado y recomido por las sierras de Córdoba (247).

Ahora bien, sus explicaciones provocan también otros sentidos. La identificación en Lezama de la dimensión espiritual con el elemento húmedo, las metáforas ácueas con que alude a la inundación del espíritu divino, las referencias al barroco neptúnico y órfico, inducen a entender lo inadecuado del espacio seco, como la tierra cordobesa, para la fecundidad del verbo poético de naturaleza oracular y, a la vez, a inferir lo apropiado del espacio rodeado de mar como la isla cubana. La insinuada conveniencia del traslado de la poesía a un medio más acorde a su esencial naturaleza profética, se refuerza en el ensayo con la caracterización de España como un espacio que ha perdido el fervor divino que la impulsaba en el siglo XVII y, en consecuencia, se ha convertido en un ámbito de “poesía no poetizable”, su antiguo estilo de vida en profunda espiritualidad sólo tiene vigencia en la actualidad en el criollo americano; en palabras de Lezama:

Al abandonar España su mundo teocrático, o dicho de otra manera, al ser tan sólo el criollo americano el español perviviente, aunque de lazada vaciedad en las piernas temblorosas, y pérdida toda conexión en el español entre su vivir y un claro sentido misterioso del vivir, o viviendo en trágica frivolidad, el español perdía el sentido de la gran poesía, y tal vez para siempre dentro de la perspectiva crepuscular de la época, [...] (250).

Así, si España, espacio privilegiado en Europa para el surgimiento del verbo poético inflamado de apetito celestial, ha perdido este impulso quizá para siempre, América se presenta como nueva posibilidad en el tiempo contemporáneo.

Lo que llama “la gran poesía” se define en su concepción como aquella capaz de superar la oposición generada por la cultura moderna entre el signo y el espíritu, una poesía hipertélica que siempre va más allá de sus propios fines, que busca suturar la ruptura entre el

ámbito del hombre y la divinidad, y que permite entonces, el reencontro del hombre con la naturaleza perdida. Éste será posible, nos dice en el ensayo, cuando el dualismo entre el vivir y un claro sentido del vivir sea vencido, sólo cuando el vivir adquiriera una forma más sacramental, “volverá a presentarse la necesidad poética como un alimento” (250). De sus palabras se desprende que esa poesía que alcanza valor de alimento sagrado y se hace necesaria para la vida del hombre, es posible todavía en América si se complementa la capacidad de fabricar naturaleza de Góngora con el impulso místico: “Será la pervivencia del barroco estético español, las posibilidades siempre contemporáneas del rayo metafórico de Góngora envuelto por la noche oscura de San Juan” (250).

En el ensayo “Las imágenes posibles” (1948), incluido junto a “Sierpe de don Luis de Góngora” en *Analecta del reloj* y donde hay más de una referencia al poeta español, Lezama acaba su exposición con un relato que también insinúa la posibilidad americana de convertirse en espacio de “la gran poesía”. Acude allí al mito de Júpiter, a quien define como “naturaleza sin memoria”, que seducido por la blancura y la abstracción de Europa se metamorfosea en toro para conquistarla, luego se deja poner por ella ridículas flores blancas en sus cuernos que provocan burlas. Entonces, el dios Júpiter–toro –“naturaleza sin memoria”– disfrazado, ofendido, irritado, se retira y comienza a caminar hacia el mar, “hacia el mar con noche”; mientras que Europa arrastra su cuerpo hacia el espacio sin agua y grita hasta quedar tirada en los arenales con un tatuaje en su lomo que dice: “tened cuidado he hecho la cultura”. El relato mítico expresa el momento en que se produce el distanciamiento entre la naturaleza y cultura. Europa enmascara la naturaleza y crea la cultura y al hacerlo, genera la distancia entre lo divino y lo humano, entre el espíritu y el signo, vacía las formas y cuerpos de su sentido originario y profundo, gestando así un ámbito de máscaras y representaciones. Lezama cuestiona entonces, la imitación en América de la cultura europea, se pregunta si no queda otra posibilidad para el ansia edénica de conocimiento humano en estas tierras que alimentarse de aquel mundo desacralizado, y acaba sugiriendo un

traslado de la divinidad–naturaleza a estas costas en búsqueda de un reencontro con el hombre a través de la poesía:

Europa hizo la cultura. Y aquel verso: *tenemos que fingir hambre cuando robemos los frutos*. ¿Hambre fingida? ¿Eso es lo que nos queda a los americanos? Aunque no estemos en armonía ni en ensueño, ni embriaguez o preludio: el toro ha entrado en el mar, se ha sacudido la blancura y la abstracción, y se puede oír su acompasada risotada baritonal, recibe otras flores en la orilla, mientras la uña de su cuerpo raspa la corteza de una nueva amistad (237).

De esta manera, mientras Lezama explica la incompletez de las metáforas del poeta español, estratégicamente, desarrolla un proceso de legitimación de su tierra natal y de su propio proyecto poético en “Sierpe de don Luis de Góngora”. Su argumentación tiende a identificar a América como reducto de “la gran poesía” en el tiempo contemporáneo. A presentar esta tierra y, en particular, Cuba rodeada de agua, como el espacio en que es posible que lo poético restablezca las relaciones del hombre con la divinidad y, entonces, el potencial escenario del Paraíso perdido. A la vez, el ensayo deja identificar en el yo que habla, simulacro textual de Lezama Lima, quien conjuga en sus versos las formas expresivas de Góngora con el apetito místico–órfico, el privilegiado dueño del verbo poético capaz de completar el proceso de revelación dejado inconcluso por Góngora y, en consecuencia, el autor de “la gran poesía”.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso. *Góngora y el “Polifemo”*. Col. Antología Hispánica. Madrid: Gredos, 1974. 6ª edic. ampliada; 3 vols.
- Cruz, San Juan de la. *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1960.
- García Lorca, Federico. “La imagen poética de Góngora”, en *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1966.

- Góngora, Luis de. *Las Soledades*. Dámaso Alonso (editor). Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 3ª ed. 1956.
- González Echevarría, Roberto. "Apetitos de Góngora y Lezama". *Revista Iberoamericana* núm. 92-93, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 1975.
- Lezama Lima, José. "Sierpe de don Luis de Góngora y "Las imágenes posibles". *El Reino de la imagen*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1981. -----. *El Reino de la imagen*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Sucre, Guillermo. "Lezama Lima: El Logos de la imaginación". *Revista Iberoamericana* núm. 92-93, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 1975.

PERLONGHER PASEA POR EL PARQUE LEZAMA

RUBÉN RÍOS ÁVILA

Hay en la obra de José Lezama Lezama y Néstor Perlongher una compartida vocación por el delirio. Del latín, *de-lirare*, delirio significa salir del surco, apartarse del canal de la semilla. Esa etimología agraria del término la comparte, curiosamente, con la palabra *logos*, que Heidegger identifica con el surco de la memoria, relacionando al *logos* con el *legein*, con el recogido de las espigas en la vendimia. Acaso haya otra agri/cultura opuesta al *logos* en el delirio, una que se aparta de ese surco de la memoria, y que rehúsa depositar en ella sus semillas. Un llamado (porque más que de un oficio se trata, efectivamente, de un llamado, del que ambos son escuchas) del delirio dicta e impone todo un destino compartido por ambos poetas ante la palabra, ante la razón, que los enfrenta con las lógicas rectoras de occidente. Perlongher se ha referido al barroco, pensando particularmente en Góngora y en Lezama, como "el arte más escandalosamente anti-occidental derivado del propio occidente" (Perlongher 113). Es de esa occidentalidad del *logos*, de la matriz de la occidentalidad, su *madre naturaleza*, que el delirio se aparta. Huye de la razón ordenadora que habita en la proposición lógica, en la categoría aristotélica, en el enunciado comunicativo, o en el asidero mismo del concepto, prefiriendo el flujo y el lujo metafórico, el extravío en el fondo abismal de la palabra. Más que una escritura del significante, de la cadena de significantes por oposición a una escritura de los significados, habría que decir que predomina en ambos una escritura de la letra, del rumor insobornable de

la letra que suena en ese abismo. Esta vocación por el delirio, habría que precisar, es incluso anterior y está por encima del compromiso de ambos con una poética específica, con una teoría de la poesía cuya genealogía compartida la entronca, como es sabido, con la estética barroca y sus permutaciones neo-barrocas.

El delirio no sólo es irracional, es anti-académico. Todo intento de aclimatarlo a la traductibilidad del saber universitario incurre en una suerte de traición de cierta oscuridad que le es propia, que por su naturaleza tendría que resistirse al trabajo paciente de la elucidación. “Sólo lo difícil es estimulante”, reza la conocida cita del arranque del ensayo *La expresión americana* de Lezama. Se equivoca quien piense que en Lezama esta aseveración provenga de una ética pedagógica, para la cual lo difícil sería el comienzo duro, sólo aparentemente inasimilable, de un proceso de indagación que el trabajo arduo de la hermeneusis se encargaría gradualmente de resolver. Para Lezama lo difícil, es decir, lo originario, lo oscuro, lo resistente a la articulación, es el *telos* de la escritura, no su pretexto, sino su principio fundacional, su destino. Irleamar Chiampi ha dicho, “la dificultad en Lezama no es un accidente, sino una estrategia para estimular la intelección del contenido” (Chiampi 486) Estoy de acuerdo en que no es un accidente, no ocurre por casualidad –a pesar de su escritura. Es un elemento sustantivo de su decir. Pero no creo que se trate de una “estrategia”, con toda la carga militar, pre-concebida, de ese vocablo, ni mucho menos de un “estímulo para la intelección”. Es un estímulo, sí, para seguir leyendo, pero no necesariamente para entender “más”, según dicta la lógica acumulativa del saber universitario. En Lezama el decir siempre excede lo dicho. Hay una fuerza del decir, del sujeto de enunciación, que se resiste a encuadrarse y a resolverse en un ejercicio de obediencia ante lo dicho, ante el sujeto del enunciado.

Siempre me he preguntado cómo habrá sido la experiencia de haber escuchado a Lezama leer, como lo hacía con cierta frecuencia, uno de sus ensayos delirantes frente a la Sociedad de Amigos de la Cultura Francesa, el Ateneo, la Universidad de La Habana, o la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Debe haber sido una expe-

riencia apabullante y no del todo exenta de cierta comicidad, por ser su escritura, sobre todo leída en voz alta, tan tenazmente hermética. Lezama es el autor de una ensayística volcada a la exploración de lo que él llama su sistema poético del mundo. Pero se trata de un “sistema” demasiado interesadamente involucrado y contaminado con el tejido metafórico que nutre su poesía como para poder establecer demarcaciones conceptuales lo suficientemente discretas. Más bien lo que abunda en esos ensayos es una escandalosa proliferación de pistas, nomenclaturas, alusiones, analogías inusitadas, referencias arcanas, enumeraciones, amplificaciones y subordinaciones encañadas, en las que el anacoluto y la catacresis suelen ocupar y avasallar el simulacro de la argumentación.

Es en este sentido que Lezama es uno de los ensayistas más encarnadamente anti-universitarios de Latinoamérica. La gran ironía, por supuesto, es que su obra se haya convertido en pasto tan fértil para la exégesis académica. Esta paradoja, como sugiere John Beverley, hablando específicamente sobre el destino universitario de la elucidación barroca, probablemente forma parte de un antagonismo instrumental para entender la sinuosa relación entre la literatura y las universidades en el contexto de la modernidad. Si lo barroco es ya de tantos modos lo moderno, y si el desciframiento de sus textos, desde Góngora, Calderón y Cervantes hasta Mallarmé, Lezama, Sarduy o Perlongher, es en gran medida el gesto que le da vida y razón de ser a toda una práctica de la crítica literaria como tal, hasta qué punto, propone Beverley, la descodificación de textos barrocos, uno de los pilares del humanismo académico, sea todo un “aparato ideológico del estado”. Habría que preguntarse también hasta qué punto es el crítico literario el lector implícito de estos textos. ¿En qué medida somos nosotros sus lectores idóneos, en qué medida se escriben estos textos para nuestro consumo profesional, para que los salvemos de su propio delirio, de un delirio que le es propio? (Beverley 63).

El mismo Perlongher ha expresado sus reservas con el modo como la institución académica convierte a los poetas en lo que él llama, despectivamente, *tías parlantes*: “Sucede que el discurso sobre

la poesía, campo infestado y saturado por la crítica universitaria, no se parece en lo esencial al modo de fluir de la palabra poética en su gracia lúdica y revelada” (Perlongher 149). Perlongher, que al final de su vida, enfermo ya de SIDA, se involucra con el culto al Santo Daime, terminará vinculando lo poético con lo místico, señalando la cualidad extática de ambas experiencias, el “salir de sí” que atenta contra esa hegemonía imaginaria de la identidad que ata al lenguaje con un yo redondo y discernible: “¿El poeta? No está. Está del otro lado. Dado vuelta. Es otros” (Perlongher 151). La voz que importa en Perlongher es esa voz que es otros, una voz que se desconoce como ajena antes de reconocerse como propia. El poeta oye voces. Hay en su poética una apuesta por la lucidez engeguecedora de la locura, por mantener atravesada en la garganta esa piedra de la locura de la que habla Pizarnik. Su antropología (recordemos que Perlongher es antropólogo de formación) se interesa sobre todo por los deseos de los indeseables, los *miches*, (los bugarrones) los deseos que se buscan desde los márgenes de la ciudad. De modo que se trata de la locura del deseo indeseable, un deseo rigurosamente ajeno, de aquellos que no desean bajo el régimen de la norma, dentro de las instituciones de la racionalidad del estado o del mercado. Frente a la razón ordenadora del *logos*, el delirio del deseo indeseable. Hay un afuera múltiple, indomesticable para el *logos*, que una poesía del éxtasis, del rigor de la letra, escucha, alucinada. La poesía de Perlongher habla desde ese no-yo, desde ese afuera radical, y se instala como la escucha de un llamado shamánico que viene desde allá. El ritual, o la ritualización del deseo, no distinguirá en última instancia lo sagrado de lo profano ni el ocio del negocio. La búsqueda del éxtasis se moverá progresivamente del culto al goce homosexual, al culto a la hierba alucinógena ayahuasca de los seguidores de San Daime, como si se tratara de dos registros distintos de una misma ascesis, de un mismo salir del yo para llegar al afuera de esa muchedumbre, de esa disonancia de voces que es, para esta escritura, la poesía. Diríase que su espacio de trascendencia es lo social, si el término no estuviese tan domesticado por el discurso universitario. Es lo comunitario lo que importa aquí, pero visto primariamente

desde la coyuntura de la atracción sexual y sus colisiones violentas. No la sexualidad doméstica, sobre el tálamo patriarcal, sino la que ocurre en la calle, abierta al riesgo de los encuentros furtivos. De manera que se trata sobre todo de las comunidades precarias que forman los que buscan solitariamente encuentros pasajeros, revolcones violentos, intoxicaciones perentorias.

Salir de sí. Del éxtasis sexual al éxtasis religioso, Perlongher encuentra en el barroco una poética de la mediación. Su antropología se monta con las herramientas conceptuales de la filosofía del Deleuze del *Anti-Edipo* y *Mil mesetas*, el Deleuze que escribe con Felix Guatari. Su poética encuentra a su vez una figura fundacional en Lezama y en un Góngora leído desde Lezama. Antropología y poesía se entrelazan en un discurso para el que una modernidad funciona como una anamorfosis de la otra: “Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite pre-concebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo” (Perlongher 94). Hablando sobre Deleuze, Alain Badiou ha dicho que al organizar un campo intelectual de la era clásica alrededor de la mónada de Leibnitz y su teoría del pliegue, presentándola como una gran era barroca, Deleuze inaugura al mismo tiempo el lenguaje de otro barroco, el de su propia era (Badiou 1997). De este modo el nomadismo, el análisis esquizo, la desterritorialización o la literatura menor, conceptos centrales de su filosofía de la multiplicidad y del devenir constituirían el eco, la resonancia posmoderna del barroco clásico leibziniano de la mónada, del pliegue y el laberinto.

La obra de Perlongher puede ser leída como el cruce del neo-barroco deleuziano con el lezamiano, un neo-barroco de la filosofía desde la antropología a través del barroco de Góngora desde el neo-barroco de Lezama. Un neo-barroco lezamiano a su vez desterritorializado por el neo-barroso que se hunde en el fango del Río de la Plata y mediado, a su vez, por lo que podríamos llamar el porno-barroco de un Osvaldo Lamborghini. Perlongher establece una ruptura crucial entre el barroco clásico gongorino y los neo-barro-

cos de la posvanguardia: “Así, a diferencia del barroco del Siglo de Oro –que describe audaces piruetas sobre una base clásica– el barroco contemporáneo carece de un suelo literario homogéneo donde montar el entretejido de sus minas. Producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del “realismo mágico” y de lo “real maravilloso”, la eclosión de una variedad de escrituras instrumentales más o menos transparentes dispersa en el desierto los adueros de los estilos cristalinos” (Perlongher 115). Un modo de deslindar el paso del barroco al neo-barroco sería a partir de ese desfondamiento progresivo de su base clásica, de “un suelo literario homogéneo” que sirva de marco de referencia estable. El barroco sería de este modo una constante línea de fuga, un proceso continuo de desterritorialización.

Esa base clásica es, para el universo gongorino, la tradición humanística del petrarquismo que Góngora hereda de Garcilaso. ¿Qué significa hacer una pirueta audaz sobre una base clásica? ¿Acaso se trata solamente de un alarde, de una pretensión de ruptura en última instancia controlada por la autoridad legislativa de una tradición que no sólo posibilita sino incluso fomenta la diferencia y el experimentalismo como una estrategia totalizadora? Esa es, fundamentalmente, la tesis de Maravall de un barroco reaccionario, una especie de populismo cultural encaminado a contrarrestar la movilidad social de una proto-burguesía que amenaza con desestabilizar el poder feudal y eclesiástico. Beverly, por otra parte, insiste en acentuar el carácter contradictorio, bifronte, del barroco. La de Maravall sería, según Beverly, sólo una de las caras de Jano. Si bien el barroco mira con nostalgia hacia atrás el mundo feudal del señorío, mira también hacia delante, hacia los albores del capitalismo, y esa mirada es escéptica y crítica. Algo similar podría decirse, *mutatis mutandis*, del barroco lezamiano. ¿No es acaso el universo de *Paradiso* una mirada nostálgica al mundo de la República, con su idealización de la oligarquía militar, su reverencia al ethos del *pater familias*, de un mundo todavía fraguado en la coherencia de la obediencia de los sirvientes hacia sus amos, anclado en el reposo de antiguas y respetables jerarquías? Pero *Paradiso* es también un

mundo donde el ethos familiar se resquebraja por la llegada intempestiva de la poesía en la figura de un padre alterno, de otro padre, Oppiano Licario, una figura de muchos modos desestabilizadora, detentora de un llamado superior al llamado del padre, un llamado que no se basa en la jerarquía del sexo reproductivo y dinástico, que es la del Coronel, sino en la intensidad de la imagen, en el *potens* productivo de la *poiesis*. Ese mundo de la posibilidad es un mundo post-republicano, un mundo revolucionario, podría decirse, aunque su práctica de la revolución ni coincida ni se ajuste al destino político que la revolución cubana le impondrá a la estética lezamiana.

¿Qué es lo que Lezama ve en Góngora? Lezama lo resume de este modo: “Él ha creado en la poesía lo que pudiéramos llamar el tiempo de los objetos o los seres en la luz. [...] Góngora, sin proponérselo, prepara el esplendor del sentido, la anunciación de lo que ya hay que sacrificar. La fijeza o tiempo que resisten los objetos ante la luz” (Lezama 1970). Podría hablarse, diría Lezama, de un éxtasis, de un salir de sí, del objeto en Góngora. La luz opera una suerte de fulguración del objeto, el objeto es, no sólo mostrado, rodeado y resplandecido por una iluminación creciente, sino que el acto mismo de la iluminación termina sacrificando el objeto, quemándolo en la memoria, ofreciéndolo ante el altar de la poesía. Es esa la operación que la metáfora induce en el objeto. Lezama lo explica del siguiente modo: “En Góngora se trata de una impulsión, de una constante alusión a un movimiento que se integra metálicamente, de una metáfora que avanza como una cacería y que después se autodestruye en la luz de un relieve más que de un sentido” (Lezama 1957 194). El esplendor del sentido, cuando por fin se refleja en el objeto, no hace sino apenas resaltar un relieve, en una carrera metafórica “que avanza como una cacería”. El padre Angel Gaztelu, refiriéndose a *Muerte de Narciso*, el primer gran poema de Lezama, lo describía como una “rauda cetrería de metáforas”. Pues bien, la razón de ser de esa cetrería, de esa cacería es autodestruirse: el impulso metafórico, al iluminar y fulgurar el objeto, termina desobjetivando, deshaciendo y desasiendo al sujeto. El sujeto pierde su hechura y su asidero, el éxtasis del objeto produce a su vez un éxtasis del sujeto.

Si tomamos en serio la propuesta de Beverley de situar en el barroco un primer encuentro con el capitalismo incipiente habría que decir que el barroco se enfrenta ya al objeto como mercancía, al objeto que se dispara hacia la abstracción del dinero, al objeto como valor de cambio. Podría decirse también que ya hay en un poeta como Góngora algo de lo que Agamben ha descrito como la mala conciencia, la desazón del hombre frente a la creciente mutación de los objetos más familiares en la era del capitalismo (Agamben 93,99). No está de más recordar que uno de los efectos más perniciosos de la Conquista y una de las razones de su decadencia sería la gigantesca inflación que produce la economía del oro extraído en América y convertido en moneda, en uno de los primeros mercados globales, el mercado del imperio de Carlos V. “Poderoso caballero es don dinero”, reza la sentenciosa letrilla de Quevedo.

Podría decirse que ese barroco gongorino, que aterriza en las Indias y se apodera, en la lengua de Sor Juana y de Sigüenza, de todo un imaginario de la letra, hasta llegar a Lezama, a Carpentier, a Sarduy, a Arenas, a Monsivais, a Lemebel, a Pizarnik, a Eltitt y a Perlongher, es un barroco que le devuelve al oro de la Conquista el brillo originario de su luz engeguecedora, un barroco que le devuelve el oro al río. Un barroco que le devuelve al objeto su valor sacrificial. Agamben señala cómo Marx, al instaurar su rigurosa crítica del valor de cambio frente al valor de uso, mantiene intacta, sin embargo, una visión utilitarista de la economía, fundada en una visión del objeto donde este todavía se define por aquello para lo que sirve. Pero hay otra economía, señala Agamben, que se fundamenta en el sacrificio, en lo que Marcel Mauss ha llamado el don, una economía que surge, no del impulso a la ganancia, sino del impulso a la pérdida, una economía de la abnegación.

¿Cuánto recorre y hasta qué punto corroe el cuerpo la potencia abnegada del barroco en Lezama y en Perlongher? Uno de los pasajes favoritos del Lezama de Perlongher es cuando, en *La expresión americana*, refiriéndose al mulato Aleijadinho, el gran escultor leproso y mulato de los altares de Ouro Preto, en Minas Gerais, Lezama habla de “la lepra creadora del barroco”. Ese cuerpo híbrido,

leproso, un cuerpo agujoneado y marcado, un cuerpo enfermo, es el cuerpo abnegado, el cuerpo sacrificial que comparten ambos. El poema que abre su poemario *Parque Lezama*, Perlongher lo titula “Abisinia Exibar”, aludiendo a los polvos medicinales que Lezama Lima inhalaba para controlar sus episodios de asma. El libro todo puede decirse que está escrito bajo el influjo de esa vaporización del aire, una fumarola densa y aromática que viaja por los pulmones del libro produciendo una atmósfera tan exótica y distante como la que el nombre mismo de los polvos sugiere. Son los polvos de un cuerpo enfermo, asmático, en este caso, como si el de Lezama fuese un vector escogido, un mediador del cuerpo leproso del Aleijadinho. Son también los polvos copulativos del que echa o hace un polvo, no para regenerar la carne del cuerpo reproducible, sino para recordarle al cuerpo que es polvo, polvo enamorado, al decir de Quevedo. Esa Abisinia del nombre de una marca de medicamento lleva inscripta como una insignia aquella antigua Abisinia, la *Abisianian Maid*, del *Kubla Khan* de Coleridge, una Abisinia *abismal*, la damisela del dulcimer por la que se despeña la letra en el poema. Exibar, también alude a la salida del *exit*, y al *bar* de los encuentros furtivos. El poema y los poemas del libro están regidos por el imperio de los dos prefijos escondidos en el título Ab y Ex, el *ab* de la *abnegación* y el *ex* del *éxtasis*.

El Parque Lezama es el parque fundacional de la ciudad de Buenos Aires. Rodeado por el augusto barrio de San Telmo, frente a una de cuyas calles vivía Borges, es el parque en cuyos terrenos Pedro de Mendoza realizó la primera fundación de Buenos Aires en 1536. Es un parque rodeado de despeñaderos, repentinas inclinaciones del terreno, como si el territorio flotase en medio de la ciudad como una burbuja fundacional rodeada de abismos. El *Parque Lezama* es, de este modo, un laberinto hecho de desterritorializaciones barrocas. Por él, al atardecer, se pasea la vieja burguesía letrada de Buenos Aires, y, caída la noche, merodean sus indeseables, sus bugarrones, sus locas, sus maricones, los hijos de la noche *yirando* de un lado a otro, como un enjambre de abyecciones desencontradas. Y por ese parque tan geográfico como metafórico se pasea Lezama, el señor

barroco, envuelto en la fumarola de sus polvos medicinales: “El aire de los trópicos es denso”, reza el arranque del poema “Trópica”.

Roland Barthes, en un ensayo legendario, declara la muerte del autor. Vivimos en la era democrática del lector, propone. Un texto no se dirige de vuelta a su origen imaginario, sino que se dispara hacia el lector, quien le responde a esa interpelación reescribiéndolo. ¿Hasta qué punto el viaje que media entre Lezama y Perlongher marca de cierto modo el fin de la era del texto *para* el lector? ¿Qué lugar queda para nosotros en el Parque Lezama de Perlongher? ¿Cuán restringida ha quedado nuestra capacidad locomotora dentro de ese perímetro encantado? Acaso se inaugure en esta poesía del neo-barroso, del barroco que se hunde en el fango del estuario del Río de la Plata, del barroco lezamiano, habría que añadir, atravesado por el tajo violento de *El fiord* de Oswaldo Lamborghini, acaso se inaugure un barroco del delirio ilegible, donde la desterritorialización ha terminado por desterrar la posibilidad misma de la lectura de ese “desocupado lector” de la literatura burguesa, donde el lector sea ya un mendigo errabundo y deambulante, a la espera de sus migajas.

Bibliografía

- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- Chiampi, Irleamar. “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXV.2.
- Beverly, John. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Badiou, Alain. *The Clamor of Being*, traducción al inglés de Louise Burchill, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Lezama Lima, José. “Sierpe de don Luis de Góngora”, *Esferaimagen*. Barcelona: Tusquets, 1970.
- , *Analecta del reloj*. La Habana: *Orígenes*, 1957.
- Agamben, Giorgio. “Beau Brummell, o la apropiación de la irrealidad”, en *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pre-Textos, 1995.

LEZAMA LIMA CONVERSA:
ENTRE EL COLOQUIO CON
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y
LAS LENGUAS COTIDIANAS

POR LOS CAMINOS DEL COLOQUIO

NANCY CALOMARDE

En 1937, el simulacro de una conversación entre dos poetas –uno europeo, el otro latinoamericano– abre para la literatura una serie de interrogantes que no ha dejado de producir debates, revisitaciones y teorías. Me refiero al *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* cuyo contenido puede ser leído no solamente como el contrapunteo poético entre voces autorizadas, sino también en clave de protoprograma origenista que tiende a fijar en una instancia temprana, los tópicos y la retórica que Lezama buscaba construir para su revista, particularmente en la manera en que inscribe a “lo cubano” en un diálogo entre pares con Occidente, operando así, un giro en los diagnósticos culturales hegemónicos (particularmente en las relaciones entre Norte y Sur, centros y periferias) y en los modos de inscripción de la isla en el contexto de las relaciones latinoamericanas.

Lezama se venía constituyendo, en el campo literario cubano, en un productivo hacedor de revistas de poesía desde su joven y estudiantil experiencia como director de la revista de la Facultad de Derecho, *Verbum*, que congregó a parte del futuro grupo de la revista del 44 y coincidió con la presencia iluminadora del poeta español en Cuba. Aunque *Verbum*¹ tuvo vida fugaz, dejó, en cambio, esparcidas las “flechas de su propia estela” (Los editores 1944 7). Esa herencia estuvo conformada por la coincidencia de buena parte del grupo central de origenismo², la presencia estelar del “misterio

¹ Para una profundización en el estudio de la revista del 36 remitimos a Riccio, Alessandra (1994) y Barquet, Jesús (1992).

² En torno a esta experiencia se reúnen: Cintio Vitier, Fina y Bella García Marruz, Octavio Smith, Agustín Pi, Gastón Baquero, Angel Gaztelu, Justo Rodríguez Santos, entre otros.

poético” y la regencia espiritual del autor de *La soledad sonora* que no perdería actualidad a lo largo de los doce años de la experiencia origenista.

A *Verbum* continuará en 1939, *Espuela de Plata*, la revista dará cuenta de los principales tópicos del origenismo y, sobre todo, de un aspecto principal en la poética editorial que consistió en hallar un equilibrio entre la publicación de los jóvenes poetas cubanos y los escritores consagrados provenientes de universos culturales prestigiosos (encarnados en esta revista en las figuras de Eliot, Supervielle, Joyce o Valery) que se iría ampliando y complejizando.

La experiencia de *Espuela de Plata* se duplica en los años siguientes (entre 1942 y 1943) a través de los órganos editoriales *Clavideño* (1942-1943), *Nadie Parecía* (1942-1944). Sin embargo, será la experiencia del *Coloquio* la que marcará más definidamente el camino de los productores del origenismo. Es ese texto, que es a la vez texto y evento, el producto de un encuentro orquestado entre el poeta español y el autor de *La expresión americana* y la piedra inaugural del origenismo. Allí se configuran algunas de las categorías centrales de la empresa editorial: teleología, frustración política, valor de poesía en la conformación de la nación y la eticidad, y teoría antigeneracional.³ A nivel de la enunciación, el texto ofrece dos particularidades de importantes consecuencias para la construcción de la subjetividad del discurso. En primer lugar, el gesto dialógico de un texto tensionado en las voces de dos sujetos que se preguntan,

³ Leo estas configuraciones en una estrecha red de relaciones con el *compositum* que Lezama Lima diseña a lo largo de sus *Señales* publicadas en el cuerpo de la revista y en las cuales construye ese esquivo programa origenista. Entre sus principales se definen las de teleología insular, teoría anti-generacional, la Imago como política de la creación literaria, la heteronomía como principio articulador del discurso y el lugar del poeta como margen. Las *Señales* lezamianas no constituyeron una serie fija en la revista sino que aparecieron episódica y erráticamente a la manera de pequeñas notas que aludían a temas puntuales. En el número 15 del otoño de 1947 Lezama publica “Emigración artística”, “Un fracaso, una vergüenza que alguien paga”, “Generaciones fueron y generaciones vinieron”, Pierre Bonnard”; en el número 21 de 1949, “La otra desintegración”; en el número 31 de 1952, “Alrededores de una antología”.

responden, polemizan y desacuerdan. Dos sujetos, a su vez, pertenecientes a contextos culturales diversos y reunidos y reconciliados en un espacio utópico y por-venir: el de la isla que despierta. En esa escena pueden reinscribirse una buena parte de los principales textos de la revista. En segundo lugar, la operación posterior de quien edita –Lezama– que juega con el recuerdo del evento y lo reinventa; y en esa operación, la traición resulta una consecuencia inevitable, la infidelidad a la palabra de quien le cede el derecho a representarla no puede sino producir un efecto de texto fantasmático, que habla a través de la ficcionalización, la parcialidad subjetiva y el reverbero nada inocente de la memoria que la informa.

A propósito, señala Juan Ramón a modo de epígrafe rectificador y de expiación del autoritarismo editor:

En las opiniones que José Lezama Lima “me obliga a escribir con pletórica pluma”, hay ideas y palabras que reconozco mías y otras que no. Pero lo que no reconozco mío tiene una calidad que me obliga también a no abandonarlo como ajeno (Lezama Lima 1977 44).⁴

Jiménez, obligado a escribir, cede su individualismo creador al espacio común de reinención recién inaugurado. Lo que no dice, sin embargo, cobra un sentido otro, porque la poética parece suspender los juicios de verdad y falsedad. La arena de esa Isla que ambos habitan no es la península ni la ínsula, sino un espacio mítico donde habita la pura posibilidad. De ahí la elección por el misterio poético de los ficcionales enunciadores que conduce al español a afirmar que: “He preferido recoger todo lo que mi amigo me adjudica y hacerlo mío en lo posible” (44).

El Coloquio se abre con una deslumbrante y metafórica escena de lectura, de la cual solamente después de transitar varios párrafos advertimos su eficacia. Superpoblada de instantáneas que remiten a campos semánticos contiguos al fenómeno literario, la escena des-

⁴ Al citar los textos del Coloquio utilizaré la versión incluida en la edición de 1977 de sus *Obras Completas*.

plazada alude eludiendo a los tópicos que el cuerpo argumental abordará: los lugares comunes de la poesía, la retórica, el impresionismo lector, la metáfora, los fuegos vanguardistas. Todo ello se tensa en un discurso de imposible categorización genérica, a caballo entre la prosa y el verso, la poesía y el ensayo, el diálogo y el monólogo, la novela y el drama. En él leemos primero una escena amorosa sobre la piel y la mirada, la imagen de una serpiente de cristal que deshoja colores ¿propios, ajenos? A la manera de fragmentos yuxtapuestos, sin conexión lógica, estas imágenes profundizan su desarticulación en el siguiente párrafo, cerrando la serie del enunciado de la experiencia del fracaso y del silencio. Frente a la experiencia del fragmento, las voces de Picasso y Juan Ramón, y la pregunta por la poesía: “De la rosa, ¿la ausencia o su definitiva teología de la nieve, su círculo que es anillo? ¿La rosa alzada cuando la rama vuelca su agua con sueño, y se queda lo verde para morir?” (46).

El número veinte de la revista *Orígenes* del invierno de 1948, cierra la serie abierta en el Coloquio. En primer lugar, porque marca el proceso de construcción de una voz origenista y coincide con un evento que marca ese punto: el de la publicación de la antología de Vitier, y el texto de Zambrano escrito para “celebrarlo”, el artículo “La Cuba secreta”. Este texto que podría ser leído como una de las “Señales” más significativas que resumen el programa de la revista. Recoge, religa y reafirma lo que a lo largo de cuatro años venía afirmando como poética: insularidad, cristianismo poético, visión de la poesía como un vínculo privilegiado de conocimiento. Zambrano afirma allí una relectura del principal tópico debatido en el Coloquio (el concepto de insularismo), situándolo como una categoría geocultural que traspasa al nacionalismo y lo recontextualiza. Le permite inscribirse en su condición de exiliada y proyectarse en su búsqueda de una Ítaca. Ahora bien, ese espacio imaginario que constituye la isla, proviene de un tipo de encarnación que la española define como “carnal apego, temperatura, peso, correspondiente a la más íntima resistencia; respuesta física y por tanto sagrada, a una sed largamente contenida” (Zambrano 1948 3). La isla dormida comienza a despertar en los poetas de *Orígenes*. El mismo tópico

que habían reafirmado Lezama y Rodríguez Feo en sus cartas y pre-anunciado en el encuentro con el poeta español. A través de la idea de un pensamiento encarnado en una geografía, un tipo de oscuridad que no es vacío como en Piñera. Tres años antes, en un ensayo llamado “X y XX”⁵, Lezama formula ideas similares:

Mientras en los continentes la síntesis tiene que ser superada por el concepto de sentirse deudor; en las islas la suspensión que hay que vencer para llegar hasta ellas, no hacen las síntesis continental de lo blanco y de lo negro, sino de raíces oscuras, cambiantes y ligerísimas; no de Oriente-Occidente, no del mundo antiguo nuevo sino del príncipe de las flores y de la Dama de las Serpientes (Lezama Lima 1945 5 22).

La isla como tema de la cultura, constituye una paradoja, un desvío: “lo que en la esfera del pensamiento se llama paradoja; lo que en lo moral es una aventurera desviación, en lo terrestre se llama isla” (Lezama 1945 5:22). Esto supone que pensar el insularismo como categoría cultural y episteme poética propicia una actitud ante el conocimiento tendiente a abolir la distancia entre objeto y sujeto, las síntesis del pensamiento racional y a propiciar un saber alterno, contaminado por las condiciones geoculturales de la enunciación. El pensar paradójico, oblicuo, constituye un desvío de la regularidad que Lezama lee en Sócrates en el gesto de taparse la cabeza con un paño para poder evocar a la Venus de Ucrania. Un tipo de pensamiento refractario que parte de lo instituido para socavarlo y discontinuarlo.

Apunta también la dimensión moral del conocimiento por vía del placer, en tanto categoría que hace posible un tipo de cuantificación: “alguien hablando de los griegos subrayaba que en ellos la ciencia se presentaba como conocimiento de la cantidad real de placer” (22). El placer no como excepción sino como medida de lo real, “extensión de materia limitada, cantidad real”. En un texto

⁵ Este ensayo fue publicado posteriormente en *Analecta del reloj*.

que replica la estructura dialógica socrática, el poeta propone a la poesía como un gesto revulsivo de discontinuidad que le permite establecer la relación y la diferenciación con los griegos, a través de una densa red que en la cual se articula continuidad –sustancia histórica–, resistencia, asimetrías y desemejanzas, en la gran masa de la continuidad. De este modo, después de los griegos surgiría, según Lezama, el concepto de “salud” (otra categoría fagocitadora de las dicotomías, similar a la postulación que antes había propuesto con la noción de placer), en tanto necesidad de liberarse para emprender un segundo nacimiento, esto es romper el eje de la pulverización de sujeto-objeto a través de lo creativo: “la poiesis es la forma o máscara de esa discontinuidad, en la única forma de provocar la visibilidad de lo creativo” (23). Y más adelante señala: “el simbolismo es esa gran corriente poética que viene desde el poderoso Dante hasta el delicioso Mallarmé” (24), discontinuidad aparente; enlace difícil de las imágenes. Ahora bien, el poeta actúa como un copista que reproduce la lógica del *continuum* de lo real, pero al hacerlo introduce la discontinuidad, la desmesura que hace imposible la coincidencia. En este gesto de discontinuar la lógica de lo instituido (la tradición, el causalismo), el concepto de creación adquiere matices particulares, se propone romper, instaurando otra lógica, otro sistema, que incluye temporalidades, geografías, subjetividades y discursos alternos.

De este modo, Lezama propone otras dos categorías poéticas que serían particularmente fructíferas para la escritura origenista. En primer lugar, la noción de “Autofagia”, un concepto tomado de la anatomía, y que se refiere al proceso de degradación celular que el poeta transpola a la poesía. El acto de comerse a sí mismo, como proliferación, diferenciación y respuesta inmune contra elementos patógenos, es un mecanismo que permite a la célula obtener energía para sobrevivir en condiciones adversas. En la poética lezamiana, la autofagia actúa como artificio diferencial de la poesía, que en la paradoja de autoconsumirse encuentra los rasgos de su propia originalidad y al mismo tiempo actúa refractando los espacios de la *doxa*, del lugar común que amenazan con destruirlo. La poesía

instaura ese espacio del margen como autocuestionamiento de sus límites y de la capacidad (o incapacidad) del contexto discursivo para integrarlo.

Propone además, una segunda categoría, el concepto de “Hipertelia” definida como: “todo exceso, todo organismo que rebasa sus propios límites, a todo aquel artefacto que desborda su propia función, a aquel movimiento que va más allá de su propio objetivo, al proyecto que supera su propia finalidad –dejando así de ser proyecto, y transformándose en un empuje, en una inercia, en empeñamiento–. Es, a fin de cuentas, otra palabra para el monstruo”.⁶

De modo que si la *episteme poética* se asienta en estos dos principios, que aproximan lo desbordante, lo monstruoso y acosan el sinsentido, el arte –la poesía– consagra un espacio que al poetizar un saber sobre el mundo, sacude la estabilidad del Logos, las fronteras disciplinarias y los límites entre ciencia y arte. Crear, parece decir Lezama, es hipostasiar una imagen del mundo para hacer emerger su carácter de constructo y artificio. En este sentido, el envés ético de la *poiesis* es producir el desborde al límite del sinsentido para hacer emerger otra lógica, otra mirada sobre el mundo. De allí que “la autofagia, los átomos como planetas, la hipertelia en el centro de la física matemática” (Lezama Lima 1945 5-18).

El texto de la discípula de Ortega cumple una función básica: la de cerrar el ciclo de la consagración origenista, anunciando los tópicos centrales de su obra, *Summa* poética de los cuatro años de *Orígenes*, pero también la de coronar el pasado textual conformado en las diferentes experiencias editoriales del grupo. Es, en tal sentido, un texto celebratorio, tópico al que el último párrafo refiere explícitamente cuando apunta su carácter de festividad colectiva y nacional. Para la española, el evento textual de Vitier, es la hipóstasis “luminosa” de la tarea artesanal de la revista, constituye la culminación de ese proceso que refiere con sagacidad poética y metafísica en su ensayo: el despertar de una nación en la poesía. Es por

⁶ Cita tomada de Nuñez, Sandino, “Grotresco hetero, homotravesti” en www.henciclopedia.org.uy/autores/Nunez/Grotresco.htm

eso que el texto, más que una antología, es un himno: “Ahora ya, diez años después surge la libertad del canto, la fiesta. Poesía coral que roza por momentos el himno...” (Zambrano 1948 9).

El trabajo pone en escena dos aspectos centrales: el lugar de la poesía en la Nación y la poesía como método de conocimiento. Zambrano recoge el tópico de la insularidad para crearse una nacionalidad cubana que la habilite en el debate. La idea de “la Patria prenatal” constituye un artificio retórico altamente eficaz para el desarrollo de una voz propia. Sostenida en una retórica de origen cristiano, postula una abolición de la pura entelequia filosófica, como así también la de la pura carnalidad de lo empírico. A través del concepto de “sacrificio”, propone una unidad trascendente; las “nupcias del alma con real”, un tipo de carnalidad que no exime lo espiritual, sino que lo conjuga. A través de esta vía puede construir un sistema argumental que asume la circunstancia histórica de la cubanidad, y a la vez explica el “artificio” origenista como suntuosidad, exceso, barroquismo y fiesta del sentido.

Por una parte, entonces, propone una noción de insularidad que recoge la experiencia española del exilio, la experiencia geocultural mediterránea, la experiencia peninsular de esas “islitas” y construye una hermandad cubano-española a través de la metáfora del nacimiento poético. La poesía como nacimiento es entonces reencarnación de los sentidos en la historia, es un despertar en el cuerpo de una realidad que suprime los dualismos y construye categorías alternas para pensar esa unidad epistémica que Zambrano encuentra en lo cubano: la sombra, el secreto, la cifra son categorías que exponen la huella de esa búsqueda, la percepción de una realidad que es carnal y de una carnalidad que no desconoce “el alma”.⁷

Por otra, Zambrano apela a un juego conceptual dialéctico entre memoria-olvido. Antes del nacimiento el puro olvido, que es la vivencia de la pura carnalidad donde la “memoria ancestral” no ha surgido. La memoria es la conciencia, pero una conciencia que

⁷ Esta categoría posee especificidades técnicas en el pensamiento de Zambrano que no puedo analizar ahora.

contiene la experiencia de lo empírico y le permite pensar el tópico recogido por Vitier-Lezama de la primera y prístina visión del descubridor sobre América, configurada en el tópico de Cuba como inocencia. Y desde allí propone un tipo de vitalismo que supera el “prejuicio” de la poesía anterior sustentada en la pura corporalidad de la forma (la forma de los cuerpos biológicos y la forma de los cuerpos poemáticos). La experiencia de la isla es, entonces, una manera de la identidad nacional que habilita a la española al encuentro con su propia individualidad: “Yo diría que encontré en Cuba mi patria pre-natal. El instante del nacimiento nos sella para siempre, marca nuestro ser y su destino en el mundo” (3).

La poesía se concibe como acción que implica una doble vía de acceso al conocimiento: es penetración en lo real (a diferencia de la Filosofía), la poesía necesita del “milagro” para instituir su sentido. A través del milagro y del sacrificio, la poesía perfora con su cuerpo el sueño, la oscuridad, el infierno. Retoma así los tópicos lezamianos de la mirada cristiana, la visión órfica a través de las cuales postula la superación de los dualismos por medio de la poesía: “La Filosofía nacida también de esta hambre atraviesa la “fysis” para apacentarse en las ideas, idénticas y por tanto diáfanas. La poesía, en cambio, se alimenta del mundo de los sentidos, buscando en la fysis su metafísica: la metafísica del ser viviente” (7).

El borde doble de las islas

El Coloquio posee además la importancia de abordar la discusión acerca de la relación entre lo local y lo universal. En tal sentido, la primera pregunta que dispara el cubano apunta al problema experimentado a través de su rol de hacedor de revistas de poesía: ¿qué tipo de relación se puede postular entre la búsqueda poética y la identidad cultural?, ¿qué sistemas de correspondencias pueden pensarse entre las dimensiones simbólicas y materiales de lo real como la circunstancia, el mito, la geografía, y las políticas de la imaginación?

Haciendo una precisión epistemológica aparentemente innecesaria o tautológica, le dice: “Deseo contar que formulo la pregunta en una cámara donde flota la poesía, que la pregunta va dirigida a un poeta cuya respuesta siempre fabricaría claridad, la respuesta que pudiera dar un sociólogo o un estadista no nos interesa” (Lezama Lima 1977 47). ¿Me pregunto, qué otro conocimiento podría sugerir la presencia del poeta, que para Lezama encarna, no el diálogo con una individualidad, sino la presencia misma de la poesía en la isla?

El conocimiento que el cubano reclama al español se afinca en la dimensión imaginaria de lo poético, en tanto capacidad de disolver dicotomías, pensar de manera analógica y crear nuevos sentidos. Jiménez se muestra escéptico ante la idea de Lezama de la “excepcionalidad isleña”, el problema de la sensibilidad insular sobre la que Lezama insiste a lo largo del coloquio, porque no puede leer una especificidad poética que provenga de la posición geocultural. Su interlocutor repregunta hasta mostrar el grado de penetración que implica la necesidad de pensar en esos términos para un cubano. A través de una tensión que no cesa, el autor de *Muerte de Narciso* amplía la categoría, la complejiza refiriendo su condición geográfica (a la que no renuncia en su análisis) pero haciendo pie en un aspecto cultural, que integra a la isla en una familia de archipiélagos e islas prestigiosas cohabitada por Grecia o Francia. Sin embargo, Jiménez advierte acerca del carácter individualísimo de ese constructo, lo que hace inviable la percepción “colectiva” de Lezama. Luego de discurrir sobre las categorizaciones de Frobenius acerca de “culturas del litoral” y “culturas de tierra adentro”, señala “me interesa subrayar su afirmación de que el insular ha de vivir hacia adentro, opinión que coincide con la del maestro Ortega y Gasset cuando afirma que los isleños solo entornan los ojos a la vista de los barcos cargados de enfermedades contagiosas” (48).

Todo saber es posterior a la Imago, parece decir el poeta a través de la relación que establece entre la particularidad cubana y el horizonte universalizador al que convoca la misma conversación con Jiménez. Lezama Lima establece la distancia entre la sensibilidad litoral y la sensibilidad mediterránea, a través de un juego

de ejemplos y contraejemplos que el español refuta. Si ofrece con claridad el caso de Inglaterra, su relación con la expresión pictórica producto del aislamiento, la fuerza de la filosofía pragmática y el determinismo, es porque esos momentos están mostrando el fuerte peso de la configuración geocultural insular sobre el sistema de representaciones.

Esta tensión, además, señala otros rasgos respecto de la relación inferioridad-superioridad, asimilación-aislamiento, de Cuba en el conjunto regional. Afirma el director de *Orígenes* “nosotros, los cubanos nunca hemos hecho mucho caso de la tesis del hispanoamericano y ello señala que no nos sentimos muy obligados con la problemática continental” (50). Más adelante insiste Lezama en el carácter “superficial” de la cultura insular configurado a través de un tipo de búsqueda en contraste con una sensibilidad continental que muestra mesura, equilibrio y profundidad a los que –por condicionamiento y límite de esa “estructura”– no puede aspirar el isleño.⁸ El exceso, enfrentado a la mesura de la sensibilidad continental, el humor como chiste, es decir como superficie grotesca y paródica frente a la densidad mexicana son algunos de los tópicos a través de los cuales se muestra la especificidad cultural.

Según Cruz-Malave, el mito del insularismo, igual que la serpiente a la que alude el poeta, va mutando a lo largo del texto (1994 35). Señala, citando a Lezama, que la primera acepción del término se liga con la idea de algo que duele, que “nos está pellizcando, nos mortifica, nos empieza a doler en la carne” (35). Es allí donde León Frobenius, etnólogo alemán, entra en el debate. Es verdad que el rasgo que define en ese estudio a las culturas del litoral –a las que pertenecen las islas– es el de estar preocupadas por el “sentimiento de lontananza”, el desarraigo, el sentimiento de marginación y la búsqueda de sí mismas en la otredad, y las que denomina “de tierra adentro”, concentradas en “lo propio”. Una operación perfectamente visible en la presentación de Lezama quien no solo utiliza

⁸ Dice Lezama “El mexicano es fino y discreto, ama la palabra larga y con sordina; nosotros excesivos y falsamente expresivos, ofrecemos nuestra tragedia en “comino de chiste criollo”, como ha dicho Mistral” (50).

al alemán para esta distinción, sino que según ya lo ha planteado Cruz-Malave se nutre también de otras nociones de este autor, de manera privilegiada la idea de cultura como *paideuma*, como esencia espiritual de cada pueblo.⁹

Además, agrega el crítico, el “insularismo desarraigado” muta a lo largo del coloquio en “insularismo arraigado” al definirse en contraste con un nuevo elemento, la sensibilidad negra. De este modo, “frente a este elemento radicalmente negativo, el insularismo anteriormente una expresión del desarraigo puede constituirse en elemento positivo, en vía de acceso a una expresión nativa, centrada, *legítima*” (37).

Ahora bien, Lezama puntualiza, luego de desbrozar los defectos de su sensibilidad, una ruta inversa en la configuración de los diálogos entre lo regional a lo universal. Para ello utiliza la imagen de la resaca marina; lo que deja la corriente y lo que permanece, la borrasca del encuentro entre el afuera y el adentro, lo terreno y lo marítimo. En ese resto, se figurativiza un espacio simbólico que define la especificidad cubana: “la resaca no es otra cosa que el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas” (Lezama Lima 1977 50). Es lo residual invertido que transforma la minusvalía del desecho en aporte original, a través de un proceso de transformación que desarticula los binarismos del análisis cultural, las asimetrías, la tensión centro-periferia y recoloca el debate en el espacio donde lo particular –ahistórico, geográfico y cultural– informa el diálogo, donde lo insular aporta a las corrientes marinas, esto es al flujo con lo otro, que es Occidente, pero también la continentalidad a la que no se “sentían muy vinculados”.

⁹ El estudio de Cruz-Malave cita a Frobenius en su versión alemana a la que no he tenido acceso de modo directo. El texto referido es: *Und Afrika Sprach. Bericht über den Verlauf der 3. Reiseperiod der D.I.A.F.E. in der Jahre 1910-1912*. En su análisis suma otras oposiciones que habría planeado el alemán y que Lezama retoma, además de las de “culturas del litoral” y “culturas de tierra adentro”. Señala Cruz-Malave que entre las oposiciones que lee Lezama en Frobenius y expone en el Coloquio, se encuentra la siguiente serie: el “Espíritu de costa” como mestizo fantasioso, mañoso y chismoso; el “Espíritu de tierra adentro” es auténtico, vigoroso, poderoso y verídico.

Frente a la defensa de Lezama, Jiménez opone su cualidad de deseo y utopía. Mientras el español no puede leer en la poesía un rasgo cerrado y sustantivo de la sensibilidad local, ofrece al cubano una teleología mítica, que –por paradójal que resultara– abriría un prolífico camino, la de “el mito que nos falta” y que en la cartografía imaginada por el cubano pueden liderar Argentina, México y Cuba. El mito es el puente que establece metafóricamente Lezama, en colaboración con Jiménez, con la cultura hispanoamericana a través de la doble ruta de la carencia y el exceso. Cuba tiene la frustración, la ausencia de religiosidad y el exceso; Argentina, la arrogancia; los mexicanos, una elevada e idealizada consideración del sí mismo cultural. En todos los casos, carencia y exceso son una pulsión constitutiva y desarraigada. El mito es la posibilidad de hilvanar los fragmentos dispersos de la realidad continental en un tejido de sentidos poéticos y solidarios.

Es interesante observar la lectura que realiza Lezama de esa cartografía imperial diseñada por “lo argentino” y que pretende corregir. Si para Lezama la ruta de la civilización se construye de Oriente a Occidente, el hiato con la lectura argentina radica en que los escritores del sur leerían ese movimiento de Norte a Sur. Este diseño adquiere carácter de política cultural en el texto. Muestra, por una parte, la atención puesta en el “lejano” espacio rioplatense –en un operativo de lectura en red, que parece desarmar el fragmentarismo y la discontinuidad del diálogo americano– y también su carácter disociado respecto de la mirada cubana. Implica, no una ruta, sino la escritura adversa de la historia colonial continental y el lugar de la especificidad regional dentro de la corriente regional. Cambiar el vector de la colonialidad supone pensar de otro modo en los sujetos culturales de la dinámica colonizador-colonizado. La ruta no sugiere solamente el punto de vista de la enunciación (aunque la presuponga), implica fundamentalmente cambiar el eje semántico de la colonialidad y por ello percibir de manera dislocada el gesto de la descolonización. Para el cubano, lo español se constituye en el alter ego con el que necesita dirimir su especificidad, es la voz próxima y hermana. Esta localización discursiva procura además,

distanciarse de las otras “miradas latinoamericanas” como las de un argentino para quien el universo español constituiría una forma del pasado, sin conflicto presente, pero también sin exigencia como política identitaria; y para un mexicano, la conflictividad, producto de la historia peculiar del coloniaje en su región. El Coloquio hace pie en esa forma de la resaca, en esa modulación de la voz, que hace ostensible el punto de vista de la enunciación y transforma el simulacro del Coloquio en el paratexto poético de un ensayo.

Cambiando por momentos el estatuto retórico del Coloquio, cuyo “yo” enunciativo está evidenciando los roles de quien pregunta y responde, el poeta español interroga a Lezama acerca de un tópico capital en el debate intelectual cubano de la década de 1930: el problema del mestizaje. Con resonancias ortizianas¹⁰, Lezama descarta la posibilidad de pensar la expresión en términos de mestizaje, pero en verdad lo que está suponiendo es una borradora del concepto raza que subyacía en la poética negrista y en las teorías antropológicas y culturales. La poesía, para Lezama, no admite limitaciones: “Abogar por una sensibilidad mestiza es intentar un eclecticismo sanguinoso” (57), y opone a ello la sensibilidad insular como capacidad de integrar lo local y lo universal, el diálogo tenso entre una especificidad y su alteridad.

El texto reinventa una corrección a las muy conocidas hipótesis de Spengler¹¹ sobre su idea de *La decadencia de Occidente*. América no se configura como el espacio de la promesa frente a un Occidente desgastado y corrompido, sino que postula una manera de definir el lugar de enunciación americano atendiendo tanto a la diversa configuración de las sensibilidades continental e insular del

¹⁰ A través de textos como *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), y sus estudios sobre música popular cubana, Ortiz configura la hipótesis del mestizaje como propia para la conformación de lo nacional. Otros autores como Mañach y Emilio Roig habían compartido esta visión.

¹¹ Spengler (1923) en este texto afirma el carácter de utopía virginal que constituye América para una Europa en decadencia. La traducción al español contenía un prólogo de José Ortega y Gasset, en la edición que circuló en Argentina entre esos años. Su pensamiento, además, había sido difundido a través de *Revista de Occidente*.

hombre americano, como a un horizonte cultural más abarcador, en el ensanchado espacio cultural de Occidente, donde el problema es cómo dialogar con él sin borrar sus propias marcas.

Por último, me interesa señalar, respecto del *Coloquio*, el repertorio de lecturas que se diseminan desde este evento y que constituirá no solamente parte de archivo imprescindible del origenismo, sino un protograma que reinventa metafóricamente las variaciones de ese deseo de escribir y leer desde la ínsula como sinécdoque del aporte a Occidente. En él se encuentran también “los libros prohibidos”, los no leídos: Freud, el surrealismo, la poesía negrista y mestiza, la vanguardia, la filosofía cartesiana, la teoría de Spengler, la historiografía como conocimiento válido y la sociología. Se exaltan la metafísica y la *poiesis*, esta última concebida como la suma del conocimiento. Leen a Ortega, a la Generación del 98 español en una extraña parábola que Jiménez diseña hacia la de 1927, el Modernismo —especialmente el francés—, Valéry, Mallarmé, Garcilaso, Whitman, Goethe, Joyce; y en cuanto al conjunto de las literaturas hispanoamericanas, la mexicana y la argentina cobrarán una presencia permanente que puede ser rastreada a lo largo de la trayectoria de los doce años de la revista. Están presentes, en suma, esa “fiera selección” que Lezama auguraba como la agenda central de los poetas, en el primer editorial de la revista: “Frente a un mundo de violentos ofrecimientos, el hombre muestra su fiera selección, las cosas de las que ha querido hacerse acompañar hasta el final” (Lezama Lima 1944 9).

Bibliografía

- Barquet, Jesús. *Consagración en La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*, Miami: North-South Center, Universidad de Miami, 1992.
- Calomarde, Nancy. *El diálogo oblicuo. Fragmentos de una escena de lectura latinoamericana*, Córdoba: Alción, 2010.
- Cruz -Malavé, Arnaldo. *El primitivo implorante. “El sistema poético” de José Lezama Lima*, Amsterdam: Rodopi, 1994.

- Ortiz, Fernando [1999]. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación) (Prólogo de María Fernanda Ortiz Herrera e introducción de Brosnislav Malinowski), Madrid: Cuba España, 1940.
- Riccio, Alejandra. “Los años de Orígenes”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Poitiers: Espiral, 1984.
- Lezama Lima, José [1977] “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Analecta del reloj, Obras Completas*, México: Aguilar, 1953.
- Lezama Lima, José, [1977] *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, en *Analecta del reloj, Obras Completas*, México: Aguilar, 1938.
- y Rodríguez Feo, José [1944]. “Orígenes”, en *Orígenes* núm.1, edición facsimilar, 1989, La Habana.
- Orígenes* [1944-1956], números 1 al 40, Prólogo e índice de autores de Marcelo Uribe, edición facsimilar, Madrid-México: El Equilibrista, 1992.
- Spengler, Oswald [1923]. *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*, 2 tomos, traducción de Manuel Morente, Madrid: Espasa Calpe, 1966.
- Zambrano, María *La Cuba secreta y otros ensayos*. Edición e introducción de Jorge Luis Arcos, Madrid: Endymion, 1996.

EL INSULARISMO DE CARA AL MAR

JORGE MARTURANO

Ella es toda de aire y de agua fina. Un recuerdo de sal, de horizontes perdidos, la traspasa en cada ola, y una espuma de barco naufragado le ciñe la cintura, le estremece la yema de las alas...

Tierra Firme llamaban los antiguos a todo lo que no fuera isla. La isla es, pues, lo menos firme, lo menos tierra de la Tierra.

Dulce María Loynaz, Poema CI, *Juegos de agua*

Y ahí estará. Como dijo alguien, esa triste, infeliz y larga isla estará ahí después del último indio y después del último español y después del último africano y después del último americano y después del último de los cubanos, sobreviviendo a todos los naufragios y eternamente bañada por la corriente del golfo: bella y verde, imperdecera, eterna.

Guillermo Cabrera Infante, *Vista del amanecer en el trópico*

La tradición ensayística caribeña ha conceptualizado la insularidad o “condición insular” las más de las veces como una desventaja, e incluso, como una falla esencial: el aislamiento, la distancia, la discontinuidad territorial, la dependencia ultramarina para proveerse de bienes e insumos y la accesibilidad del contorno geográfico son vistos en términos de una falta que permite explicar tanto el retraso de la consolidación nacional o la debilidad o imposibilidad del estado, como los aspectos más diversos de las sociedades caribeñas. Jorge Mañach, cuya reflexión en este sentido resulta bastante inequívoca desde sus primeras intervenciones en la década de 1920, insiste sobre el tema en su *Teoría de la frontera* (1970), publicado póstumamente en Puerto Rico, en el que la “condición insular” re-

sulta explicativa en términos históricos. A la vez Mañach vincula la frontera insular, proyectándola al resto de Latinoamérica, con dos actitudes complementarias: el “antagonismo hosco, resentido del poder ajeno y de la impotencia propia” (76) —es decir, el complejo de inferioridad al que se refiere gran parte de la tradición ensayística— y la sumisión debilitante, políticamente “entreguista”, con las que asocia la actitud latinoamericana en relación a las influencias y presiones que llegan del exterior (76).¹ Lo importante aquí es que la insularidad es vista siempre en clave de obstáculo a la vez para la consolidación y el desarrollo nacional como para el vínculo con el exterior y con los demás, esto pensado en términos históricos, políticos, económicos y culturales.

Estas páginas reflexionan sobre la teoría de la cultura que es posible inferir del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), ensayo inaugural con el que José Lezama Lima, en contraste con la concepción de la insularidad como obstáculo, comienza su reflexión sobre la cultura cubana. Aunque la reflexión de Lezama es fundamentalmente poética, en el sentido de pensar lo que es fundamental para que la literatura cubana ocupe un lugar a nivel mundial, que no sea meramente periférico, en este ensayo elabora por primera vez una teoría de la identidad cultural fundada en lo que llama el “mito del insularismo”. En lo que sigue discutiré la forma en que Lezama, en contraste con las teorías de la insularidad que privilegiaron el lugar de la tierra y de la plantación azucarera en la construcción de la identidad nacional en Cuba, deposita su atención en el mar y, más

¹ Véase Jorge Mañach, *Teoría de la frontera* (escrito en 1960, pocos meses antes de morir, en Puerto Rico), para una última ocurrencia de la consideración de la situación insular como desventaja. Sin embargo, en este libro Mañach se ocupa fundamentalmente de las relaciones entre Latinoamérica (sobre la que proyecta, podría argüirse sin temor a equivocación, los rasgos de la condición insular) y Estados Unidos, con la intención de concebir una manera de superar las barreras culturales que separan a una de otro. Mañach, reflexionó una y otra vez sobre el problema de “la nación que nos falta”, para utilizar el título que había proyectado dar a uno de sus libros. Véase Jorge Luis Arcos, para más información acerca del lugar de Mañach, a quien considera “el ensayista paradigmático” en el contexto republicano, y de su concepción (utópica para Arcos) de la República.

específicamente, en el movimiento de las mareas y de las corrientes marinas, para elaborar una teoría de la cultura que valoriza más la influencia de la perspectiva transatlántica y transnacional que la de la mirada interior y la civilización de tierra adentro. Para Lezama el movimiento de la marea y los vasos comunicantes de las corrientes marinas representan mucho mejor la manera en que la cultura cubana ha venido constituyéndose y la forma en que debería operar. Para alcanzar la universalidad que caracterizaría sus rasgos definitorios y su lugar a nivel mundial —pensando, principalmente, en la cultura europea, y ya explícitamente desde esta primera formulación, también en las culturas de las Américas— los artistas cubanos deberían prestar atención a los residuos culturales que las corrientes marinas dejan en la costa y a su vez aprovechar esta apertura exterior, esta accesibilidad para influenciar al resto del mundo. En este sentido, lejos de constituir simplemente otra variante del mecanismo de la transculturación, la teoría cultural de Lezama en su ensayo inaugural ha constituido un acercamiento —que no ha recibido la atención necesaria en su dimensión teórica cultural o ha sido dejado de lado en favor de ensayos suyos posteriores (sobre todo *La expresión americana*)— que privilegia el poder transformador de las ideas que circulan hacia y desde la condición insular en la búsqueda de una preeminencia cultural desde el punto de vista de la periferia.

El contexto discursivo del insularismo

El contexto discursivo en el que Lezama Lima publica *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* es el de la reflexión sobre la identidad cultural cubana, cuyo punto de partida se origina en el fracaso de la República, fracaso al que se habían ido refiriendo los intelectuales cubanos cada vez más insistentemente desde el comienzo de la década de 1920, entre ellos, Fernando Ortiz, por ejemplo en “La decadencia cubana”, y Jorge Mañach, en *Indagación del choteo*.²

² Véase Fernando Ortiz (1919) y (1924), Jorge Mañach, (1928) y (1925) y Alberto Lamar Schweyer (1929). Véase también, Rojas y Díaz Quiñones, para

Aunque este fracaso puede entenderse sobre todo en términos políticos y en términos del agotamiento de la forma estatal que había adoptado Cuba desde su independencia –partidos políticos que servían a intereses fundamentalmente oligárquicos, que no satisfacían las demandas sociales de grandes sectores de la población y cuya fortuna descansaba en los vaivenes del precio del azúcar, lo que agravaba la dependencia y la afrenta a la soberanía que implicaba la enmienda constitucional que garantizaba los intereses de Estados Unidos en Cuba–, los ensayistas cubanos buscaron también explicar los males que aquejaban a la República en términos culturales.³

Lo que llamo el discurso de la insularidad (que implica en realidad una pluralidad discursiva) pertenece al registro identitario a través del cual la intelectualidad latinoamericana se ha tratado de pensar culturalmente y en tanto sociedad, enfatizando la influencia que ha tenido la situación insular en el Caribe. Dara Goldman (2003) explica de manera elocuente la doble influencia de la insularidad espacial en los discursos de la identidad tanto en el contexto nacional como regional dentro del Caribe, al aparecer estos condicionados por los rasgos geográficos, ya que según la autora existe, por un lado, una relación histórica entre el espacio de la isla y el de la nación, pero a su vez el espacio de la isla representa uno de los rasgos unificadores del Caribe (Goldman 2003 404-5). Esto es, mientras la equivalencia entre el espacio de la isla con la nación fue fundamental en la articulación de un discurso identitario nacional, a nivel cultural, en los trabajos de Jorge Mañach, Juan Marinello y Fernando Ortiz, para nombrar a las figuras más conocidas, la insularidad como un aspecto unificador del Caribe ha sido enfatizada en

una lectura crítica de los textos arriba mencionados.

³ El ensayo sobre el choteo de Mañach es paradigmático en este sentido, ya que adjudica a un rasgo de la idiosincrasia nacional –la tendencia a burlarse de la autoridad– una de las razones posibles que explica los problemas de la sociedad cubana. La enmienda constitucional (llamada enmienda Platt) autorizaba a Estados Unidos a intervenir política y militarmente en los asuntos cubanos cuando fuera necesario. Con la caída de Gerardo Machado los partidos tradicionales cubanos fueron reemplazados por otras organizaciones y actores que surgieron a partir de 1933.

el Caribe hispánico por trabajos más recientes, como *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo.⁴

Dos posiciones fundamentales constituyen el discurso de la insularidad en el período 1920-1940, cada una de las cuales se caracteriza por el énfasis que se le da respectivamente a la tierra o al mar en la teoría que explica el desarrollo de la cultura nacional. Más que un texto paradigmático, equivalente a lo que sería el *Insularismo* (1934) de Antonio Pedreira para Puerto Rico, en el caso de Cuba se puede vislumbrar un arco de textos que van desde *Azúcar y población en las Antillas* (1935) de Ramiro Guerra –que centra en la cuestión de la tierra el desarrollo de una identidad nacional– al *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* –que busca en el mar y en el trabajo de las corrientes marinas el modelo de una sensibilidad insular. Sin embargo, quisiera plantear que la atención crítica dada a los extremos de este arco es muy desigual, ya que se ha prestado mucha más atención al extremo que privilegia la tierra y a todo el corpus discursivo que Rafael Rojas estudia en relación a los conceptos de patria y nación (discursos a los que se refiere como “motivos de Anteo” en alusión al mito griego que destaca la invulnerabilidad que trae el contacto con la tierra).⁵

⁴ Esto es pertinente para el Caribe hispánico sobre todo, porque en el no-hispánico, debido a su situación (pos)colonial explícita, el pensamiento en términos regionales es de más larga data, y se retrotrae al menos a la diferencia que existe entre el negrismo, en tanto proyecto de incorporación a la nación de los descendientes de africanos –es decir, su constitución como sujetos nacionales, a través de la poesía–, y la *negritude*, en tanto proyecto desarrollado por sujetos colonizados [colonialized subjects] que no piensan mayormente en términos nacionales. La diferente relación con África que distinguiría a estos dos movimientos es, en este sentido, ilustradora, como se puede ver en Aimé Césaire. El antillanismo de Luis Palés Matos, en este sentido, tiene un carácter regional e incluso transnacional que lo distingue del negrismo del Caribe hispánico. Véase Mamadou Badiene para un estudio comparativo entre estos dos movimientos.

⁵ En *Motivos de Anteo*, Rafael Rojas analiza gran parte del cuerpo discursivo de la nación que cifra en la “variante metafórica” del concepto de “tierra”, los destinos de la patria y la nación, pero que también estudia en relación a los conceptos de sangre y memoria, prestando especial atención a la obra de José Martí, Ramiro Guerra, Enrique Varona, Jorge Mañach, Fernando Ortiz y

Si bien alguna atención se le ha prestado al *Coloquio*, en general ha sido para analizar el rechazo de Lezama al negrismo (y en menor grado al surrealismo), como en el caso de Jesús Barquet, o para vincular la posición de Lezama a una versión del criollismo con el que se identifica al proyecto origenista, como en el caso de Carmen Cañete Quesada.⁶ Es por esta razón que en lo que sigue quisiera ocuparme de las dos operaciones fundamentales que se plantea el *Coloquio* en tanto meditación acerca de la cultura, del juego de oposiciones que estructuran su argumento y del análisis de lo que significa el movimiento de las corrientes marinas y la acumulación de la resaca como posibilidad a la vez integradora y desintegradora.

Insularidad y resaca

El *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* tiene una dimensión inaugural en la obra de Lezama Lima sólo comparable a la del poema *Muerte de Narciso* (1937), no sólo porque constituye la primera reflexión teórica extensa que hace –a esa altura un poeta que apenas empezaba a darse a conocer– sobre el modo de operar de la cultura cubana, sino también por importancia que tenía Juan Ramón en el contexto de la lengua castellana (su presencia en Cuba ayudó al lanzamiento de Lezama y del grupo de poetas que se nucleó en torno él y a sus distintos proyectos de revistas).⁷ El propio Lezama

José Lezama Lima y otras figuras del grupo vinculado a *Orígenes*. La imagen de Anteo se refiere al mito griego en el que Anteo era invulnerable en la lucha mientras se mantuviera en contacto con la tierra, ya que Gea era su madre, pero Hércules logra derrotarlo justamente al levantarlo en vilo (Grimal 33).

⁶ Véase Barquet, Cruz-Malavé (1998), Sánchez-Eppler y Cañete Quesada, como ejemplo de los análisis más específicos del *Coloquio*.

⁷ La presencia de Juan Ramón (como la de María Zambrano) no podría haber sido más importante para un grupo de jóvenes poetas que recién comenzaba a producir su propia obra. Así le comenta a Zenovia Camprubí en una carta fechada en 1955 el impacto que hizo Juan Ramón en él: “¿Lo que representa para mí haber conocido, en aquella oportunidad, a Juan Ramón? Algo como un permanente estado de conciencia, con la aclaración de mi destino, como la marca de mi incesante furor poético. Creo haber sido siempre fiel a sus señales.

se ha referido a la importancia de esta “entrevista”, en la que se apropia de la voz de Juan Ramón para crear el “mito de la sensibilidad insular” (52).⁸ En este texto la discusión sobre lo insular se desarrolla a partir del contrapunto entre las voces de Lezama y Juan Ramón, que parecen contaminarse mutuamente. Esto se debe a que el *Coloquio* no consiste en la transcripción de una entrevista sino en un diálogo ficticio que se crea en el texto lezamiano a partir de una reunión de poetas que el mismo Juan Ramón había convocado a través de la Institución Hispano Cubana de Cultura.⁹ En la introducción al diálogo propiamente dicho, Lezama indica el lugar plural que le toca junto a los demás que asisten a la convocatoria en relación a Juan Ramón (“Ahora estamos todos con Juan Ramón.

Y haber engendrado en mi país un movimiento poético que se ha hecho historia, imagen operando en la historia” (citado en Cañete Quesada). Juan Ramón escribe el prólogo a la antología *La poesía cubana en 1936*, publicado en 1937, el mismo año en que Lezama fecha el *Coloquio* y se publican los números de *Verbum*, la primera revista que organiza Lezama y que es uno de los antecedentes de *Orígenes*. Justamente esta antología funciona a la vez como bautismo generacional ya que aparecen incluidos Lezama y otros miembros del grupo que se nucleará en torno a *Orígenes* y puede considerarse como el primer paso en la canonización literaria del grupo, que posteriormente recibirá la atención exclusiva de la primera antología de Cintio Vitier, *Diez poetas cubanos* (1948), y su lugar de preeminencia en la antología poética oficial de la República, también realizada por Vitier en 1952, *Cincuenta años de poesía en Cuba (1902-52)*, y publicada por la Dirección de Cultura.

⁸ Cañete Quesada enfatiza “la relación de reciprocidad marcada por la ‘jimenización’ del discurso lezamiano así como ‘lezamización’ palpable en las sentencias de Jiménez” (34), pero lo más importante para su lectura del *Coloquio* es que resalta que existe “una relación de caradería ante la presentación de un proyecto nacional de naturaleza criollista” (34). En este sentido, para Cañete Quesada lejos de ser contrapuntístico, el coloquio de voces estaría en función de la explicitación de un proyecto criollista representado por la sensibilidad insular.

⁹ Benigno Sánchez-Eppler (1986), en un libro dedicado a la influencia de Juan Ramón en Cuba, se ocupa en detalle del contexto institucional y crítico en que se produce la reunión de poetas en el Lyceum en 1937. Sobre todo es importante seguir a Sánchez-Eppler para ver cómo los artículos y notas de Juan Ramón y de Lezama publicados en *Verbum* explican la dinámica de intercambio de ideas que recrea el *Coloquio*. Véase también Cañete Quesada y Cruz-Malavé.

[...] Biblioteca y salón” [156]), pero inmediatamente busca singularizarse al expresar cierta insatisfacción con el devenir de la reunión (“Se leen poesías, se siguen leyendo y la poesía se escapa” [156]). En este sentido, la perspectiva de un “nosotros” (los poetas que ha convocado Juan Ramón para que lean sus poemas) desde la cual se describe la escena de la reunión, deja lugar a un “nosotros” que incluye sólo a Lezama y a Juan Ramón para “[h]ablar de poesía prescindiendo de los poetas” —es decir, prescindiendo no sólo de la lectura de los poemas, sino también de la voz del resto de los poetas— como “única manera de entendernos” (*Coloquio* 46). La relación (socrática, como la define Sánchez-Eppler [46]) de “discípulo a maestro”, que establece Lezama con Juan Ramón, encubre la verdadera naturaleza de un diálogo en el que el lugar de *primus inter pares* que se le da a Juan Ramón destaca la posición de interlocutor privilegiado que se adjudica tácitamente Lezama, al exponer y explicar a la par de Jiménez su “meditación sobre las culturas” (46).

Lezama explicita la manera en que fue compuesto el *Coloquio* en el elogioso epígrafe que pone en boca de Jiménez a propósito de la conversación que supuestamente ambos han mantenido, en el que Juan Ramón acepta como propio todo lo que Lezama le adjudica, por la calidad que tiene, aun cuando hay ideas que no reconoce como suyas “[e]n las opiniones que José Lezama Lima ‘me obliga a escribir con su pletórica pluma’ ” (44). El uso de las comillas en la frase recién citada indica a nivel tipográfico el entrelazamiento de voces, ya que el epígrafe adjudicado a Juan Ramón entrecomilla sus propias palabras, como si revelara al hacerlo el doble estatus de la voz de Jiménez, en el que coexisten la suya propia y la de Lezama.

El *Coloquio*, fechado en 1937 y que aparece publicado por primera vez en 1938 en *Revista Cubana* y luego incluido en *Analecta del reloj* (1953), no constituye la primera pieza de reflexión crítica que escribe Lezama, ya que en su revista *Verbum* había publicado ya algunos artículos y notas sobre poesía —en relación a Garcilaso y al mismo Juan Ramón como destaca Sánchez-Eppler (40-46)— pero

el *Coloquio* sobresale no sólo por las concepciones poéticas que se discuten sino por la meditación cultural acerca de la situación insular, en definitiva por ser la primera reflexión más articulada de lo que se puede considerar una teoría de la cultura. Precedido por una breve presentación a cargo de Lezama (en la que este se refiere a la transitoriedad de la piel, compara a Picasso con Jiménez, enumera algunas imágenes de la poesía de Juan Ramón y describe la escena de la reunión de poetas a partir de la cual se proyecta, imaginariamente, el diálogo), el *Coloquio* adopta la forma de un diálogo entre un “Yo” que interroga al maestro “J.R.J.”, quien a menudo responde preguntando. La conversación gira en primer lugar en torno a “los elementos de la sensibilidad” asociados a la situación insular:

Yo: [...]. En el breve tiempo que lleva usted entre nosotros, ¿no ha percibido ciertos elementos de sensibilidad (cosa que no tiene que ver con lo más visible de nuestra sensibilidad), que nos hagan pensar en la posibilidad del “insularismo”? [...].

J.R.J.: Si la pregunta no es una “salida”, ¿qué extensión le da usted al concepto “insularismo”? [...] En este caso, ¿frente a qué, oponiéndose a qué otra sensibilidad insular, se levanta este tema de la sensibilidad diferente de las islas? [...].

YO: [...] “Insularismo” ha de entenderse no tanto en su acepción geográfica, que desde luego no deja de interesarnos, sino, sobre todo, en cuanto al problema que plantea en la historia de la cultura y aun de la sensibilidad. [...] (46-47).

La reflexión insular de Lezama Lima en el *Coloquio*, la fundación del “mito del insularismo” —la necesidad de dotar a Cuba de un mito propio que hay que ayudar a crear— se centra en una discusión acerca del paisaje (tierra adentro *versus* el horizonte marítimo) y se propone como una operación de centralización de Cuba en relación a la cultura universal, o dicho de otro modo, desplaza la marginalidad de la Cuba contemporánea hacia el centro del intercambio cultural, convirtiendo a Cuba en un centro gravitacional, inventivo, creador, a la manera del mapa mundi que Leví Marrero incluye en

su *Geografía de Cuba* (1951), cuya proyección ubicaba a Cuba (en realidad, a La Habana) como centro geográfico mundial.¹⁰ El destino insular en este sentido es inventivo, como un motor generador cuya primera muestra la constituye la abundancia y la riqueza de la expresión misma de Lezama.

Para entender la conceptualización del insularismo que ofrece Lezama en el *Coloquio*, es preciso referirnos por un momento, a la cuestión de la ilegibilidad de su escritura. La reflexión con la que Lezama irrumpe en el contexto cultural cubano aparece dotada desde el comienzo mismo de su carrera literaria de una dimensión teórica que no se puede separar de la experiencia lingüística en la que sumerge al lector y que constituye el fundamento del particular “logos ilegible” lezamiano, donde se asienta su proyecto poético, pero exhibe también una preeminencia visual y espacial que adquiere un carácter explicativo.¹¹

Lezama aborda esta cuestión años después en *La expresión americana* (1957), expresándola no en términos de ilegibilidad sino más bien de dificultad; para Lezama lo difícil es “la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después a su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o su desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica” (*El reino de la imagen* 369). Lo difícil se entiende como la resistencia que posibilita el movimiento (en el sentido de potencia) hacia la gnosis –que corresponde a un conocimiento que tiene una dimensión perceptual y que no se puede separar de la experiencia– no se puede confundir

¹⁰ De este modo, la reflexión de Lezama se contrapone al estado general de pesimismo respecto del desarrollo cultural y social de Cuba (debido, para la generación origenista, a la “ausencia de finalidad” de Cuba [Vitier, *Lo cubano en la poesía* 327]). Cruz-Malavé destaca que “el intento de convertir la marginalidad cultural en centro ... define el proyecto poético de Lezama y los origenistas” (*El primitivo implorante*, 17).

¹¹ Juan Pablo Lupi en un trabajo en el que enfatiza que en Lezama “the theory is expressed by the texts themselves” se refiere a esta noción de “illegible logos” que opone en términos poéticos a la legibilidad del logos que exhibe *Altazor* de Vicente Huidobro. Véase Lupi, “Lezama, Theories, Legacies”.

con lo oscuro o lo ininteligible; se asocia más bien a un paisaje en fuga hermenéutica, es decir, a un paisaje entendido en su dimensión gnóstica.¹²

La verba proliferante que caracteriza la lengua de Lezama, “aunque no entendamos, a veces, su abundante noción ni su expresión borbotante”, según admite –o le es adjudicado a– el mismo Juan Ramón al cierre del *Coloquio* (64), es la que manifiesta en sí misma lo que la isla puede ofrecer. El comentario inicial del *Coloquio* que se refiere al carácter mudable de la piel constituye ya un comentario sobre la necesidad de crear una mitología que vaya más allá de la apariencia y de lo pasajero:

La serpiente de cristal prosigue, se persigue; ha quedado la piel, que es entonces sombra, flecha sobre la sombra, muro que se hunde sobre la espalda soplada. La serpiente de cristal está ya sobre otra piel y nosotros tardamos en convencernos de que la piel anterior es ya un papel, de que el papel cae con la elegancia con que se frunce la hoja. Cuando esperábamos la hoja verde, aparece la hoja eléctrica, la morada, la hoja que crece en las espaldas o en las sienes como una cabellera vista desde debajo del agua, como un racimo de peces girando sobre un cristal finísimo, eterno. Después, piel, sangre del humo. Una mano fuerte aprieta, estrangula un limón, define una garganta (45).

Esta descripción, curiosamente, aparece en el contexto de una crítica de las apariencias o superficie (el problema de la piel) que más claramente se convertirá en las páginas siguientes del *Coloquio* en la impugnación, no del *negrismo* en sí en tanto posibilidad poética, sino de la posición que ve en el *negrismo* la posibilidad de una síntesis de lo cubano. El *negrismo* para Lezama pondría el énfasis en lo más visible, en lo mudable de la actividad poética (las pieles que se desechan) y, por lo tanto, no podría dar cuenta de una

¹² Para una discusión de la gnosis en Lezama y de su uso de la tradición gnóstica, véase Alan West and César Salgado.

sensibilidad insular, que Lezama asocia a lo que llama la “serpiente de cristal”, que aparece “saliendo siempre de su piel, sus últimas adquisiciones” (45).¹³

Por supuesto que lo que está en juego en esta discusión acerca de “lo más visible de nuestra sensibilidad” (46) es lo que podría llamarse una política de la representación, es decir, una preocupación por cuáles son los elementos o los componentes que definen la cultura nacional. En el modelo de origen romántico sobre el que se construyeron las primeras literaturas nacionales en Latinoamérica la representación primero del paisaje, y luego de sus habitantes, ocupó un lugar fundamental, al igual que la reflexión acerca del paisaje en tanto construcción cultural. Es precisamente la discusión sobre el paisaje en el *Coloquio*, en tanto paisaje interior o de tierra adentro, lo que lleva a Lezama a oponer la sensibilidad insular a la sensibilidad continental (que Juan Ramón adjudica a México).

Lo que plantea Lezama, en la distinción entre paisaje y horizonte que introduce a propósito de la insularidad es algo que puede entenderse como lo propio del don caribeño. No es que Lezama no postule ningún paisaje para la insularidad, es decir, no es que considere la inexistencia de toda posibilidad representacional, sino que en lo que piensa es en un horizonte marítimo definido por la categoría o “sentimiento de lontananza”: en una cultura insular (litoral) lo que importa no es el paisaje propio, sino el horizonte contra el que se recorta, es decir, un sentido de distancia que hace que la mirada en vez de depositarse en lo inmediato propio se proyecte a lo lejos (48). Si un paisaje puede ser entendido como el lugar donde la naturaleza y la cultura se intersectan, no es lo autóctono, folklórico, regional, “terrenal”, es decir, el lugar de intersección lo que resulta

¹³ Para una discusión pormenorizada acerca del negrismo en relación a la discusión de Lezama en el *Coloquio*, véase Barquet y Cañete Quesada. Este último muy hábilmente vuelve los fundamentos del argumento de Lezama en su contra, ya que el aspecto de “apariencia” (el falso espejismo) que Lezama le adjudica al negrismo podría perfectamente predicarse, siempre según Cañete Quesada, de la “alternativa criollista” con que identifica a la posición de Lezama (40).

clave, sino más bien una predisposición del mirar, y a su vez una disposición a proyectar(se), es decir, proyectar y proyectarse.

Así Lezama considera que los elementos de superficie que indican lo propio, dentro de los cuales ubica la herencia afrocubana “con que la poesía cubana planteó de una manera quizá desmedida, la incorporación de la sensibilidad negra” (50), no pueden dar cuenta de lo cubano. Es como si dijera que la isla en sí no puede dar cuenta de lo insular, que si uno de los efectos de lo insular es el desarraigo, esto no significa otra cosa que la imposibilidad de encontrar lo insular en las raíces, porque en realidad no las hay. Juan Ramón le señala que los isleños están condenados a vivir hacia adentro (48), ante lo cual Lezama rescata las posibilidades generativas del mar, o lo que es lo mismo, rescata lo que el mar es capaz de traer y llevar.

Su definición de lo insular, y por lo tanto de la cultura asociada a una sensibilidad insular, no está vinculado a la representación de un paisaje interior sino que tiene un carácter más relacional; lo que le interesa del mar no es que aisle o que genere desarraigo sino que conecte. Es en este mismo sentido que Vitier, al final de su estudio sobre lo cubano en la poesía cuando Lezama y el grupo Orígenes ocupan ya el centro de la escena poética cubana, insiste en que “[n]uestra verdadera teluricidad es marina y aérea, más que de la tierra, es decir, esencialmente comunicante” (403).

Lezama en efecto toma en cuenta el desarraigo que está vinculado con la insularidad, pero lejos de ver en esto un problema se fija en la posibilidad que da el mar como paisaje que no aísla sino que ofrece múltiples vías de conexión y de proyección. Por esta razón el insularismo lezamiano es una respuesta a la visión aislacionista de, entre otros, Antonio Pedreira, para quien lo insular, en uno de sus aspectos, crea un cinturón de aislamiento frente a lo universal. El insularismo para Lezama, en cambio, no es obstáculo sino condición. No es que el modelo de Pedreira (pensado en relación a Puerto Rico) definiera la insularidad con un carácter puramente aislacionista. Al contrario, para Pedreira, es esta tendencia la que hay que quebrar. Pedreira piensa en la proyección hacia afuera como

una necesidad, pero para él, la lontananza, implique esta, según se vea, la falta de contigüidad o una fragmentada, se proyecta como una amenaza permanente. La pregunta, entonces, no es tanto cómo refugiarse en sí mismo, tierra adentro, sino ¿qué es lo que mira Lezama si rechaza la perspectiva de Juan Ramón de que “el insular debe de vivir hacia dentro, opinión que coincide con la de Ortega y Gasset cuando afirma que los isleños sólo entornan los ojos a la vista de los barcos cargados de enfermedades infecciosas” (Lezama Lima, *Coloquio* 48)? Para Lezama la sensibilidad cubana contrasta con la continental que caracteriza al caso mexicano: mientras “el mexicano es fino y discreto, ama la palabra larga y con sordina; nosotros [en referencia a Cuba], excesivos y falsamente expresivos, ofrecemos nuestra tragedia en ‘comino de chiste criollo’, como ha dicho la Mistral” (50).

Para Lezama el problema que el insularismo “plantea en la historia de la cultura y aun de la sensibilidad” (47) no tiene que ver con una realidad geográfica sino con la determinación de una perspectiva (la mirada hacia afuera, a lo lejos, que reclama la condición insular y que se opone a la interior de la sensibilidad continental) y de un modo de expresión. Además de que es muy claro que desde sus inicios el proyecto de Lezama se diferencia de cualquier modelo criollista o nacionalista de dimensión esencial y va más allá de la celebración de la apariencia con que identifica el negrismo (algo que aparece representado por la referencia a la piel con la que abre el *Coloquio* y a la que es necesario dejar atrás, como hace la serpiente), lo que me interesa aquí es que coloca no el paisaje interior (la piel del guante) sino *la resaca* que traen las corrientes marinas como el primer elemento que caracteriza la sensibilidad insular, lo que define “la posibilidad del insularismo” (46). En este sentido, por un lado, se explica que lo que a Lezama le interesa no es Cuba como horizonte, sino el horizonte mismo en que busca proyectar a Cuba. Ese horizonte no puede ser concebido en términos de lo nacional, porque el horizonte siempre lo excede, o dicho de otro modo, siempre huye hacia más allá; es el espacio de pasaje hacia el cielo, es decir, hacia el cosmos; de ahí que su comentario acerca de

“la ínsula indistinta en el cosmos” se pueda entender en el marco de una lógica donde lo importante no es el *blanco* (o lo negro, siempre una piel susceptible a ser mudada) sino la actualización del disparo (el flechazo), el movimiento que contiene la finalidad misma. Corriendo el riesgo de excederme en el uso de esta oposición (blanco/flechazo) como metáfora, diría más importante que lo que se es, es a lo que se apunta, hacia dónde se dirige, la finalidad que no puede ser concebida nunca como un rasgo en sí (me pregunto si puede ser concebida como concepto).¹⁴ Lo que a Lezama le interesa no es Cuba (lo nacional) en sí, sino la concepción del horizonte contra el que lo cubano puede recortarse, que para el caso, es lo que define la sensibilidad insular en tanto sentido y finalidad. Su comentario a Juan Ramón de que la presentación a través de la forma concreta puede ser limitante y generar “un rencor exclusivista” es una crítica directa a una objetivación nacionalista que se autojustifica tautológicamente por el hecho de ser nacional. El horizonte de Lezama se puede poner en correlación con el sentido de un *flechazo* hacia lo universal. Por otro lado, la *resaca* permite alumbrar conceptualmente el modelo de recepción e incorporación de “*lo ajeno convocado*” por la distancia, la lontananza o, en términos de trabajo, de producción, por las corrientes marinas. Así:

Yo: [...] Olvidando otros incitantes, la resaca, y desvinculándola ahora de su más estricta alusión, es quizás el primer elemento de sensibilidad insular que ofrecemos los cubanos dentro del símbolo de nuestro sentimiento de lontananza. La resaca no es otra cosa que el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas, mientras que los trabajos de incorporación se lastran en un bizantismo cuyo

¹⁴ La composición caligráfica de “La isla” de Guillermo Cabrera Infante hace un uso diferente de la idea de blanco gráfico cuyo contorno similar al espacio de la isla de Cuba (y el de la Isla de Pinos) es definido por la repetición (más bien multiplicación léxica y gráfica) de la palabra “mar” (en *Exorcismos de esti(l)lo; Infantería* [507]), que coincide con la idea expuesta por Ernest Hemingway de que todo lo valioso se debe al mar que fluye eternamente, indiferente a los avatares de la historia, que atrajo tanto a Cabrera Infante. Véase Hemingway, “The Stream”, en la parte final de este trabajo.

límite está en producir en el litoral un falso espejismo de escamas podridas, en crucigramas viciosos.

J.R.J.: Cuestión de ondas. Por eso insisto e insistiré siempre en la internación, la vida hacia el centro, única manera de legitimarse. Ustedes han estado más atentos a los barcos que les llegaban que al trabajo de su resaca. [...] Y sigo insistiendo en que me gustaría conocer alguna referencia concreta a los secretos más significativos de una sensibilidad puramente insular [...] (50-51)

Primero es necesario aclarar que el “falso espejismo de escamas podridas” se refiere, por un lado, como ha sido señalado repetidamente, al negrismo (Cruz-Malavé y Cañete Quesada, por ejemplo, se refieren a esto aunque con énfasis diferentes). Cruz-Malavé (1998) considera que una de las opciones que ofrece el pasaje recién citado es interpretarlo como “la incorporación descentrada de lo negro o lo que Lezama llama la ‘sensibilidad negra’ [...] [es decir] el desplazamiento hacia la ‘piel,’ la acumulación ilusoria de ‘capas’” (191). Justamente estos “trabajos de incorporación”, necesarios pero de valor limitado, tienen que ser complementados con el aporte desde la isla hacia fuera, proyectados hacia el horizonte, gracias al trabajo de las corrientes marítimas.¹⁵

Cruz-Malavé plantea que “el pasaje ofrece dos opciones para la cubanía” (191), siendo la segunda opción la resaca misma, que se convierte en el, como dice Lezama, “primer elemento de la sensibilidad insular”, pero es el mar en movimiento tanto lo que incorpora la resaca en la costa como lo que proyecta hacia el horizonte. La resaca, técnicamente, es el producto del movimiento del mar, pero el “trabajo de incorporación” que la constituye en un proceso de

¹⁵ Para Sánchez-Eppler, este mismo intercambio hay que interpretarlo como un llamado a un acto de limpieza en el que ambos poetas coinciden, ya que enfatizando la purga de las influencias que llegan a la costa, la sensibilidad insular estaría definida por la resistencia a ser sumergidos por la influencia exterior (“an act of cleansing, in this case a costal scouring. Emphasizing the importance of the purging undertow [...] the island [...] must not be defined by what surrounds it, nor by the adherences brought by those surroundings, but rather by the way the island stands against engulfment” [48]).

putrefacción, curiosamente se ubica en las orillas, en la costa, en la tierra o si se quiere, en un espacio liminal y permanentemente en movimiento debido a las mareas. La pregunta es entonces dónde encontrar ya no el momento incorporativo sino el integrativo que implica también una finalidad, es decir, un horizonte de proyección.

Es interesante hacer notar que la resaca –si bien revela una similitud interesante con el afán, para los fines de la cultura latinoamericana en general, deglutidor de las tradiciones culturales– implica que el proceso de acumulación, descomposición e integración que la constituye se produce con prescindencia del sujeto. Cabe recordar que la resaca está constituida por los restos que deja la marea y su proceso de putrefacción refuerza la noción de *compositum*, es decir, una acumulación y decantación de materiales heterogéneos cuya superposición y yuxtaposición se debe al movimiento irregular y asimétrico de las olas, en contraposición al ajiaco al que se refiere Fernando Ortiz que requiere de una acción de cocción, es decir, una acción mediada por el sujeto.¹⁶ Por otro lado, el concepto, según lo explica Lezama, implica una reciprocidad vinculada a lo que puede dar Cuba a las corrientes marinas. Para Carmen Cañete Quesada, “el problema que presenta la metáfora de la ‘resaca’, es que dicha ‘especificidad’ de lo cubano que Lezama ansiaba no logra concretizarse” (40) y, por lo tanto, la misma impugnación de ‘apariencia’ “podía acuñarse a la alternativa criollista del *Coloquio*” (40). Cañete Quesada a partir de este planteo desarrolla una defensa de la tarea del negrismo, que se convierte a su vez en una crítica del proyecto ya no de Lezama sino del grupo Orígenes mismo, al que asocia con una poética criollista, en la que no se registraría en su opinión la heterogeneidad original implícita en el sincretismo racial y cultural que constituiría, para un observador como Juan Ramón Jiménez, el elemento crucial que caracteriza a las sociedades caribeñas (47).

¹⁶ Véase Ortiz (1991) para el desarrollo de la noción de ajiaco.

La ausencia de la dimensión racial en la concepción de la sensibilidad insular llama la atención en el contexto, ya no de la realidad social y antropológica de la sociedad cubana sino de la importancia que habían adquirido el trabajo tanto intelectual como institucional de Fernando Ortiz (por el lugar que ocupaba la Sociedad de Folklore Cubano y la Institución Hispanocubana de Cultura en la esfera intelectual). De hecho, durante la estadía de casi tres años en Cuba, Jiménez participó y colaboró en las actividades organizadas por la Hispanocubana, algo evidente en los comentarios de Jiménez en el *Coloquio* acerca de la expresión poética mestiza y lo que adivina como su reverso en la sensibilidad insular (56).¹⁷ Como he mencionado anteriormente, el problema de la sensibilidad insular, que tiene en Lezama una resolución positiva en oposición a la concepción de la insularidad como desventaja, tiene que ver con la constitución de una mirada –de una perspectiva o, en realidad, de una forma de mirar– a la vez que con la fundación de una expresión. Ninguna de estas cuestiones para Lezama está vinculada con “una realidad étnica” y es por esta razón que Lezama afirma que “[l]os problemas étnicos del mestizaje, estudiados desde el punto de vista biológico” no le “interesan” (57). Es decir, es en este sentido que a lo largo del *Coloquio*, Lezama ha ido rechazando la mirada hacia dentro que propone y recomienda Juan Ramón a los insulares, a la que contrapone la apertura de la mirada exterior de lontananza. Por la misma razón, Lezama reniega de que lo insular sea considerado un mero reverso de la expresión mestiza –es decir, en términos de negatividad– ya que un reverso sería una expresión igualmente mezclada que actualizaría “una poesía inexacta, de inservible impureza” (57). En este sentido, considerar una falla de la sensibili-

¹⁷ El artículo de Cañete Quesada es el mejor documentado en cuanto la presencia de Juan Ramón y de su esposa Zenobia Camprubí en Cuba. Véase también Zenobia Camprubí, Javier Fornieles Ten y Vitier (1981). Las entradas del diario que siguió Camprubí durante veinte años y la correspondencia que mantuvo Lezama con Juan Ramón y su esposa han sido fundamentales para la evaluación de la visita de Jiménez a Cuba, aunque aún debe hacerse la historia de la huella institucional propiamente dicha de su visita. a pesar de que Cañete Quesada y Fornieles Ten aportan datos valiosos al igual el diario de Camprubí.

dad insular el no dar cuenta de la fusión de razas, que es parte de la conversación cultural en Cuba –como indican las conferencias a las que asiste Juan Ramón en La Habana (*Coloquio* 56)– es no entender el planteamiento teórico de Lezama en el que la insularidad no se debe confundir con una fenomenología de lo nacional, y en este sentido no requiere de una introspección como aconseja Juan Ramón sino de una proyección de la mirada y de la expresión –concepto que según Gustavo Pérez Firmat “*designates not the product of the artistic process but the temper of quality of the American creative imagination, not only expression but also expressiveness*” (316).¹⁸ Si bien en Lezama la preocupación por el sincretismo resulta central en sus ensayos sobre el barroco americano, en el *Coloquio* no se interesa explícitamente por la expresión mestiza “a la que juzga como un eclecticismo artístico que no podrá existir jamás” (57). Si hay un regreso hacia adentro, como afirma Jorge Luis Arcos, esto no tiene que ver con la introspección sino con el orfismo que Lezama comparte con María Zambrano (la otra presencia española fundamental para Lezama): el descenso como paso previo para ascender hacia la luz (resurrección). Lo telúrico no se puede confundir con el plutonismo que caracteriza la poética lezamiana, en el sentido en que las preocupaciones de Lezama no pasan por la identidad sino por la expresividad, su búsqueda no es ontológica sino más bien retórica (Pérez Firmat 316). En este sentido, “el mito que nos falta” de la sensibilidad insular, como afirma Nancy Calomarde, es menos una teleología que una *imago* (Calomarde 2010, sin paginación).

¹⁸ Pérez Firmat entiende que la palabra *expresión* contiene en sí tres usos principales: designa una expresión idiomática o una frase, se refiere a la producción artística y cultural y, finalmente, se asocia con la idea de inclinación, “what in Spanish may be called *talante*, a word that signifies both ability and propensity” (316).

La imaginación geográfica, la dimensión marítima y los residuos

Las dos operaciones principales que posibilita la condición insular caracterizada en el *Coloquio* son la de centralización (desmarginalización de la periferia insular, invirtiendo el sentido de la preeminencia cultural continental) y la de incorporación de los aportes externos. Estas dos operaciones complementarias que necesitan de un momento proyectivo, llevado a cabo gracias al trabajo de las mareas y a los vasos comunicantes que constituyen las corrientes marinas (oceánicas, si buscáramos mayor fidelidad no con Lezama sino con la definición de estos ríos de agua salada en pleno océano), implican una finalidad en tanto *imago* que la historia ha negado en sí (y de ahí la falta de gravitación histórica o la ingravidez histórica que destaca Vitier al final de *Lo cubano en la poesía* (405), pero que, a diferencia de lo que este texto parece implicar tiene una dimensión profética en lugar de utópica). De ahí que en las oposiciones o articulaciones presentes en el *Coloquio* –tierra/mar, lo telúrico y lo material / lo marino y lo líquido, espacio liminal de la costa / resaca marina, mirada de lontananza / paisaje interior– se revive en Lezama, como en otros escritores cubanos, el contraste implícito entre historia y geografía, ya que por un lado la historia representa el espacio de la frustración republicana mientras que la teoría de la producción cultural es para Lezama una función de la geografía.

En su reflexión sobre las relaciones culturales entre Cuba y los considerados centros de producción cultural latinoamericanos en relación a la isla, Nancy Calomarde concluye que el *Coloquio* es clave al hipotetizar un cambio en la dirección de la colonialidad cultural. Calomarde considera que el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* “puede ser leído en clave de un programa proto-origenista que fija en una instancia temprana los tópicos y una retórica” que Lezama buscaba para su proyecto teórico-poético-cultural, sobre todo en cuanto a “cómo inscribe a lo cubano en un diálogo entre pares con Occidente” y en relación “a la inscripción de la isla en el contexto de las relaciones con Latinoamérica”. Esto para Calomarde remite a la configuración geocultural insular en el sistema

de representaciones culturales, en donde la resaca marina enmarca el espacio simbólico que define la particularidad cubana, en contraposición a una sensibilidad cultural continental que caracteriza a México o a Argentina.¹⁹ En este sentido, siguiendo a Calomarde, lo *otro* con lo que se relaciona lo insular remite tanto a Occidente como a la continentalidad que define “una cartografía imperial liderada por Argentina” (a la que se menciona en el *Coloquio* y que está presente en el proyecto cultural cubano como demuestra la relación entre *Orígenes* y *Sur*).²⁰

Lejos de buscar afirmar el producto concreto de un modo de poetizar, como sería el caso del negrismo, Lezama propone una nueva actitud, un nuevo “talante”, como diría Pérez Firmat, representado por la expresión de la sensibilidad insular que se corresponde con una imaginación creativa que no acarrea el lastre de las ideologías de la identidad, como la del mestizaje o incluso la de alguna de las concepciones de la transculturación. Los versos del poema de Dulce María Loynaz citados como epígrafe postulan que “[l]a isla es, pues, lo menos firme, lo menos tierra de la Tierra”: esta calidad, “toda de aire y de agua fina”, es la que por un lado separa a los cubanos y a Cuba, “obligados por fronteras de agua” (*Coloquio* 61), de México y de Argentina.²¹ De esta forma, Lezama inscribe a la insula junto a y en relación a los países que dominan culturalmente

¹⁹ Véase Nancy Calomarde, “Por los caminos del *Coloquio*”, para una lectura del *Coloquio* como construcción de la particularidad insular en el entramado de relaciones culturales con Occidente y con la América continental. Véase Maarten Van Delden para un estudio sobre la posición de Lezama en tanto respuesta en relación a la cultura europea. Para Van Delden la posición de Lezama no puede explicarse únicamente en términos rupturistas con la modernidad europea, ya que aunque cambie “*our perspective on certain elements of European culture, and he changes the connotations of some of its themes and motifs* [...] *this hardly implies a rejection to Europe*” (592). Véase Ruiz Barrionuevo y Cañete Quesada para una valoración de las relaciones de Lezama (u *Orígenes*) con Occidente.

²⁰ Véase Calomarde (2010) para un análisis detallado de *Orígenes* en relación a la revista argentina *Sur*.

²¹ Véase Kevin Sedeño para un análisis del imaginario insular, siempre en relación al mar y más específicamente al agua, de la poesía de Dulce María Loynaz.

la producción hispanoamericana. Siendo estos tres países los capaces de “organizar una expresión” (61), Lezama singulariza lo que les ha deparado a los cubanos la condición insular:

Nosotros, insulares, hemos vivido sin religiosidad, bajo especie de pasajeros accidentales [...] Hemos carecido de orgullo de expresión, nos hemos recurrido al vicio, que es elegancia en la geometría desligada de la flor, y la obra de arte no se da entre nosotros como una exigencia subterránea, sino como una frustración de la vitalidad. (61)

Frente al “error voluntario” y la “arrogancia exterior” del argentino, y el orgullo de “habitar la región más transparente del aire” (61) del mexicano, la expresión de la sensibilidad insular no depende de la afirmación territorial sino de la posicionalidad, al fin y al cabo una forma de imaginación espacial, que se beneficia de la circulación inmemorial de las corrientes marinas. Es esta preeminencia de la geografía sobre la historia, es esta teleología desligada de lo nacional y realizada a través de la expresión lingüística, siempre más profética que utópica, la que se desentiende de la historia.²²

De ahí que la viñeta de Guillermo Cabrera Infante, de la que un fragmento funciona de epígrafe de este trabajo, se sostenga en la certeza de que “la historia, es decir, el tiempo, pasará, pero quedará siempre la geografía que es nuestra eternidad” (cit. en Rojas). La viñeta, la última de *Vista del amanecer en el trópico* (1974) es, por otro lado, una versión, una cita, una traducción que sin embargo no traiciona, de un breve y bello texto de Ernest Hemingway en *Green Hills of Africa* (1935), “The Stream”, en el que se refiere a la Corriente del Golfo destacando la inmovilidad y perpetuidad de estos ríos de agua en pleno mar:

[...] That something I cannot define completely but the feeling comes ... when, on the sea, you are alone with it and know that

²² Justamente, sobre esta cualidad va a accionar la exégesis con la que Vitier trata de cubrir –encubrir a Lezama– para teorizar la posibilidad de la intersección entre *imago* y revolución, con el objetivo de hacer posible a Lezama en la revolución.

this Gulf Stream you are living with, knowing, learning about, and loving, has moved, as it moves, since before man, and that it has gone by the shoreline of that long, beautiful, unhappy island since before Columbus sighted it and that the things you find out about it, and those that have always lived in it are permanent and of value because that stream will flow, as it has flowed, after the Indians, after the Spaniards, after the British, after the Americans and after all the Cubans and all the systems of governments, the richness, the poverty, the martyrdom, the sacrifice and the venality and the cruelty are all gone as the high-piled scow of garbage, bright colored, white flecked, ill-smelling, now tilted on its side, spills off its load into the blue water, turning it a pale green to a depth of four or five fathoms as the load spreads across the surface, the sinkable part going down the flotsam of palms-fronds, corks, bottles, and used electric light-globes, seasoned with an occasional condom or a deep floating corset, the torn leaves of a student’s exercise book, a well-inflated dog, the occasional rat, the no-long-distinguished cat; all this well shepherded by the boats of the garbage pickers who pluck their prizes with long poles, as interested, as intelligent, and as accurate as historians; they have the viewpoint; the stream with no visible flow, takes five loads of this a day when things are going well in La Habana and in ten miles along the coast it is as clear and blue and unimpressed as it was ever before the tug hauled out the scow; and the palm-fronds of our victories, the worn light-bulbs of our discoveries and the empty condoms of our great loves float with no significance against one single, lasting thing –the stream (104).

En esta cita Hemingway describe, junto con la belleza marina de la corriente, la basura que era acarreada por balsas y derramada al mar, una enumeración tan estupenda como heteróclita, donde lo que produce la civilización no es sino basura que desaparece ante lo sublime de la corriente del golfo.²³

²³ Véase Nivia Montenegro para una comparación entre “The Stream” y la reescritura que realiza Cabrera Infante, que resulta más pesimista.

Contrariamente a lo que esperaba Lezama, la degradación de “los crucigramas viciosos” no es exclusiva del fruto de la acumulación de la resaca en la costa, sino también de lo que le es posible a la ínsula aportar a las corrientes marinas: desechos, basura, residuos, restos de todo tipo... La escena que describe Hemingway aparece reproducida a su vez en otros textos claves de la década 1930, como *Contrabando* (1938) de Enrique Serpa y algunos de los relatos de Lino Novás Calvo, que le otorgan al mar toda una dimensión putrefacta, debido a la acumulación de desechos o a una inmovilidad pantanosa, estancada, que se constituye en la negación misma de la posibilidad de la dimensión marítima de la insularidad. Estos textos no resultan tan diferentes en este aspecto del poema “La isla en peso” de Virgilio Piñera, que opone al mito del destino insular de Lezama las fuerzas desintegradoras de la historicidad.²⁴

Nota: Agradezco a mis colegas Robin Derby, Anna More, José Luiz Passos y Maite Zubiaurre por sus valiosos comentarios y sugerencias a una versión previa de este trabajo. Agradezco a Gabriela Copertari por haber discutido incansablemente conmigo lo expuesto en este artículo; por sus iluminadoras observaciones y sugerencias que fueron claves para el desarrollo y organización de mi argumentación; y por su cuidadosa lectura y corrección de estas páginas.

Bibliografía

- Abreu, Alberto. *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*. La Habana: Unión, 2000.
- Arcos, Jorge Luis. “Pensamiento y estilo en Jorge Mañach”. *Temas* 16-17 (octubre de 1998 – junio de 1999).

²⁴ Para un estudio detallado de la oposición entre el mito de la sensibilidad insular de Lezama y la metafísica de la configuración de Piñera, véase Alberto Abreu (89-103).

- Badiane, Mamadou. *The Changing Face of Afro-Caribbean Cultural Identity: Negrismo and Negritude*. Lanham, MD: Lexington Books, 2010.
- Barquet, Jesús. “El grupo Orígenes ante el negrismo”. *Afro-Hispanic Review* 15:2 (Fall 1996).
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1989.
- Cabanillas, José Luis. “La revista Orígenes: Cuba y el tema de la insularidad”. *Diversidad sociocultural en la literatura hispanoamericana (siglo XX)*. Carmen de Mora, editora. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Vista del amanecer en el trópico*. New York: Penguin, 1997.
- , *Exorcismos de esti(lo)*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- , *Infantería*. Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí, compilación, selección de texto e introducción. México: FCE, 1999.
- Calomarde, Nancy. *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur: fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*. Córdoba: Argentina: Alción, 2010.
- , “Por los caminos del *Coloquio*”. Congreso Internacional “El Caribe en sus literaturas y culturas”, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, September 3, 2010.
- Cañete Quesada, Carmen. “José Lezama Lima y su noción de ‘teología insular’: Lectura del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*”. *Afro-Hispanic Review* 25.2 (Fall 2006).
- Cruz-Malavé, Arnaldo. “Lezama y el insularismo: una problemática de los orígenes”. *Ideologies and Literatures* 3.2 (1998).
- , *El primitivo implorante: el “sistema poético del mundo” de José Lezama Lima*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 2006.
- Fernández, Damián y Madeline Camara Betancourt (eds). *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*. Gainesville: University of Florida Press, 2000.
- Glissant, Édouard. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Trans. and with Introduction by J. Michael Dash. Charlottesville: Caraf Books/UP of Virginia, 1999.

- Goldman, Dara. "Out of Place: The Demarcation of Hispanic Caribbean Cultural Spaces in the Diaspora". *Latino Studies* 3.1 (2003).
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Guerra, Ramiro. *Azúcar y población en las Antillas*. Prólogo Manuel Moreno Fragnals. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1970.
- Heller, Ben A. "Landscape, femininity, and Caribbean Discourse". *MLN* 111.2 (1996).
- Hemingway, Ernest. "The Stream". *Green Hills of Africa*. 1935.
- Jiménez, Juan Ramón. "Prólogo: Estado poético cubano". *La poesía cubana en 1936*. José María Chacón, Camila Henríquez Ureña y Fernando Ortiz, editores. La Habana: Institución Hispano Cubana de Cultura, 1937.
- , *Isla de la simpatía*. Ed. Arcadio Díaz Quiñones. San Juan: Huracán, 1981.
- Lamar Schweyer, Alberto. *La crisis del patriotismo. Una teoría de las inmigraciones*. La Habana: Martí, 1929.
- Lezama Lima, José. *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*. En *Obras completas*. Tomo 2. Madrid: Aguilar, 1975.
- , *La expresión americana*. Ed. Irlemar Chiampi. México: FCE, 1993.
- , *El reino de la imagen*. Caracas: Ayacucho, 1981.
- Loynaz, Dulce María. *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- Lupi, Juan Pablo. "Lezama, Theory, Legacies". American Comparative Literature Association Annual Meeting, Tulane University, New Orleans, Abril 4, 2010.
- Mañach, Jorge. *La crisis de la alta cultura cubana [1925]. Indagación del choteo [1928]*. Miami: Universal, 1991.
- , *Teoría de la frontera*. Introd. Concha Meléndez. San Juan: Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1970.
- Marrero, Leví. *Geografía de Cuba*. Cartografía de Gerardo Canet. La Habana: s/d, 1951.
- Montenegro, Nivia. "Qué dise/mi/nación: Island Vision in Guillermo Cabrera Infante's *Vista del amanecer en el trópico*". *Cuban Studies* 28, 1999.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Ayacucho, 1978.

- , *Los factores humanos de la cubanidad*. La Habana: Letras Cubanas, 1991.
- , *La decadencia cubana: conferencia de propaganda renovadora pronunciada en la Sociedad Económica de Amigos del País, la noche del 23 de febrero de 1924*. La Habana: Imprenta La Universal, 1924.
- Pedreira, Antonio. *Insularismo: ensayos de interpretación puertorriqueña*. Edición Mercedes López Baralt. San Juan: Plaza Mayor, 2001.
- Pérez Firmat, Gustavo. "The Strut of the Centipede". *My Own Private Cuba: Essays on Cuban Literature and Culture*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999.
- Rodríguez, Ileana. *Transatlantic Topographies: Islands, Highlands, Jungle Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Rojas, Rafael. *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid: Colibrí, 2008.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. "Universalismo y periferia en *Orígenes y Ciclón*". *Diversidad sociocultural en la literatura hispanoamericana (siglo XX)*. Carmen de Mora, editora. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.
- Salgado, César. "Incarnating the Word: Poetry, Adolescence, and Aesthetic Theory in A Portrait of an Artist as a Young Man and *Paradiso*". *From Modernism to Neobaroque*. Cranbury, NJ, and London: Bucknell, 2001.
- Sánchez Eppler, Benigno. *Habits of Poetry: Habits of Resurrection: The presence of Juan Ramón Jiménez in the work of Eugenio Florit, José Lezama Lima and Cintio Vitier*. Woodbridge: Tamesis, 1986.
- Sedeño, Kevin, Loynaz. "La insularidad en la obra de Dulce María Loynaz: ausencia de agua rodeada de agua". *Dulce María Loynaz: Cien años después*. Humberto López Cruz y Luis A. Jiménez, editores. Madrid: Hispano Cubana, 2004.
- Van Delden, Maarten. "Europe and Latin America in José Lezama Lima". *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Lois Parkinson Zamora and Monika Kaup, eds. Durham and London: Duke University Press, 2010.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- , *Juan Ramón Jiménez en Cuba*. La Habana: Arte y Literatura, 1981.
- , *Diez poetas cubanos (1937-1947)*. La Habana: Orígenes, 1948.

-----, *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. La Habana: Dirección de Cultura, 1952.

West, Alan. *Tropics of History: Cuba Imagined*. Westport, CT: Greenwood, 1997.

EL INSTANTE QUE HIPNOTIZA LEZAMA LIMA Y EL PENSAMIENTO HABLADO

RAFAEL CASTILLO ZAPATA

En un conocido fragmento del *Manifiesto* de 1924, André Breton habla del “diálogo surrealista” y de la libertad que le concede a los dos interlocutores que participan en el intercambio verbal en que consiste: la libertad de llevar adelante, cada uno, su soliloquio frente al otro.

El surrealismo poético, [...] –dice Breton– se ha ocupado de restablecer en su verdad absoluta el diálogo, a liberar a los dos interlocutores de las obligaciones impuestas por la buena crianza. Cada uno de ellos se dedica [...] a seguir su soliloquio, sin intentar derivar de ello un placer dialéctico determinado, ni imponerse en modo alguno a su prójimo (54-56).

Este es el tipo de diálogo que constituyó la famosa aventura de Breton y Soupault escribiendo a cuatro manos *Los campos magnéticos*: “Las palabras y las imágenes se ofrecen –en esa “dualidad participativa” ya legendaria– únicamente a modo de trampolín al servicio del espíritu del que escucha” (54-56).

De pronto, sin proponérselo deliberadamente, Lezama Lima parece reproducir esta legendaria escena dialógica en la configuración no sólo de su reconocido “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” sino en la totalidad de sus entrevistas, conversaciones e interpelaciones. El diálogo lezamiano estaría determinado por esta libertad de un

intercambio en el que las imágenes y las ideas fluyen al ritmo de la deriva del vivo flujo verbal, sin premeditación ni cálculo, entregado, este, al poder del azar y de lo imprevisto. En la experiencia surrealista, ese diálogo, recogido luego en un texto, quiere conservar la espontaneidad del automatismo de la conciencia de los hablantes que se dejan llevar por la dinámica impredecible e imprevisible del intercambio. No nos atrevemos a decir, ciertamente, que las conversaciones de Lezama con sus interlocutores sigan el modelo de un –impensable en él– *automatismo psíquico*, y tomando al mismo tiempo en cuenta las resistencias del poeta a ciertos extremismos y extravagancias del proyecto surrealista, podemos, sí, afirmar que el diálogo lezamiano tiene que ver –al menos en la escena de la “dualidad participante” que constituyen sus conversaciones y sus diálogos– con la dinámica de una relación oral que nunca puede ser determinada de antemano y constituye una peculiar escena de producción poética que activa una modalidad particular de engendramiento y proliferación de ideas, imágenes y conceptos, por decirlo así, literalmente *en el aire*.

En el diálogo lezamiano, en efecto, podemos encontrar que, en medio del flujo del habla, surgen, como relámpagos, configuraciones conceptuales inesperadas, hallazgos, ocurrencias repentinas. La escena dialógica se presenta como atravesada por diversas pulsiones de improvisación que alteran el curso predecible de una argumentación lógica convencional. Se produce entonces una suerte de pensamiento metafórico que se organiza a partir de desplazamientos y condensaciones no calculados, no premeditados: simultaneidad de flujos que circulan en el diálogo –que es, en muchos sentidos, siempre un soliloquio, un soliloquio de Lezama, como lo demuestra el despliegue de su voz ventrílocua en el “Coloquio” con Juan Ramón– y dan lugar a confluencias, encuentros fortuitos, cortocircuitos, chispazos reveladores. El discurso dialógico de Lezama está, pues, impregnado de esa potencia aleatoria del hallazgo combinatorio, de la particularidad de una cierta enunciación oracular en la que la filosofía no sólo *se escribe*, en el sentido en que Derrida lo ha señalado para el caso de Valéry (1989 331), sino que *se habla*, se

dice, se desdice y se contradice en el vaivén de las réplicas y contraréplicas o en medio de repentinos perplejos o callejones sin salida de la ideación y la imaginación.

Por eso podría decirse, para proseguir con la evocación de cierto *costado surrealista* en Lezama, que las conversaciones lezamianas están marcadas también por lo que Breton llamó *absurdo inmediato*: es decir, como se recordará, el efecto de sorpresa y de misterio que producen ciertas frases surgidas en la dinámica no vigilada de una conversación entregada a la libertad del automatismo psíquico. Una vez más, tomamos conciencia del carácter problemático de este vínculo; pero, me parece que tentativa (y tentadoramente) se puede evocar esa noción para explicar, en cierta forma, el carácter de extravagancia y, a veces, de auténtico absurdo que adquieren ciertas formulaciones lezamianas surgida del juego de contraposiciones de la conversación. En el diálogo lezamiano hay, efectivamente, no sólo invención léxica e invención sintáctica, sino también eso que Valéry reconocía como elementos presentes en el ritmo de todo pensamiento: provisionalidad, instantaneidad, impureza, desorden (2007 36). El propio Juan Ramón Jiménez se despidió de Lezama en el “Coloquio” con una frase definitiva –y definitoria– en este sentido: “Con usted, amigo Lezama, tan despierto, tan ávido, tan lleno, se puede seguir hablando de poesía siempre, sin agotamiento ni cansancio, aunque no entendamos a veces su abundante noción ni su expresión borbotante” (61).

Podríamos decir, entonces, que en la dinámica del juego dialógico desplegado frente a un siempre asombrado interlocutor, Lezama es arrastrado por la pulsión proliferante del encadenamiento de las frases, las imágenes, los conceptos. Incapaz de hurtarse a la seducción del *potens* hechicero del lenguaje como flujo de deseo, como acumulación e incorporación incesante, se va por las ramas, bifurca y multiplica constantemente el río del discurso plagándolo de sobreabundancias reveladoras; es decir, borbotea y abunda en nociones que son invenciones o versiones de otras nociones, definiciones infinitas, fintas ideales. Su respuesta es, pues, siempre una corriente que se abre en varias vertientes simultáneas donde el pun-

to de partida no coincide necesariamente con el punto de llegada; donde se pierden incluso las nociones de comienzo y de fin, de centro y periferia. En esa dinámica, lo impredecible de las asociaciones mentales y verbales surte su efecto: la concurrencia de un azar que dispara el argumento hacia zonas inesperadas, conexiones, vínculos, resonancias paradójicas, oscuras, inexplicables a simple vista y a simple oído para el destinatario, pero incluso para el propio Lezama. De este modo, la construcción de un *pensamiento hablado*, tal como se recoge luego en la transcripción de las entrevistas, se ve atravesada —a pesar de la composición ortográfica que la escritura le impone a la probable espontaneidad del intercambio oral— por sintomáticas marcas de desniveles, equívocos, contradicciones, reiteraciones, circunloquios.

En “Momento cubano de Juan Ramón Jiménez”, Lezama evoca al maestro y nos proporciona una pequeña teoría de la conversación que, perfectamente podemos aplicarle a él mismo. Dice Lezama que la conversación de Juan Ramón Jiménez no era un arte, “sino una sutil fuerza irradiante”, que no se hacía de “enlaces verbales”, sino “del secreto de las pausas y de las gradaciones del silencio”. Y añade: “Sin ser oracular [...], su conversación no fluía en el tiempo habitual”, sino que “la onda de sus intuiciones lograba esclarecer por momentos la *terra incognita*, la región desconocida” (1981 70). Esta descripción de la conversación juanramoniana, hecha de una sutil fuerza irradiante, no de una continuidad sistemática y estable, sino, como dice el propio Lezama, de “una forma de iluminación”, propiciadora de “la súbita verdad de lo no esperado” (70), se parece demasiado a la propia conversación de Lezama como para no pensar que Lezama, como hace en el “Coloquio”, se está representado a sí mismo al evocar al maestro. En cualquier caso, esta pequeña poética de la “dualidad participante” ilustraría bien la presencia condicionante de lo intempestivo y de lo subitáneo en la articulación de las imágenes y las ideas que surgen en las conversaciones lezamianas.

Esa súbita “verdad” que emerge, según Lezama, en la conversación de Juan Ramón Jiménez, pone en evidencia la potencia de

irradiación de lo dialógico que permite el despliegue de ondas concluyentes de sentido inesperado, de sentido nuevo. La escena de la conversación abriría, entonces, la *terra incognita* del sentido inspirado (la *terra incognita* del sentido desconocido, incondicionado: la *terra* de la imagen, la *terra* de la poesía).

Una conversación discontinua que es una “forma de iluminación”, ¿no es, asimismo, la conversación lezamiana? ¿No son estas mismas características las que hacían que, con Lezama, también “oír” fuera “un encuentro”, o como dice el mismo Manuel Pereira en “El curso delfico”, no son estas “cualidades” las que provocaban que cuando “Lezama empezaba a hablar, el mundo se detenía”? (Lezama 1996 590).

En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari plantean categóricamente que la filosofía no es más que “creación de conceptos”, pero advierten que hay otras formas de la sensibilidad igualmente creadoras capaces de producir nuevos “modos de ideación”, no necesariamente conceptuales, pero sí con la misma intensidad sensible y *poética*. La conversación podría ser considerada como una escena que, al abrir la *terra incognita* del sentido, dispone las condiciones para la creación de imágenes, conceptos, ideas. ¿Cuál es el modo de ideación particular de la conversación poética?, ¿cuál es el modo de ideación que da lugar, en la conversación lezamiana, a la producción creadora de nociones inesperadas, de nociones que surgen o se afinan y se transfiguran en la deriva del diálogo, en esa mutua influencia libre en la que los dos interlocutores divagan y sus confluencias producen súbitos, inspiraciones, epifanías?

Evocando a Nietzsche, Deleuze y Guattari prosiguen su reflexión diciendo que no se puede oponer “el conocimiento mediante conceptos” y el conocimiento “mediante construcción de conceptos en la experiencia posible o en la intuición” (1995 13). Los conceptos son “fruto” de la experiencia, se han producido en medio del acontecimiento de una “intuición que les es propia”. La filosofía (como la poesía; como la conversación, diríamos nosotros, arriesgándonos) es la disposición de las condiciones propicias que permiten la

“creación” de conceptos: “un ámbito, un plano, un suelo, que no se confunde con ellos, pero que alberga sus gérmenes y los personajes que los cultivan” (13). La conversación poética bien podría consistir en ese “ámbito”, en ese “suelo” que propicia la “intuición creadora” de conceptos, ideas, imágenes, metáforas, que son formas particulares –poéticas– de ideación. La conversación, entonces, como situación, como acontecimiento, en cuya dinámica los gérmenes de sentido potenciales se activan, provocando el afloramiento de relaciones inéditas, inaugurales. La conversación lezamiana tiene sin duda este carácter.

Si los conceptos son “creados” (o “inventados”), si las “ideas” son “creaciones” (o “invenciones”, “ocurrencias”, “inspiraciones”, “revelaciones”) son necesariamente “singulares”. Esto quiere decir, por una parte, que no pueden ser “colectivos” y, por otra parte, que son “únicos”, “característicos” de una situación y de un modo de ideación particulares; determinan un “estilo”, dependen de un cierto “gusto” (poético o filosófico). Por eso dicen Deleuze y Guattari que los conceptos llevan “su propia firma”: su “singularidad” requiere un “bautismo”, de una denominación que obliga a alterar el lenguaje, a inventar un léxico y una sintaxis. Por su “singularidad” estos conceptos creados “reclaman con insistencia una palabra extraordinaria, a veces bárbara o chocante, que tiene que designarlos, mientras que a otros les basta con una palabra corriente absolutamente común que se infla con unas resonancias tan remotas que corren el riesgo de pasar desapercibidas” (13). ¿No se produce algo similar en la dinámica de los diálogos lezamianos? Si no podemos decir que todas sus imágenes o conceptos se han producido en la escena intempestiva de una conversación o de una entrevista, podemos, sí, convenir en que esa escena, o esa situación *poiética* que es la “dualidad participante” del diálogo, ha proporcionado a las nociones poéticas y filosóficas de Lezama la oportunidad de afinarse, reformularse, transfigurarse en el devenir de sus constantes reiteraciones y revisitaciones en los diversos intercambios orales en los que participa. La singularidad de sus denominaciones tiene mucho que ver con la potencia de lo intempestivo, de lo que viene

a la punta de la lengua en el contrapunteo dialógico: la palabra del otro, provocadora, es como decía Breton, un trampolín para que la palabra de Lezama se abra a las posibilidades de la *terra incognita* del sentido y encuentre nuevas asociaciones, nuevas versiones y reversiones de sus propias –ya apropiadas, quiero decir– imágenes poéticas e intuiciones filosóficas. Es posible que afirmar, por ejemplo, que “como anticipo de la condenación, la vida no es una intensidad, sino una sucesión bostezada” no tenga la imponencia categórica de un concepto, pero sin duda se trata de una definición determinada por un modo de ideación particular, idiosincrásico, que se engendra en la deriva de la conversación que mantiene, en este caso, con el grupo de interlocutores que lo rodean en *Interrogando a José Lezama Lima* (20). Formulaciones de este tipo abundan en las conversaciones lezamianas, formulaciones que no podían configurarse sólo en el ejercicio caviloso de una mente aislada y solitaria, sino adicionalmente gracias a la confrontación viva y activa de una mente que navega en el río de una conversación, entregado a lo imprevisible de todo acto de proferición de la palabra.

Benveniste decía que en ciertos momentos de un intercambio verbal vivo, se producían “términos aferentes a la enunciación”, que surgen de repente en la dinámica de ese intercambio y que constituyen, según él, “individuos lingüísticos”, producidos por ese “acontecimiento individual”. Sin entrar en las profundidades de su planteamiento teórico, podemos tomar provisionalmente esta distinción de los llamados “términos aferentes” a una enunciación dada, como una distinción que nos sirva para entender el proceso de la “singularización” de las imágenes y las ideas que surgen de las conversaciones lezamianas de modo intempestivo, exigiendo del propio Lezama un “bautismo” denominativo que implica siempre, de hecho, una invención o deformación de la lengua. También su conversación, como la de Juan Ramón Jiménez, es una “forma de iluminación” en la que tiene lugar la aparición de “la súbita verdad de lo no esperado”. Muchos “individuos lingüísticos”, muchas “singularidades expresivas” surgen en el diálogo lezamiano, como

“términos aferentes”, términos que llegan, que advienen imantados por la potencia irradiante de la marea de la conversación que se contrae y se expande. El propio Lezama, analizando en *La expresión americana* muestras de poesía gauchesca, explicó la aparición de una frase luminosa en algún verso diciendo que era necesario considerar que había tenido que surgir no de “la representación cerebral, de la adecuación entre objeto y representación por medio de la palabra”, sino de un “apresamiento rápido traído por la conciencia medular”, como si una conciencia semejante, más allá de lógica racional corriente, fuera capaz de captar un hecho oscuro “lanzando sobre él una palabra no adecuada por la costumbre”, una palabra “otra” capaz de levantar la frase “para la gracia verbal” (Lezama 150-151). Las conversaciones de Lezama están llenas, sin duda, de estas palabras “no adecuadas por la costumbre”, palabras que animan el diálogo plagándolo de “gracia verbal” inesperada.

En el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, Lezama se enfrasca con el maestro español en una conversación a propósito de la poesía cubana en la que van aflorando, a la deriva de la marea de las preguntas y las respuestas, temas que magnetizan el diálogo. Uno de esos temas magnéticos es el de la supuesta existencia de una sensibilidad insular peculiar de los cubanos. Cuando Lezama le plantea a Juan Ramón si ha percibido algún atisbo de esta sensibilidad en la poesía de los jóvenes poetas que están leyendo y comentando, le advierte que formula la pregunta “en una cámara donde flota la poesía”, para un poeta “cuya respuesta siempre fabricaría claridad” (42-43).

Es importante no perder de vista el impulso epistemológico que está implícito en esta advertencia de Lezama: él está planteando la pregunta sobre la sensibilidad insular “en su esencia poética”, es decir, según él, en “el reino de la eterna sorpresa”, en esa dimensión del conocimiento en la cual la conciencia y el espíritu se encuentran con los objetos sin buscarlos; no plantea la pregunta en términos sociológicos o políticos, sino en términos poéticos, y precisamente a un poeta, a aquel de quien se puede esperar que “fabrique claridad”. La poesía sería, pues, esa dimensión donde el hombre “fabrica claridad” con una verdad de calidad y naturaleza muy distintas a

las de la verdad conceptual: como le ha dicho anteriormente a Juan Ramón Jiménez, Lezama piensa “que sólo por atisbos larvados, no por afirmaciones categóricas o por entelequias diferenciadas, podemos ver en esta extensión superficialmente indistinta” (45) donde se contraponen la sensibilidad insular y la sensibilidad continental. Para Lezama, es preferible no hablar, todavía, de un mito de la insularidad: los cubanos no estarían preparados para configurar un mito como se configura una idea con un “material clareado, ascendido ya a concepto o entelequia” (48). Esos “temas de sensibilidad sólo pueden ser tocados por nosotros en sus primeros planos” (47-48), dice Lezama. De modo que el insularismo no se plantea, por el momento, o deliberadamente, para él, como una cuestión mítica, sino como una cuestión poética.

Ahora bien, este planteamiento poético es precisamente el que puede disponer las condiciones para que el mito se configure, pero no como cosa buscada o perseguida, sino como cosa hallada: es en “el reino de la eterna sorpresa” donde el insularismo servirá para “integrar el mito” que les falta a los cubanos; donde sin ir directamente a tropezarnos con el mito, es posible que este se nos aparezca como sobrante inesperado, en prueba de sensibilidad castigada o de humildad dialogal” (47).

Esta aparición inesperada del mito o de lo mítico nos devuelve a la idea de lo intempestivo, de la ocurrencia. Cuando habla de Picasso y de Juan Ramón Jiménez al principio del “Coloquio”, Lezama afirma que ambos “aprendieron encontrando”, es decir, sin buscar, o derivando sin objetivo preciso y disponiéndose a recibir lo que advenía en el instante. Si son fieles a sí mismos, Picasso y Juan Ramón Jiménez, dice Lezama, no es porque sean siempre los mismos y unos, sino porque son capaces de “acoplar” su “virtud aprehensiva” volcándola “sobre el objeto provocador en el momento en que este ofrecía el mejor de sus cuerpos” (41). De este modo, a diferencia de los que se estancan en sus propias maneras adquiridas convirtiéndolas en manías, los verdaderos artistas, vinculados al domino de lo esencial poético, como Picasso y Juan Ramón, son aquellos que cambian constantemente de piel, pues, para ellos, “la

manera, el estilo han sido últimas etapas de largas corrientes producidas por organismos expresivos” (41).

El mito habrá de encontrarse, pues, en la deriva de esa reflexión poética en la cual la “virtud aprehensiva” de los que piensan o dialogan en busca de “la eterna sorpresa” se acopla al objeto provocador en el momento en que ese objeto le ofrece el mejor de sus aspectos, de sus encarnaciones. Se trata, pues, de una epistemología del hallazgo y de la revelación que tiene que ver con una disposición intelectual y sensible de humildad y de disciplina. Lezama dice claramente que el mito habrá de encontrarse como “sobrante inesperado”, como “prueba” o “prenda” de una “sensibilidad castigada” o de una “humildad dialogal”. En la espera paciente del hallazgo, una sensibilidad castigada o entrenada para la paciencia de aguardar (y preparar con su resguardo), se apronta para recibir lo que haya de venir, en medio de una experiencia de intercambio dialógico que se entrega confiada a la eventualidad del apareamiento, de la revelación.

Este encuentro con el instante, en ese momento en que la voluntad aprehensiva del contemplador o del conversador se encuentra con el mejor cuerpo de un objeto, con su mejor atisbo, su aspecto o costado más revelador, puede ser reformulado de manera más compleja si nos servimos de la reflexión que a continuación despliega Juan Ramón Jiménez a propósito de la respuesta que le da Lezama a su opinión de que el tema del insularismo (que él reconoce como un mito) “pudiera conducirnos a viejas asociaciones filosóficas: género y especie, esencia y sustancia, etcétera” (48). Lezama dirá que la filosofía comienza a contaminarse con elementos propios del “yo poético de los románticos” y que la poesía se va haciendo, al menos en el modelo representado por Valéry, más limitadamente “cartesiana”. Es a partir de este punto donde Juan Ramón Jiménez comienza el desarrollo de su distinción entre metafísica y filosofía en relación con la poesía, desarrollo que lo conduce al punto que nos interesa en este momento: el de la alusión al “instante que hipnotiza a Valéry” (49). Se trataría de ese instante en que “el inconsciente va a ser consciente, en que el pensamiento se hace acto

y la nada se convierte en el nacer de la poesía” (49). Un instante germinal, cargado de potencias proteicas, múltiples. Es, también, *el instante que hipnotiza a Lezama, que hipnotiza en él*: el instante en que funciona esa “conciencia medular de apresamiento rápido” que lanza sobre las cosas y los hechos palabras no adecuadas por la costumbre.

De este modo, podríamos decir que habría ya implícita en el propio texto del “Coloquio” una poética del *pensamiento hablado*, un concepto que quisiéramos entender en el sentido de un *pensamiento de revelación* que se produciría en medio de un diálogo organizado en la dimensión de la poesía (la dimensión de las “estaciones no estrenadas” de la conciencia) cuando dos poetas (o dos inspirados, o dos místicos) hablan. Tal el caso de Lezama y Juan Ramón; tal el caso de Lezama y la larga lista de sus asombrados interlocutores a lo largo de una vasta peripezia de contrapunteos conversados.

Bibliografía

- Beneveniste, Émile. “El aparato formal de la enunciación”. *Problema de lingüística general II*. México: Siglo XXI, 1985.
- Breton, André. *Manifestos del surrealismo*. Barcelona: Labor, 1980.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1995.
- Derrida, Jacques. “Qual, cual. Las fuentes de Valéry”. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Lezama Lima, José. “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. *Analecta del reloj*. La Habana: Orígenes, 1953.
- , “Momento cubano de Juan Ramón Jiménez”. *Imagen y posibilidad*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- Pereira, Manuel. “El curso délfico”. *Paradiso*. Cintio Vitier, coordinador. Madrid: Archivos, 1996.
- Valéry, Paul. *Cuadernos (1894-1945)*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2007.
- VV. AA. “Interrogando a José Lezama Lima”. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Pedro Simón, compilador. La Habana: Casa de las Américas, 1995.

LA URDIMBRE DEL LENGUAJE COTIDIANO: INTERSECCIONES CRÍTICAS SOBRE JOSÉ LEZAMA LIMA

GRACIELA SALTO

El 23 de junio de 2006, Margarita Mateo Palmer leyó su discurso de ingreso en la Academia Cubana de la Lengua: “Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje”, un ensayo que reivindica la validez de la obra lezamiana por sus juegos creativos con los usos coloquiales de la lengua. El título parafrasea una frase de Lezama registrada en una entrevista: “Tengo la alegría de ver las palabras como peces dentro de la cascada” (Bueno 730) y recuerda, además, la modulación de un tropo que usó en diferentes pasajes de su producción: entre las más conocidas, sus asociaciones metafóricas de los peces con las palabras en el capítulo VII de *Paradiso* (1993 171-2) y en el IX de *Oppiano Licario* (1997 202).¹

¹ Una imagen similar aparece además en distintos momentos de la producción lezamiana. Por ejemplo, en el poema “Nacimiento del día”: “El miraje de aquellas tierras altas/ reproduce los techos de nieve, la melodía,/ del pez en la cascada” (Lezama Lima 1981 114). Deberá notarse, sin embargo, que tal como advierte Susana Cella: “Los encadenamientos de elementos –río, pez, noche, joven, árbol, etcétera– se presentan como diseños cambiantes [...] y una imagen no es sino el resultado del recorrido por todo el poema, todos sus cambios y sucesiones, sus derivaciones y repeticiones, parafraseando a Lezama, un imán que mantiene a los fragmentos unidos” (243). De modo similar parecen funcionar las imágenes en la prosa y es así como la figura del pez aparece, en reiteradas oportunidades, con derivaciones y entrecruzamientos múltiples. Véase, entre otros, el siguiente fragmento de *Paradiso*: “Los caños en las aguas fluyentes o entrecortadas producían una música como de buñuelos fritos, dorándose. Los cuerpos saltando bajo el agua tenían la alegría de los

Con un conocido epígrafe de Severo Sarduy sobre el padecimiento y la agonía que conlleva “heredar a Lezama”², el texto leído por Mateo Palmer se inserta, desde el inicio, en la contienda mantenida en las últimas décadas por la lectura del legado de *Orígenes* y por la consecuente reorganización de los hitos culturales que han delineado cierto mapa de la literatura y de la cultura en Cuba durante el período revolucionario.³ En este artículo me centraré en un único aspecto de las discusiones que rodearon la figura y la obra de José Lezama Lima durante este período y que se incrementaron, en 2010, con los homenajes por el centenario de su nacimiento: los intentos por desnaturalizar la categoría “lengua popular” y las búsquedas por resignificar algunos de sus rasgos a partir de repertorios o archivos culturales diversos. Plantearé que uno de los núcleos condensadores de las lecturas que se hacen en esta época es la indagación en torno del habla y del decir comunes, de “la colorida urdimbre del lenguaje cotidiano”, tal la frase de Mateo Palmer que

peces estirándose en una cascada [...]” (Lezama Lima 1993 87). Para un registro ordenado de estas combinaciones, véase González Cruz (2000; 2006).

² Sin aclaración en el original, el epígrafe transcribe una frase del ensayo “Un heredero”, de Severo Sarduy, publicado en la edición de *Paradiso* de José Lezama Lima preparada por Cintio Vitier para la colección Archivos (1993 590-7).

³ La recepción de *Orígenes* cambió notablemente a fines de 1980. En 1987 aparecen, entre los documentos publicados en el primer número de la revista *Diáspora(s)*, dos textos muy leídos entre algunos de los nuevos poetas: “Olvidar Orígenes” de Rolando Sánchez Mejías y “Orígenes y los ochenta” de Pedro Marqués de Armas. En 1992, Marcelo Uribe publica en México la esperada edición facsimilar de la revista y, en el mismo año, se realiza en La Habana el Coloquio Piñera donde un joven José Antonio Ponte lee “La lengua de Virgilio”, uno de los textos que incluirá una década después en el conocido volumen de ensayos *El libro perdido de los origenistas* (2002). En 1994, Casa de las Américas organiza también un coloquio titulado *Orígenes y su influencia en los nuevos escritores* y se publica *Para llegar a Orígenes* de Cintio Vitier; en 1997, Fina García Marruz da a conocer *La familia de Orígenes* y, en 2005, Duanel Díaz publica *Límites del origenismo*. Para un análisis más acabado de este proceso del que aquí se enumeran sólo algunos hitos, véase Fernández Retamar; Arcos; Díaz; Calomarde.

titula este artículo (2006 26): una urdimbre donde funda la “resistencia de la obra de José Lezama Lima al paso del tiempo” (21).

La focalización crítica sobre el lenguaje de las obras lezamianas no es una novedad. De hecho, los desvíos ortográficos, la puntuación inesperada, las erratas continuas, los falsos neologismos o las anomalías sintácticas fueron detectados ya en las primeras lecturas de *Paradiso* y es, en contra de estas opiniones tempranas, que Julio Cortázar escribió su conocido alegato. La novedad reside ahora en la fundamentación de la defensa. Donde otros encontraron errores, desaciertos o equívocos, pero los justificaron en tanto lenguaje “a mitad de camino entre el oráculo y el ensalmo”, es decir, en tanto lenguaje trascendente y también hermético (Cortázar 144)⁴, Mateo Palmer advierte un juego de apropiaciones transculturales que ubican a Lezama en el lugar de precursor de las teorías sobre la intertextualidad y la interdiscursividad y lo confirman, además, como un escritor muy atento a los usos jocosos de la lengua y de una tradición que suele mencionarse como *popular*. Su lectura actualiza así una serie de apreciaciones expuestas en la década de 1970 (Ortega; Arrom) y opacadas, en general, por el énfasis que, desde esos mismos años, se puso en subrayar el hermetismo origenista en desmedro de su plurivocidad. Contribuye, también, a enlazar la obra de Lezama con un linaje más cercano a las lecturas de quien se postula como su “heredero”, Severo Sarduy, que a las aporías metafísicas del origenismo.⁵ En las últimas dos décadas, por cierto, debido a dinámicas propias del espacio cultural cubano y también

⁴ Se cita a Cortázar sólo como ejemplo inicial de un complejo proceso de recepción. En 1991, Irleamar Chiampi analizó el “efecto de ilegibilidad” de la prosa de *Paradiso* y, en su fundamentación, recorre en detalle los hitos y las discusiones más relevantes para el proceso de recepción de esta novela (1991 65-68). Por su parte, Remedios Mataix reseñó en 2010 los avatares de la recepción fuera del espacio intelectual cubano y, en un artículo de próxima publicación, María Guadalupe Silva también lo aborda a partir del volumen *Cercanía de Lezama Lima* publicado en La Habana en 1986.

⁵ Ya se consignó que el epígrafe del ensayo de Mateo Palmer reproduce una frase de “Un heredero” de Severo Sarduy. La compleja y sinuosa relación entre Lezama y Sarduy ha sido analizada en detalle por Gustavo Guerrero.

a movimientos teóricos que ubicaron el lenguaje y el discurso en un lugar preponderante, se asiste a un renovado interés por sus modulaciones metadiscursivas (Mateo Palmer 1995; 2002; Navarro) y esta tendencia cristaliza en una lectura renovada de los usos lingüísticos de Lezama (Rodríguez; Tornés; entre otros).⁶ Abordaré, en primer lugar, las tempranas categorizaciones de estos usos para analizar, luego, sus reformulaciones contemporáneas en los ensayos que resaltan la vitalidad “popular” de su lenguaje. En este recorrido, bosquejaré algunos de los modos de intelección de la experiencia lezamiana de la lengua y su relación con las pugnas contemporáneas por la interpretación del legado origenista.

Las palabras como peces dentro de la cascada

En un temprano estudio sobre *Paradiso*, Julio Ortega advierte la compleja articulación de la oralidad en la novela, la “cálida reverberación del juego del habla”:

El lenguaje de Lezama no es un lenguaje hablado, ni siquiera en los diálogos, sino una escritura que transparenta la cálida reverberación del juego del habla. El habla como atmósfera hace que Lezama emplee también como imagen, como prolongación del lenguaje escrito, descripciones del lenguaje oral; la novela está llena de descripciones metafóricas del habla, evocaciones de la oralidad que también suscitan aquella atmósfera (Ortega 198).

Pocos años después, aunque desde una perspectiva muy diferente, José Juan Arrom adscribe estas reminiscencias orales a la cultura taína recuperada por Lezama, “oída y saboreada” (1975 472) en las voces y melodías que se oyen en *Paradiso*; también en resonancias yorubas y en tópicos que evocan una oralidad cubana que

⁶ En otros artículos, he analizado el valor performativo de la “desconfianza ante la palabra” en Cuba y los cambios que se avizoran en las prácticas poéticas (Salto 2012).

no atribuye a mero “deleite verbal” (474) sino a la apropiación de un acervo *popular* preexistente. Cree que las “frases perifrásticas, adjetivaciones altisonantes y comparaciones grandilocuentes [...] giros alambicados y sustituciones agudas” son propias del pueblo cubano: “sutilezas oídas en boca del pueblo” (476-7). La recreación de estos juegos verbales, “ese humorismo disolvente que los cubanos llamamos ‘choteo’” (477) y que Lezama ya había calibrado en su ensayo “Verba criolla”, ubicaría a la novela en una genealogía de textos *criollos*.

Desde dos marcos teóricos y hermenéuticos divergentes, Ortega y Arrom coinciden así en la valoración del habla como uno de los modos más pertinentes para abordar la comprensión del lenguaje en la obra de Lezama. Para Ortega, la oralidad de *Paradiso* es artificio retórico, metáfora del habla, imagen puesta en movimiento en el juego verbal. Para Arrom, en cambio, es rescate de emisiones que se oyen desde tiempos inmemoriales en las calles y los caminos de Cuba, es choteo. En ambos se advierte, sin embargo, la común atribución de la oralidad a un referente extratextual que actúa como fuente última de validación: *el lenguaje popular*.⁷

Esta pretensión de naturalizar uno de los tantos usos de la lengua, el llamado *popular*, como un elemento que preexistiría a la dinámica de la enunciación y en cuanto tal escaparía a todo efecto de construcción textual, no sólo se advierte en distintas perspectivas críticas sobre la obra de Lezama sino que puede leerse incluso en un conocido pasaje de *Paradiso*. En la escena del capítulo VII, Demetrio lee en voz alta a José Cemí una carta de su tío, Alberto Olaya. Según el narrador, esa carta condensa uno de los estilos más relevantes para su formación literaria: “Por primera vez vas a oír el idioma hecho naturaleza, con todo su artificio de alusiones y cariñosas pedanterías” (170). El joven Cemí sigue la lectura con la atención propia de quien participa en un rito de iniciación, ya que el

⁷ En esta exposición sólo aludiré tangencialmente a las connotaciones ideológicas de la fórmula “lengua o lenguaje popular”. Para un análisis crítico de sus usos pueden consultarse, entre otros, los aportes de Pierre Bourdieu y Jacques Rancière.

lenguaje, entre naturaleza y artificio, habría de develarse por primera vez en esa carta.⁸ Por cierto, una vez finalizada la lectura, constata que “las palabras iban surgiendo arrancadas de su tierra propia, con su agrupamiento artificial y su movimiento pleno de alegría al penetrar en su canales oscuros, invisibles e inefables” (Lezama Lima 1993 173). Es decir, las palabras, situadas todavía en la “naturaleza”, en un repositorio externo al discurso, logran incorporarse a él merced al “agrupamiento artificial” y al movimiento. La imaginaria naturalista y telúrica del inicio de la frase –surgir, arrancar, tierra, propiedad– da paso, en la segunda, a la constelación léxica del misterio: oscuridad, invisibilidad, inefabilidad. La articulación entre estos dos polos se produce, como es usual en muchos textos de Lezama, mediante las figuras del artificio y el movimiento gozosos: el tan reconocido “deleite verbal” que, en esta escena, se configura por la evocación comparativa de los movimientos de los peces en el mar con los de las palabras que acaba de escuchar:

Al oír ese desfile verbal, tenía la misma sensación que cuando sentado en el muro del Malecón, veía a los pescadores extraer sus peces, cómo se retorcían mientras la muerte los acogía fuera de su cámara natural. Pero en la carta, esos extraídos peces verbales se retorcían también, pero era un retorcimiento de alegría jubilar, al formar un nuevo coro, un ejército de oceánidas cantando al perderse entre las brumas (Lezama Lima 1993 173).

⁸ “La retirada de su abuela y de su madre, había sido para Cemí, al comenzar la lectura de la carta, como si él, de pronto, hubiese ascendido a un recinto donde lo que se iba a decir tuviese que coger fatalmente el camino de sus oídos. Al acercar su silla a la de Demetrio, le parecía que iba a escuchar un secreto.” (Lezama Lima 1993 173). La crítica ha señalado en varias oportunidades las reminiscencias autobiográficas de esta y otras escenas de *Paradiso* (170, nota 1). Al respecto, puede recordarse el reciente señalamiento de María Guadalupe Silva: “cabría pensar *Paradiso* como un relato que, sin ser estrictamente autobiográfico, se presenta reflejando el sentido vital de un proyecto y una producción claramente concebidos como el espacio autofigurativo de un yo abarcador, tenaz y diseminado” (2009 167).

Puede advertirse en la cita que el quiasmo centrado en el verbo extraer (“veía a los pescadores extraer sus peces” / “esos extraídos peces verbales”) enfatiza la existencia de una lengua “natural” fuera del cauce del discurso y de los usos de las lenguas. Es sabido que extraer significa, en general, sacar o poner algo fuera de donde estaba: ya sean las palabras “arrancadas de su tierra propia” en el fragmento anterior o, en este pasaje, los peces verbales extraídos “de su cámara natural”. El paralelismo inverso de la extracción se potencia además por la comparación que se organiza a partir del lexema retorcer. Lejos de “su cámara natural”, los peces marinos se retuercen ante la muerte; los “peces verbales”, en cambio, lo hacen por la “alegría jubilar” puesto que forman “un nuevo coro”, se integran en una nueva cadena significativa, un “ejército de oceánidas cantando...”. De las muchas resonancias simbólicas de este pasaje y de su conexión con la imaginaria animal en Lezama⁹, interesa destacar a los efectos de esta argumentación, dos núcleos condensadores de ciertos significados entramados una y otra vez en la obra de Lezama. En primer lugar, la existencia de los peces/palabras en un repositorio ubicado en la oralidad y del cual estos son “extraídos” con un fin gozoso y creativo por el sujeto de la enunciación. En segundo lugar, que este sujeto capaz de extraer los peces/palabras e iniciar al protagonista en los misterios del lenguaje poético es el tío Alberto, “un ingenioso y rutilante criollo” (Ortega 201). El problema de la “expresión criolla” había ocupado a Lezama desde mucho antes. En 1956 dató su “Verba criolla”, incorporada luego en el volumen *Tratados en La Habana*, y en 1957 expuso con mayor sistematicidad sus ideas sobre la “expresión americana”.¹⁰ En el primero de estos ensayos se encuentran en ciernes muchos de los rasgos que atribuirá

⁹ Según un estudio de Juan Manuel Del Río Surrribas, la imagen del pez aludiría a la lucha cognitiva donde poeta y pez se confunden en una misma tensión agónica. Morales Alonso, por otra parte, ha analizado su relación con el contexto general de las imágenes de *Paradiso*.

¹⁰ “Nacimiento de la expresión criolla” es una de las conferencias que Lezama Lima dictó en el Centro de Altos Estudios de La Habana en enero de 1957 y que reunió en el mismo año en el volumen *La expresión americana* (Lezama 1981 414-27).

en *Paradiso* al lenguaje de Alberto. Por un lado, la identificación del habla cubana con un estallido, con “una cuantía para la sorpresa, que [...] impulsa el festón del parloteo criollo” (Lezama 1969 181), con “un chorro de palabras” (182), es decir, con un fluir en cantidad y alegría tal como para dar pie a la hipérbole del “festón” o bien, como aparece luego en la novela, a la “alegría jubilar” de los peces verbales. Por otro, la animización que domestica lo abstracto y lo corporiza en expresiones gozosas y también la certeza de que ese estallido de oralidad cubana “cotidianiza y apoya”, con su gracia, las transgresiones incluso de la magia. Se trata de una “gracia sencilla” (182), de “vecinería” (183), la que permite al “criollo fiestero” (183) organizar su discurso y ofrecer “lecciones memorables de hallazgos verbales” (184) en el pleno dominio de la oralidad.

La voluptuosidad de estos juegos que entretejen gozosamente lo oral en un flujo inacabado de ironías, burlas y escarceos verbales fue valorado por Cintio Vitier como un “impulso americano popular” que imbrica el lenguaje poético de Lezama con un “barroquismo alegre, gustoso o rabioso” (1998 325) y es una de las claves de lectura de la obra de Lezama que más interés ha despertado en los últimos años. Frente a las miradas trascendentalistas sobre el origenismo se ha vuelto a rescatar este impulso americano o criollo como uno de los rasgos más actuales de su poética, pero esta recuperación de la plurivocidad oral se articula sobre nuevas lecturas de la tradición que poco tienen que ver con la exaltación de Vitier y, menos aún, con el esencialismo criollo atisbado por Arrom. Se enlazan, en cambio, con tensiones actuales sobre la categorización de la oralidad en un período de transformaciones culturales que aceleran el cuestionamiento de los atributos y las definiciones de las décadas anteriores y promueven el deslizamiento desde lo *popular* a lo *cotidiano*. En este contexto de discusiones, la “gracia sencilla”, la “vecinería” y la cotidianeidad identificadas por Lezama en la “verba criolla” adquieren renovada pertinencia crítica.

La urdimbre del lenguaje cotidiano

La impronta de la oralidad en *Paradiso* fue leída, desde el inicio, como una marca de la “expresión criolla”. De ahí el valor que, en estudios como el de Julio Ortega, adquirió el juego de la oralidad: “La voz es la urdimbre, la trama viviente que unifica el espacio de un acontecimiento en la evocación” (198). A más de treinta años de esas lecturas, la conferencia de Margarita Mateo Palmer que origina este artículo parafrasea algunas de estas certezas en “la urdimbre del lenguaje cotidiano” (2006 26). Según la autora, la multiplicidad de referentes culturales de Lezama, las continuas alusiones, citas y estilizaciones de textos referidos, matizados de ironía, humor y sátira, acercan su práctica escrituraria a uno de los rasgos orales por antonomasia, el choteo: “no en su sentido peyorativo, –aclara– sino en su violación jocunda de toda autoridad, su recusamiento de lo establecido, su burla a las jerarquías, su carácter transgresor de lo normativo” (2006 25). En su celebrado ensayo de 1995, *Ella escribía poscrítica*, Mateo Palmer ya había postulado que el choteo es una de las “características dominantes de la cultura cubana vinculadas con el exceso verbal y el abigarramiento ornamental e impetuoso del lenguaje” (92). Luego, fue precisando la categoría cada vez con mayor despliegue analítico sobre sus características verbales:

El sutil sentido del humor, la frecuente utilización de apodos para nombrar a los personajes, la hiperbolización de algunos rasgos defectuosos, la acotación irónica y burlona, realizada tangencialmente, de manera oblicua, de modo que su descodificación presuponga la participación en un juego de ingenio, son algunos de los rasgos de la prosa lezamiana que la vinculan al choteo (2006 25).

Esta ponderación enlaza su análisis con una serie de textos que, desde los cruces entre vanguardias y nacionalismo en las primeras décadas del siglo, encontraban en esa actitud o gesto mordaz un modo de compulsar ciertos aspectos sociales y a la vez estéticos de la nacionalidad. La conocida *Indagación del choteo* de Jorge

Mañach marca, en 1928, uno de los hitos iniciales de esas reflexiones.¹¹ Pocos años antes, en 1923, Fernando Ortiz le había dedicado también una de las entradas de su *Catauro de cubanismos* y, con fecha incierta, su artículo “El choteo”, no divulgado hasta la década de 1990¹², en coincidencia con una serie de publicaciones que, en los últimos años, volvieron a analizar su impronta. Entre ellas, los ensayos de Mateo Palmer y una serie, tan prolífica como contradictoria de textos (Pérez Firmat 1984; 1986; Barradas; García Borrero; Rodríguez Gutiérrez) que intentan asir o, en algunos casos, historiar esta elusiva matriz cultural que devino una propiedad relevante del campo estético y cultural. La categorización del choteo como un “rasgo elemental de lo cubano” y, en particular, de la poesía cubana, había sido establecida por Cintio Vitier en las conferencias que dictó en el Lyceum de La Habana en 1957 y fueron editadas al año siguiente como *Lo cubano en la poesía*. Entre las diez “especies, categorías o esencias” que la poesía habría “revelado”, adjudica una de ellas a la *intrascendencia*, que incluye “suave risa, antisoledad, juego [...] choteo, galleo, irresponsabilidad, nadas.” (1998: 399). Vitier encuentra modulaciones de esa jocosidad irreverente que Mañach había postulado como una “inclinación psíquica viciosa” (19), un elemento sistemáticamente pernicioso, en locuciones tan dispares como las de Silvestre de Balboa o algunas de Virgilio Piñera, pero lejos de la visión negativa de su antecesor enfatiza, en cambio, las posibilidades expresivas del choteo y su aptitud para resolver diferentes conflictos estéticos. De este modo, una característica del mundo social deviene una entre las diez “especies” que

¹¹ Existen algunos estudios anteriores que, aunque en forma parcial, describen algunos rasgos del choteo. Entre otros, los de Mario Guiral Moreno publicado en la revista *Cuba contemporánea* el 2 de febrero de 1914 y el de José Manuel Poveda, publicado en el *El Heraldo de Cuba*.

¹² Podría haberlo escrito a la par del *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940). No obstante, el artículo fue publicado recién en la revista *Albur*, editada por Iván González Cruz, Gustavo Pita y Magali Espinosa en el Instituto Superior de Arte de la Habana entre 1987 y 1992. El itinerario de la publicación del manuscrito está descrito en el artículo de Armando Valero que aborda la lectura actual del concepto de transculturación de Fernando Ortiz.

organizarían la tradición poética en Cuba. En un estudio anterior (Salto 2010), señalé el periplo de esta figura que, desde la *eutrapelia* de la Antigüedad, era considerada un rasgo deseable en el buen orador porque mediante un juego verbal humorístico moderaba las opiniones encontradas y apaciguaba el conflicto: un conjunto de rasgos que confluyen en el tropo de “la suave risa” cubana. Sin embargo, la morigeración y la suavidad no habían caracterizado su uso entre los primeros retóricos sino que se había destacado, por el contrario, la agilidad de los cuerpos y de las palabras en movimiento, tal como los peces verbales en la cascada de Lezama. En la *Ética a Nicómano*, Aristóteles vinculaba el movimiento y la agilidad corporal con la virtud de hacer y decir bromas en forma moderada: así como giran los cuerpos lo harían también las palabras. Más tarde, la cosmovisión cristiana morigeró este vínculo entre virtud y movimiento y la figura quedó reducida al ámbito de las virtudes morales. Sin embargo, a partir del siglo XVII, la risa vuelve a parecer en relación con el cuerpo puesto que un antiguo ensayo de Longino, leído con interés en esta época, la ubica dentro de las pasiones que conducen al sublime poético. Desde entonces, comienzan a unirse la pasión, los excesos verbales y la poeticidad.¹³ Estas ideas de cuño neoplatónico confluirán con los intereses por la comicidad que tanto estimulaba a los preceptistas y autores españoles de la época *áurea* y en quienes Lezama encuentra los fundamentos de la tan buscada “expresión criolla”.¹⁴ También coinciden con las indagaciones románticas sobre las prácticas populares –entre ellas, la risa– y con las sugestivas preguntas que, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, asediaron la irracionalidad y volvieron a explorar sus lazos con el arte. Fue en esa época y en el

¹³ Roberto González Echevarría ha analizado la importancia de las ideas de Longino sobre lo sublime en las posturas teóricas y poéticas de José Lezama Lima. En especial, las vinculadas con su predilección por el “mal gusto” gongorino.

¹⁴ Véase “el estoicismo quevediano y el destello gongorino tienen soterramiento popular. Engendran un criollo de excelente resistencia para lo ético y una punta fina para el habla y la distinción de donde viene la independencia” (1981: 416-7).

marco del espiritualismo que comenzaba a revitalizar su presencia en varios centros culturales de América Latina, cuando alcanzaron amplia circulación recientes estudios europeos sobre la importancia social y estética de los modos de reír. En especial, el análisis de Henri Bergson, *La risa*, conocido en español a partir de 1914, que sería una de las fuentes explícitas del ensayo de Mañach sobre el choteo, y los desarrollos de Jacques Maritain, uno de los autores más leídos por los poetas nucleados en la revista *Orígenes*.

Estas y otras lecturas se entrecruzan en la figura de la “suave risa” proclamada en *Lo cubano en la poesía*. En el texto de Vitier, la “suave risa” aparece como un elemento vertebrador de la tradición poética, como un rasgo sistemático. Vitier habla de la “risa amarga” de Casal (229), “del choteo de la muerte” de Tallet (261-2), la “risota satírica del *Cucalambé*” (268) o el “choteo rítmico” de Guillén (305), entre varios otros trazos de cubanidad poética que cree detectar. En la Décima Lección, ahonda incluso el concepto. Sin embargo, poco recuerda ya aquellos nexos que en la *eutrapelia* aristotélica vinculaban el juego verbal moderado con la agilidad de los movimientos corporales y que en los siglos posteriores se resemantizaron como *eutropelia*, es decir, juego de manos, “tropelía”. La intrascendencia de Vitier, en cambio, acentúa los rasgos de control y de moderación que habían opacado todo vestigio corporal una vez que Tomás de Aquino incluyó la risa en el cuadro de las virtudes morales que adornan la vida cristiana y que la difusión neoplatónica del tratado de Longino la ungió como sublime poético. Sin movimientos corporales, se había pasado, casi inadvertidamente, del pernicioso *choteo* social a sólo una “suave risa”, a un efecto poético.

Una década después, en 1968, esta figura vuelve a aparecer en la serie de elementos teóricos que utiliza Severo Sarduy en aras de una lectura reivindicativa de la obra de Lezama en su ensayo: “Dispersión. Falsas notas/ Homenaje a Lezama”. Estas “falsas notas” sobre los procedimientos metafóricos de Lezama pueden ser leídas más como un mecanismo de intervención sobre los debates estéticos del momento que como un análisis sobre la obra de un maestro del cual había mantenido una notoria distancia hasta la publicación de ese

texto.¹⁵ A partir de uno de los procedimientos retóricos que en el ambiente parisino de la época había actualizado su estatuto de problema cognoscitivo, la metáfora,¹⁶ Sarduy presenta un andamiaje argumental que, con clara impronta lacaniana, ubica en el inicio de la operatoria metafórica de Lezama el desplazamiento del *original* por su *doble*. Esta suplantación desprende la escritura de Lezama del “lastre verista, de todo ejercicio de realismo” (278) y, en un período de debate sobre el estilo más apropiado para la expresión del compromiso revolucionario, ofrece a Sarduy un modelo que lo libera de “lo cubano” *original*. Propone, en cambio, la hipótesis de “lo cubano” ya no como una unidad referencial sino como la multiplicidad de fragmentos textuales que, al azar, pueden ir ocupando los distintos polos centrífugos de la metáfora. “Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, –como había declarado Lezama– sino una superposición” y en esta superposición, concluye, “siempre se desliza, por el impacto mismo del *collage*, un elemento de risa, de burla discreta, algo de ‘choteo’” (283).

Reaparece así la figura que había teorizado Vitier. Mientras que para él la “suave risa” era una comicidad que podía leerse en la superposición poética de cultura y naturaleza, para Sarduy, en cambio, es un efecto de “adición y sorpresa” –de *shock*– que se logra por el uso excelso de una técnica discursiva que se define en la tradición del *collage* que culminaría en *Paradiso* de Lezama. Esta hipótesis sobre la comicidad poética como un procedimiento tex-

¹⁵ Mientras vivió en Cuba, Sarduy había participado en el grupo nucleado en torno de la revista *Ciclón* que proclamaba su enfrentamiento con la estética patrocinada por *Orígenes*. Por otra parte, Sarduy frecuentaba la amistad de Virgilio Piñera, para entonces también distanciado de Lezama. Los avatares de estos episodios generacionales, pueden ser consultados en Guerrero (1997) o Díaz (2005).

¹⁶ Roman Jakobson y otros entre los llamados formalistas rusos realizaron aportes sustanciales sobre el funcionamiento de la metáfora, pero el grupo Tel Quel ahondó aquellas ideas de inicios de siglo. Véase, por ejemplo, el artículo de Jean Ricardou sobre “*La querelle de la métaphore*” (*Tel Quel* 18 [été 1964]) o el análisis lacaniano de la metáfora en la transcripción de sus primeros seminarios.

tual, intertextual y cuya interpretación depende, en gran medida, del receptor, se nutre, además, como han señalado varios críticos, del dialogismo bajtiniano, una teoría que en la misma época ofrecía un modo de revisar los paradigmas de racionalidad consolidados para bucear, en cambio, en los residuos del Iluminismo: la risa, el carnaval, el choteo y, en consecuencia, el barroco. De hecho, en una entrevista concedida a José-Miguel Ullán en 1973, Severo Sarduy explica cómo se entrecruzan su propuesta barroca con el carácter irreverente y estructural de la risa y del choteo:

La escritura sacudidora del digno español debe reproducir esa pluralidad, a veces discordante, de voces. Debe reproducir esa estereofonía generalizada, uno de cuyos elementos fundamentales, sobre todo en el caso de Cuba, es la irrisión. O, para decirlo en términos más metafísicos, el choteo. Mis olvidables páginas pretenden recrear la atmósfera y el habla de un gran choteo barroco (874).

Este acento de Sarduy sobre la índole verbal de la burla choteadora y sobre su potencialidad estereofónica resalta la ubicuidad y la consecuente maleabilidad de esta estrategia para adaptarse a distintos contextos de enunciación. Es así como dos rasgos de la versión secular de la *eutrapelia* –el movimiento y la oralidad–, opacados bajo la figura de la “suave risa”, vuelven a aparecer con fuerza en esta resignificación del choteo: “el habla del gran choteo barroco”. Por un lado, la movilidad, el desplazamiento de los cuerpos y el incesante movimiento gestual se actualizan y adquieren nuevos significados en este planteo consonante con la descripción contemporánea de las múltiples posiciones asumidas por el enunciador y el receptor en todo acto de comunicación. Por otro, la multivocidad y la consecuente inestabilidad aleatoria características de la oralidad convocan la relectura de las antiguas hipótesis lingüísticas de Fernando Ortiz, un repertorio lexicográfico producido en la segunda década del siglo XX pero que alcanzó sorpresiva relevancia en los últimos años (Camacho Barreiro 2000, 2006). Si bien la palabra *choteo* aparecía registrada en 1921 en el *Vocabulario cubano* de

Constantino Suárez con una acepción semejante a la que le dio Ortiz en el *Catauro de cubanismos* de 1923 –“burla de palabra” (Ortiz 1985 212)–, es el origen etimológico atribuido por este último, el elemento ideológico que concita ahora la mayor atención:

Su etimología, según la Academia, proviene de *choto*. Nos parece algo arbitraria, (dice Ortiz) pues ninguna de las acepciones de esta voz castellana explica la acción despectiva del choteo. [...] es más verosímil la tesis africanista, fundada en el vocablo lucumí o yoruba *soh* o *chot*, que significa ‘hablar’, ‘decir’ y, además, ‘tirar’, ‘arrancar’, ‘arrojar’, lo cual armoniza con el sentido despectivo del choteo criollo” (Ortiz 1985 212-3).

Esta conexión genealógica del choteo con la oralidad africana no tuvo una aceptación inmediata.¹⁷ La hipótesis del antropólogo cubano coincidía con cierta zona de las exploraciones estéticas y políticas de las vanguardias, pero habrán de pasar varias décadas hasta que la tesis étnica pueda imponer sus razones. No sólo proponía un étimo afro para un vocablo que habría de legitimarse como “un rasgo elemental de lo cubano”, sino que, además, este etnicismo anticipaba algunos de los núcleos que se resaltarían en la crítica cultural contemporánea: discurso, movimiento corporal y corrosión de la autoridad.

Cuando en 1992 se publicaron en la revista *Albur* las fichas sobre el choteo, escritas varios años antes pero inéditas hasta esta fecha tan reciente¹⁸, ya eran perfectamente legibles las implicaciones

¹⁷ En el ensayo de 1928, Mañach menciona pero desestima la hipótesis del antropólogo (2); en *Lo cubano en la poesía*, Vitier reproduce sin más el comentario de Mañach (305) y Pogolotti, en la misma época, apenas señala la existencia del aporte de Ortiz (138). Pérez Firmat (1986 173) observa, además, que el étimo africanista tampoco fue recuperado en el diccionario etimológico de Joan Corominas. Es decir, la hipótesis de Ortiz no tuvo repercusión cierta hasta la década de 1980, cuando es autorizada por africanistas como Kubayanda (117).

¹⁸ Los contenidos de la revista *Albur*, una publicación estudiantil del Instituto Superior de Arte de La Habana, fueron recuperados en una edición posterior al cuidado de Diana María Ivizate González e Iván González Cruz.

políticas de esta etimología. Hacía una década que Gustavo Pérez Firmat había advertido que el *Catauro de cubanismos* podía ser leído, más que como un tratado lexicográfico, como una ficción filológica con un tema político (1986 100): una respuesta *créole* ante las crecientes tensiones raciales y étnicas de su época. La precisión de sus acepciones pudo no haber sido filológicamente rigurosa en su época, pero sus excéntricos anclajes etimológicos aportan hoy herramientas para la deconstrucción de la pretendida esencialidad de lo cubano o, al menos, para la des-identificación del choteo con la “suave risa” y, en consecuencia, para la expansión de su campo significativo.

Es así como, a partir del rescate de esta definición de Ortiz, Mateo Palmer puede vincular los procedimientos poéticos de Lezama con el “juego de apropiaciones” intertextuales, con el gran choteo barroco, con la “estereofonía generalizada” que también había anticipado Sarduy:

No es de extrañar que un creador con la extraordinaria sensibilidad lingüística de Lezama hubiese estado muy atento a las fluencias y giros del habla popular. Su escritura se nutría de los hallazgos de una lengua viva, en constante transformación y movimiento. En la colorida urdimbre del lenguaje cotidiano hallaba una fuente de apropiaciones libérrimas y gozosas de las palabras (2006 26).

En esta urdimbre gozosa de la oralidad cotidiana con “el festón del parloteo criollo” (Lezama 1969 181), se advierte la reaparición crítica del movimiento y de los giros inherentes al flujo oral y también el reposicionamiento del choteo como una de las modulaciones del lenguaje cotidiano. La obra de Lezama vuelve a leerse, en consecuencia, como uno de los núcleos más promisorios para la revisión de una tradición cultural anclada en cierto monolingüismo conversacional y para explorar los límites poéticos del realismo sin renegar de las variedades coloquiales. Donde antes se detectó un “impulso americano popular” (Vítier 325), ahora se lee la “urdimbre del lenguaje cotidiano”: una provocativa discusión del legado

de Lezama que al reconvertir la valencia *popular* por la de *lo cotidiano* produce una apertura crítica del campo de lecturas y permite avizorar una renovación de los estudios sobre su obra.

Bibliografía

- Arcos, Jorge Luis. “Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia”. *La cultura de un siglo: América Latina y sus revistas*. Saúl Sosnowski ed. Buenos Aires: Alianza, 1999.
- Arrom, José Juan. “Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima”. *Revista Iberoamericana* XLI. 92-93, julio-diciembre 1975.
- Barradas, Efraín. “Cursi, choteo, guachafita: Propuesta para una historia del humor caribeño”. *Casa de las Américas* 239, enero-marzo 2003.
- Bourdieu, Pierre. “Vous avez dit ‘populaire’?”. *Actes de la recherche en sciences sociales* XLVI. 46, 1983.
- Bueno, Salvador. “Entrevista. Un cuestionario para José Lezama Lima”. En José Lezama Lima. *Paradiso: edición crítica*. Cintio Vitier (coord.). Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- Calomarde, Nancy. “Revolución y colonización en el pensamiento crítico sobre Orígenes”. *Astrolabio* 4 (2007). Web. 28 May. 2009.
- Camacho Barreiro, Aurora. “Huellas ideológicas en la lexicografía cubana”. *Revista de lexicografía* 10 (2003-2004). Web. 10 Mar. 2011.
- . “Fernando Ortiz, lexicógrafo”. *Montalbán* 33 (2000). Web. 4 Mar. 2011.
- Cella, Susana. *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*. Buenos Aires: Nueva Generación/Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2003.
- Chiampi, Irlemar. “Sobre la lectura interrumpida de *Paradiso*”. *Revista Iberoamericana* LVII. 154, enero-marzo 1991.
- Cortázar, Julio. “Para llegar a Lezama Lima”. 1966. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1968.
- Díaz, Duanel. *Los límites del origenismo*. Madrid: Colibrí, 2005.

- Fernández Retamar, Roberto. "Orígenes como revista". *Thesaurus* XLIX.2, 1994.
- García Borrero, Juan Antonio. "Invitación al choteo". *Casa de las Américas* 234, 2004.
- García Marruz, Fina. *La familia de Orígenes*. La Habana: Unión, 1997.
- González Cruz, Iván. *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2000-2006.
- González Echevarría, Roberto. "Lezama, Góngora y la poética del mal gusto". *Hispania* 84. 3, 2001.
- Guerrero, Gustavo. "A la sombra del espejo de obsidiana". *Cuadernos Hispanoamericanos* 563, 1997.
- Kubayanda, Josaphat Bekunuru. "Notes on the Impact of African Oral-Traditional Rhetoric on Latin American and Caribbean Writing". 1984. *Afro-Hispanic Review* 21.1/2, Spring/Fall 2002.
- Lezama Lima, José. *Paradiso: edición crítica*. Cintio Vitier (coord.) [1988]. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1993.
- . *El reino de la imagen*. Julio Ortega (selección, prólogo y cronología). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- . *Oppiano Licario* [1977]. México: Era, 1997.
- . "Verba criolla". *Tratados en La Habana*. Buenos Aires: De la Flor, 1969.
- Mataix, Remedios. "Otra broma colosal: lecturas y relecturas del Lezama póstumo". Ponencia leída en el I Congreso Internacional El Caribe en sus literaturas y culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba-Red Katatay, 2010.
- Mateo Palmer, Margarita. "Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje". *Casa de las Américas* 244, 2006.
- . "La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 31, 2002.
- . *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Abril, 1995.
- Morales Alonso, Carlos Javier. "Paradiso, de Lezama Lima: algunas ideas y símbolos especialmente reveladores". *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 11. 2, 1995.

- Navarro, Desiderio. "Intertextualité: treinta años después". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas/UNEAC, 1998.
- Ortega, Julio. "Aproximaciones a *Paradiso*" [1969]. Pedro Simón (selección y notas). *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.
- Ortiz, Fernando. *Nuevo catauro de cubanismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985.
- . "El choteo". *Albur. Revista Cultural Cubana (Órbita)*. Ivizate González, Diana María e Iván González Cruz (selección y prólogo). Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.
- Pérez Firmat, Gustavo. "Riddles of the Sphinx: another look at the Cuban choteo". *Diacritics* 14.4, Winter 1984.
- . "Choteo". *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. Durham, NC: Duke University Press, 1986.
- Rancière, Jacques. *Breves viajes al país del pueblo* [1990]. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- Río Surribas, Juan Manuel del. "El universo animal en la poesía de José Lezama Lima: pez, pájaro, caracol". *Alpha* 22, julio 2006. Web. *Scielo*. 5 Abr. 2011.
- Rodríguez Marlen A. "Para un estudio futuro del discurso lezamiano". *La Jiribilla* IX. 500, diciembre 2010. Web. 11 Feb. 2011.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. "El choteo de la cubanidad. La mirada del otro en la tradición negativa de la poesía cubana." *Encuentro de la cultura cubana*, primavera-verano 2008.
- Salto, Graciela. "Ensayos sobre la lengua poética en Cuba". *Revista Iberoamericana* LXXVIII. 239, abril-junio 2012.
- . "La 'suave risa' cubana en la crítica cultural: del choteo al *camp*". En *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- Sarduy, Servero. "Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama" [1969]. *Ensayos generales sobre el Barroco*. México: FCE, 1987.
- . "Un heredero" [1988]. En José Lezama Lima. *Paradiso: edición crítica*. Cintio Vitier (coord.). Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1993.

- Silva, María Guadalupe. “El arte del recuerdo. Imágenes de José Lezama Lima”. En Graciela Salto (ed.). *Ínsulas y poéticas en el Caribe*. Jaén: Alcalá, 2011.
- . “La novela y el relato de los orígenes (sobre *Paradiso* de José Lezama Lima)”. *Temas* 59, julio-septiembre 2009.
- Tornés, Emmanuel. “El humor en *Paradiso*”. *La Jiribilla* IX. 500, diciembre 2010. Web. 11 Mar. 2011.
- Ullán, José-Miguel. “El choteo barroco de Severo Sarduy” [1973]. Joaquín Marco y Jordi García (eds.). *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona/ Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- Valero, Arnaldo E. “Dialéctica de la transculturación en la antropología y la narrativa cubanas (1905-1940)”. *Boletín Antropológico* 20.1, 2001.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía* [1957]. La Habana: Letras Cubanas, 1998.

LA HABANA DE LEZAMA LIMA

CONFIGURACIONES DE LA CIUDAD EN *PARADISO* Y LAS CRÓNICAS HABANERAS DE JOSÉ LEZAMA LIMA

CAROLINA TOLEDO

Una ciudad culta, católica y señorial es la que Lezama Lima proyecta imaginariamente sobre La Habana real de las décadas de 1940 y 1950 en las crónicas de *Sucesiva o las coordinadas habaneras* (1954) mientras que, en *Paradiso* (1966), la ciudad es diseñada como un espacio de confluencia entre lo diurno y lo nocturno, lo alto y lo bajo, lo refinado y lo grotesco.

Más allá de esta distinción, ambas obras coinciden en una representación de La Habana como el entramado de diversos modelos urbanos europeos: el griego clásico, con el paradigma de la ciudad-estado ateniense, fuente de la cultura occidental; el medieval, que concibe a la ciudad como foco de instauración del poder teocrático y encarnación del ideal comunitario; el renacentista, con su confianza en la racionalidad y el humanismo; y el ilustrado o neoclásico, que concibe a la ciudad como el centro del progreso, la virtud y la civilización.

En la visión lezamiana de la ciudad como punto de confluencia de diversos modelos urbanos y culturales descubrimos un doble propósito: por un lado, delinear en el trazado de La Habana las notas distintivas de lo cubano y de lo americano; por otro lado, hallar los rasgos de lo universal en lo local, reflexiones que atraviesan toda la obra del autor. Desde esta perspectiva, su cosmovisión se vincula con la tradición modernista de fines del siglo XIX y principios del XX por su tendencia al universalismo y, especialmente, por el reco-

nocimiento de la heterogeneidad como propiedad incuestionable de la cultura latinoamericana.

Por otro lado, el proceso de secularización vivido en las ciudades modernas desde los siglos XVIII y XIX exige plantear la cuestión de que no es posible leer a Lezama desestimando el cariz trascendente y católico que sustenta su cosmovisión, donde los trazos de todo paisaje tienen trasunto en lo simbólico. De allí se desprende lo que consideramos uno de los objetivos más significativos en la construcción lezamiana de la ciudad, esto es, el afán por reducir las huellas del proceso de secularización¹ y, en consecuencia, resacralizar el espacio urbano a partir de lo poético.

Con este marco de análisis y a través de una urdimbre que entrelaza identidad cultural e identidad estética revisaremos qué significaciones adquiere la ciudad de La Habana para el poeta cubano.

“Tiene un destino y un ritmo”
(José Lezama Lima, *Sucesiva...*)

En su tránsito por la ciudad, el cronista de *Sucesiva o las coordenadas habaneras* se detiene para registrar las marcas que el fluir del tiempo ha dejado impresas en sus calles, edificios y monumentos. Pero esa experiencia urbana del flujo temporal no es semejante a la de las crónicas martianas de las *Escenas norteamericanas*, en parte porque La Habana dista mucho de ser una gran metrópoli. Así como la crónica sobre la urbe moderna había logrado expresarse a través de un ritmo ágil, vertiginoso y fragmentario, la crónica lezamiana alcanza un despliegue armónico y acorde con la cadencia de la ciudad. El paseante intenta despuntar en ella las notas de lo perdurable, en consonancia con el pausado ritmo habanero: “La ciudad espira y aspira, se aduerme, se hincha graciosamente en su asimilación”

¹ Respecto al proceso de secularización del espacio urbano en la sociedad moderna seguimos las consideraciones expuestas por Enrique Foffani en “Literatura. Cultura. Secularización. Una introducción”. *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*.

(Lezama Lima 1977 622). Ese ritmo es resultado de su herencia hispánica y, a la vez, exhibe su idiosincrasia:

Ritmo que entre la diversidad rodeante es el predominante azafrán hispánico. [La Habana] Tiene un ritmo de crecimiento vivo, vivaz, de relumbre presto, de respiración de ciudad no surgida en una semana de planos y ecuaciones. Tiene un destino y un ritmo. Sus asimilaciones, sus exigencias de ciudad necesaria y fatal, todo ese conglomerado que se ha ido formando a través de las mil puertas, mantiene todavía ese ritmo. Ritmo de pasos lentos, de estoica despreocupación ante las horas, de sueño con ritmo marino, de elegante aceptación trágica de su descomposición mortuoria porque conoce su trágica perdurabilidad (Lezama Lima 1977 627).

La respiración, como la palabra, adquiere resonancias bíblicas para Lezama (“respirar es ya hablar”). Así, la ciudad de La Habana respira y crece en un tiempo fabuloso y mítico (“todo está dispuesto para un nacimiento, no para una repetición”) cuyo destino y trascendencia es accesible al hombre sólo a través de la imagen. En este sentido, el diseño urbanístico en tanto manifestación cultural se torna, dentro del orbe poético lezamiano, manifestación tangible de la expresión espiritual de la isla.

Esta expresión es la pervivencia de la imagen por la participación conjunta de lo divino y lo humano en el mundo, consideración que hunde su raíz en el pensamiento escolástico. En este punto es preciso recordar que el autor no establece una escisión irreductible entre lo visible y lo invisible, entre lo real y lo irreal, sino que entre ellos concibe una continua fluencia a la que el hombre tiene acceso sólo a través de la imagen: “La expansión de las capas concéntricas entre lo telúrico y lo estelar ofrece un continuo, un cosmos infinitamente relacionable” (Lezama Lima 1988 727).

La conservación de esa religación primigenia entre lo terrenal y lo celestial es el deseo expuesto por Lezama cuando celebra la visita del urbanista francés Gastón Bardet a La Habana en la crónica XVI-II de *Sucesiva...*: “la arquitectura, sobre todo la monumental, debe

volver a ser sagrada” (617). Esto implica un regreso a las constantes del pasado, “aquellos elementos de expresión que por ser ancestrales logran pervivir como el último reducto del hombre cuando se vuelve esencial” (*Ibid.*), una búsqueda que participe de lo sobrenatural (de “lo esencial perenne”, agrega el cronista), que busca en La Habana el punto de unión entre lo alto y lo bajo, la dimensión sagrada configurada en sus edificaciones.

Pero la ciudad no es un símbolo sino la imagen en devenir que muestra su resistencia frente al tiempo:

Tener una casa es tener un estilo para combatir al tiempo. Combatir al tiempo sólo se logra si a un esencial sentido de la tradición se une la creación que todavía mantiene su espiral [...] (Lezama Lima 1977 692).

La interpretación metadiscursiva resulta inevitable si consideramos el profundo valor que cobra la tradición en la creación poética de Lezama Lima. Así como la resistencia ante al fluir del tiempo se encuentra en la raíz de su concepción sobre el poema, y aún sobre la poesía, el objetivo del autor por crear(se) un *locus* geográfico y simbólico en el campo cultural cubano (Chazarreta 482) –iniciado con la fundación de la revista *Espuela de plata* y constituido en el grupo *Orígenes*– había representado: “un estado de lo necesario posible en nuestra sensibilidad. Era un estado, una ciudad, una resistencia erguida frente al tiempo” (Lezama Lima 1949 44).

“*Los vapores del mar la roca ciñen*”
(José Martí, “*Isla famosa*”)

En *La expresión americana* (1957) Lezama Lima propone una aproximación a la definición de la identidad cultural que instala su discurso dentro de la tradición americanista inaugurada por Sarmiento, Martí, Rodó, Mariátegui, entre muchos otros intelectuales de fines del siglo XIX y principios del XX. Este debate, que había

ocupado un espacio central en los discursos políticos e ideológicos entre 1920 y 1940 en Cuba, sería considerado prácticamente resuelto por la generación posterior a ese período (Chiampi 12). A pesar de ello, Lezama considera necesario revisar y reformular algunas tesis sobre lo nacional en vistas a fundar una nueva poética e instalarse en el centro del campo cultural de la isla.

La enérgica intervención del poeta en la discusión sobre lo cubano atraviesa toda su obra y forma parte esencial de su poética (González Echevarría 1984 31). Lezama había comenzado a publicar en un panorama social y político en el cual reinaba la desilusión y el desencanto tras la caída del gobierno de Machado. En este sentido, las reflexiones sobre la ciudad y la ciudadanía formarían parte, según Abel Prieto, de un “proyecto utópico” orientado al reformismo social con el cual el autor pretendería “dotar de un programa a la conciencia nacional cubana” (Prieto 33), en un contexto en el que la isla se encontraba asediada por el interés anexionista de Estados Unidos.²

En *Paradiso* se trama el pasado de la historia nacional en paralelo con el pasado familiar de José Cemí. La línea materna, la familia Olaya, estaba compuesta por criollos exiliados durante la Guerra Grande que habían participado en la causa independentista de finales del siglo XIX. Por otro lado, en la línea paterna confluían la herencia vasca y la pinareña: “Las dos familias, al entroncarse, se perdían en ramificaciones infinitas, en dispersiones y reencuentros, donde coincidían la historia sagrada, la doméstica y las coordenadas de la imagen proyectadas a un ondulante destino” (Lezama Lima 1988 88).

Durante el siglo XIX la ciudad latinoamericana se proyectó como el espacio utópico de una sociedad idealmente moderna y de una vida pública racionalizada (Ramos 156) que tendría alcances tanto

² Del mismo modo, en “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”, González Echevarría fundamenta la fuerte presencia de lo hispánico en la obra de Lezama y otros escritores cubanos de la primera mitad del siglo XX: “Lo español era un antídoto contra la influencia de Estados Unidos en la vida política y cultural de Cuba, una afirmación de la identidad cubana” (197).

materiales como simbólicos y que constituiría una visión teleológica impulsada por los patricios modernizadores. El impulso lezamiano por configurar una identidad cultural propia entronca con este proyecto modernizador, para el cual la constitución de una nación civilizada debía comenzar por garantizar la formación y la educación de la población ciudadana. Como parte de ese legado el ámbito de la ciudad será concebido como un agente formador de cultura o dispositivo identitario, que ya en la óptica de Lezama se integrará a la noción de “paisaje” con el fin de legitimar lo americano:

He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver. [...]. *Lo único que crea cultura es el paisaje*, y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos (Lezama Lima 2005 72, énfasis mío).

En ese vínculo entre las condiciones físicas y culturales del espacio americano se aloja la propuesta de Lezama: exhibir a La Habana como una ciudad que, por conservar todavía “la medida del hombre”, se constituye en espacio privilegiado para el nacimiento de una nueva y más elevada cultura. Esta visión se desarrolla inicialmente en la tesis del insularismo, con la publicación del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), texto que dialoga con las ideas del determinismo topográfico francés del siglo XIX. En un intento por contrarrestar una mirada negativa sobre lo insular, Lezama recupera el pensamiento del etnólogo alemán Leo Frobenius y se propone alimentar el mito de la “isla afortunada” que tiene sus más destacados antecedentes en los *Diarios* de Colón y *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa.

La teoría del insularismo surge como un intento por delinear la expresión de lo cubano donde la “teleología insular” está al servicio de una rearticulación cultural que se propone la revalorización de una identidad propia:

Nosotros, obligados forzosamente por fronteras de agua a una teleología, a situarnos en la pista de nuestro único telos, no exageramos al decir que la Argentina, México y Cuba son los tres grandes países hispanoamericanos que podrían organizar una expresión. Nosotros, insulares, hemos vivido sin religiosidad, bajo especie de pasajeros accidentales, y no es nuestra arrogancia lo que menos nos puede conducir al ridículo. Hemos carecido de orgullo de expresión, nos hemos recurrido al vicio, que es la elegancia de la geometría desligada de la flor, y la obra de arte no se da entre nosotros como una exigencia subterránea, sino como una frustración de la vitalidad (Lezama Lima 1977 61).

Si bien Lezama abandona la tesis del insularismo hacia la década de 1940, las manifestaciones de una “sensibilidad insular” atraviesan toda su poética configurando un estilo. Los vapores y voluptuosidades del trópico invaden las crónicas de *Sucesiva...* y los espacios urbanos de *Paradiso* presentan contornos y mutaciones ligados a lo marino como marca distintiva de lo insular. Así, la casa del señor Michelena “tenía todas sus piezas con una goterosa iluminación. El exceso de la luz la tornaba en líquida, dándole a los alrededores de la casa la sorpresa de corrientes marinas” (Lezama Lima 1988 48). También el cine al que acude Alberto la noche de su fuga posee cortinas que se asemejan a un “oleaje”. La enumeración de motivos y tópicos que en la obra del poeta cubano remiten a lo insular sería interminable pero consideramos importante subrayar la profusión de estos elementos como maneras de configurar un perfil propio desde lo ficcional.

Otro de los enlaces que Lezama establece con el Modernismo es la aspiración universalista presente en su obra. La expresión cubana es producto de apropiaciones e intercambios de elementos provenientes de múltiples culturas. Desde el punto de vista del discurso americanista constituye un modo de insertar lo cubano en la historia cultural universal y de enmendar la teoría hegeliana de la evolución histórica en la que el aporte americano había sido desestimado. Este pensamiento universalista se proyectará en la visión lezamiana de

La Habana como una unidad compuesta de fragmentos correspondientes a diversos modelos urbanos y culturales.

*La Habana, la ciudad de las mil puertas:
los modelos urbanos*

Es el momento cultural de las pequeñas ciudades, es necesaria la vuelta al estado-ciudad, sólo de las pequeñas ciudades (Atenas, Florencia, Weimar) puede surgir el tipo de cultura que tenga la medida del hombre.

José Lezama Lima, *Sucesiva...*

La ciudad antigua

Tanto en las crónicas como en *Paradiso*, Lezama destaca que la pequeñez de La Habana la convierte en una ciudad pasible de ser observada y transitada desde el centro hacia sus bordes, cualidad que resulta favorable para el desenvolvimiento armónico entre sujeto y ambiente. La ciudad de Atenas representa, para Bardet, una de las cimas del arte urbano pues no se fundamenta en un trazado regular sino que la ubicación de cada órgano se sitúa allí donde cumple su función. La restricción espacial (“se edificaba hasta los consentimientos del ojo, hasta la extensión de la mirada”) había sido el impulso necesario para el surgimiento del sinecismo griego. El poeta cubano pretende, de este modo, vincular a su ciudad con el modelo ateniense:

Ahora que todo es hipertrófico, hecho a la medida del búfalo del plioceno o del mamut, digamos los números de agrado, la medida linda, la respuesta a los cariños de la mano que todavía alcanza La Habana (Lezama Lima 1977 623).

El tópico de la gran metrópoli como un monstruo colosal y desmesurado que amenaza con descentrar el núcleo de la subjetividad moderna pone en escena el despliegue de un imaginario urbano

producto de los temores y dislocaciones experimentados por los sujetos modernos. El vertiginoso crecimiento poblacional sumado al fenómeno de la industrialización durante el siglo XIX promueve el abandono de las pequeñas comunidades “hechas a la escala humana” y la concentración en “aglomeraciones monstruosas al servicio de la industria” (Bardet 5). Aquí resuenan los versos de Martí en su *Amor de ciudad grande* (1882):

¡Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena
de copas por vaciar, o huecas copas!
¡Tengo miedo ¡ay de mí! de que este vino
tósigo sea, y en mis venas luego
cual duende vengador los dientes clave!

En este mismo sentido Ezequiel Martínez Estrada comenzó su ensayo *La cabeza de Goliath* (1940) sobre la Buenos Aires de las décadas de 1930 y 1940, con una significativa frase de Rilke: “una gran ciudad es cosa contra natura”. En el polo opuesto: “La Habana conserva todavía la medida del hombre. El hombre le recorre los contornos, le encuentra su centro, tiene sus zonas de infinitud y soledad donde le llega lo terrible” (Lezama Lima 1977 627).

En *Paradiso*, José Cemí transita diariamente por el centro de La Habana, desde la residencial calle Prado y la avenida San Lázaro hasta llegar al Malecón, el cual se constituye en “el único puente que le quedaba a Cemí para llegar a la región donde se podía verificar una probable aproximación de Fronesis” (337). Si tenemos en cuenta la significación que el mar y, en general, lo neptúnico cobra dentro del universo simbólico lezamiano, esto es, la otredad y la divinidad, podemos interpretar que el Malecón representa el puente (y también la frontera) entre lo humano y lo trascendente. Aquí también se actualiza la tendencia lezamiana a proponer la religación entre lo humano y lo divino por medio de una resacralización del ámbito ciudadano.

La Habana se equipara a la ciudad de Atenas especialmente por su capacidad para propiciar el encuentro y la comunicación entre

los ciudadanos, quienes no requieren del café madrileño para entregarse a los enriquecimientos de la conversación al mejor estilo socrático. Los extensos y convocantes diálogos de *Paradiso* se desenvuelven en los pasillos de la Upsalón invitando a la concurrencia: en una ciudad donde el diálogo camina por sus esquinas, se detiene, aumenta su ritmo en el silencio y las pausas, basta la irrupción de próximos dialogantes, sofistas o atletas enfurecidos, para que la ciudad se agite y salte sus murallas (Lezama Lima 1977 664).

Entre muchos otros testimonios, Eloísa Lezama Lima confirmó la importancia que tenían la amistad y el diálogo para su hermano cuando sostuvo que “no había para él placer comparable al arte de la conversación” (1987 27).

La ciudad medieval

Pero esa capacidad para abonar la comunicación no sólo vincula a La Habana con el ideal de la *polis* griega sino que además la emparenta con el modelo de ciudad medieval.

En la matriz de la ciudad del medioevo se reconoce una “armónica correspondencia entre la forma –suma de esfuerzos convergentes hacia un mismo fin– y la comunidad urbana en sí misma” (Bardet 7). Lezama Lima recupera especialmente aquello que caracteriza como “el ideal medieval de la vecinería”:

Cemí se fue hundiendo de nuevo por la extensión de la calle San Lázaro. Era la unidad de extensión de sus caminatas, salir de la Universidad, detenerse en algunas esquinas con bodegas grandes a la española, muy acudidas por todas las menudencias de la vecinería” (1988 305).

La “vecinería” se advierte, en cierto modo, como el reverso de lo que Georg Simmel ha definido como la “reserva externa” del *urbanitas* frente a sus conciudadanos. En “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, Simmel planteaba que existe una relación directa

entre el desarrollo objetivo de la gran urbe y el estancamiento de la espiritualidad: el crecimiento de la ciudad conlleva un retroceso de la cultura del individuo “en relación a la espiritualidad, afectividad, idealismo” (Simmel 394).

La ciudad medieval se caracterizó por ser una comuna, núcleo de la vida colectiva y encarnación de los ideales virtuosos. Es un espacio orgánico donde “no hay en modo alguno composición preconcebida sino una incorporación sutil de elementos diversos, muy unificados desde el interior por la potente unidad espiritual que vincula a la comunidad” (Bardet 7). Las crónicas habaneras exponen, precisamente, una ciudad que se convierte periódicamente en escenario de festividades católicas al mismo tiempo que excluyen las prácticas religiosas de los sujetos sociales afroamericanos. De esta manera, Lezama remite al modelo de ciudad medieval indicando la ligazón espiritual de la comunidad, cuya cima es la comunión, y recupera el influjo del catolicismo hispánico en la tradición americana, en tanto que sus ciudades han sido fundadas con la instauración de iglesias, centros desde los cuales ha logrado irradiar su poder: “Cada pueblo, un templo, fue la divisa de las primeras comunidades españolas” (Lezama Lima 2005 246).³

La ciudad humanista-renacentista

Él era de La Habana como Santo Tomás lo era de Aquino y Sócrates de Atenas. Él creyó en su ciudad.

María Zambrano,
“Breve testimonio de un encuentro inacabable”.

No concibo otra cosa que ser cubano
José Lezama Lima

³ En *Paradiso* la representación de prácticas religiosas son poco frecuentes, lo que no implica que el imaginario religioso esté ausente en la novela. La descripción de la escena en la que doña Augusta visita la iglesia de la Merced de La Habana junto a su nieto José Cemí para agradecer por la curación de Rialta, por ejemplo, pretende revelar el orden inmutable de la religiosidad que rodea al recinto y a la ciudad.

El recuerdo de Zambrano indica la existencia de una creencia y una esperanza que, en Lezama, se orienta también al proyecto cultural cubano –“proyecto utópico” lo define Abel Prieto– de rai-gambre humanista, que encarna plenamente en los fundamentos de la revista y el grupo *Orígenes*. Esta actitud esperanzada comienza a decaer dentro del grupo origenista hacia la década de 1950, cuando Cuba debe enfrentarse a las consecuencias devastadoras provocadas por la dictadura de Batista.

A pesar de afirmar, como ya indicamos, el enorme influjo de la “teocracia hispánica” en la fundación de las ciudades americanas, en el centro de la ciudad se encuentra el poderío del hombre. Es en este sentido que Lezama vincula a La Habana con el ideal humanista: “La ciudad muestra el orgullo de un pensamiento que se crea, que se hace creación, y de un crear centrado por el gobernario del hombre”, y encarna “la plenitud humanista frente a las potencias innominadas, los organismos inferiores, el frío caos” (1977 659). Es por esto que para Ivette Fuentes de La Paz, en las crónicas de Lezama el hombre constituye la representación más alta de la naturaleza, entendida como forma eximia de lo sensible, y la ciudad su lugar hegemónico. La cultura urbana será todo el Universo del hombre, asidero de su evolución y posibilidad de su sabiduría (180).

La ciudad ilustrada

Finalmente analizamos el último de los modelos comparativos que Lezama utiliza en las crónicas para caracterizar a La Habana; la ciudad alemana de Weimar, foco de la alta cultura europea hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX. Esta filiación se extiende a todo el continente americano, pues, según José Luis Romero (2001), las ciudades criollas latinoamericanas crecieron bajo el signo del pensamiento ilustrado adoptado especialmente por la burguesía criolla.

El influjo del neoclasicismo en Cuba también es ampliamente reconocido en sus obras de arquitectura: “La arquitectura cubana del siglo XIX es esencialmente neoclásica”, sostenía el arquitecto

Joaquín Weiss y Sánchez, y consideraba al siglo XIX como la “Edad de Oro” de la aristocracia cubana, cuyas aspiraciones se expresan en sus construcciones edilicias (VIII). La familia de Cemí –como la de Lezama Lima– reside en el centro de La Habana, la tradicional calle Prado que era en aquel entonces una de las avenidas habaneras donde vivían clase alta y media alta.⁴ Por ese motivo Leticia, la hermana de Rialta, no podía dejar de sentir un profundo resentimiento por haberse mudado a Santa Clara cuando “pertenecía a la crema de la crema, a la aristocracia con casa propia en Prado” (Lezama Lima, Eloísa 1987 21).

Revisemos brevemente cuáles son los rasgos de la ciudad ilustrada a la luz del reconocido estudio de Carl Schorske sobre la ciudad europea. El autor aborda tres perspectivas sobre la ciudad entre los siglos XVIII y XX: la ciudad como virtud, la ciudad como vicio, y la ciudad más allá del bien y del mal. Allí analiza la concepción de la ciudad en la época de la Ilustración, desde la perspectiva de pensadores como Voltaire, Adam Smith y Fichte. Este último concibe a la ciudad como el “agente formador de cultura” por excelencia, y otorga un papel central a lo que identifica como la “moral comunitaria”, compuesta por atributos como la lealtad, la rectitud, el honor, la simplicidad, la piedad y la defensa del bien común. En este sentido, La Habana como ciudad virtuosa, donde pervive la moral comunitaria, se opondrá, en *Paradiso*, a la “ciudad como vicio” encarnada en Nueva York. El relato de Foción a Cemí luego de su regreso de la gran urbe exhibe un estado de degradación, perversión, anonimato y soledad que instala a esta ciudad en el polo opuesto de La Habana.

Hemos visto que el poeta cubano ha tejido un entramado en el que la ciudad de La Habana condensa zonas provenientes de diversos modelos urbanos y culturales. A partir de allí, se propone diseñar un espacio mítico caracterizado por los valores tradicionales de una sociedad criolla, culta y católica, que serán los símbolos de su cubanía.

⁴ Así lo refiere Eloísa Lezama Lima en “Mi hermano”.

“*Mi oscuridad invoca incesantemente la luz*”
(José Lezama Lima, “*Un cuestionario...*”)

Además de erigirse como una *summa* de fragmentos urbanos, La Habana se distingue por establecer un juego de contrastes entre lo diurno y lo nocturno. En la crónica XXV de *Sucesiva*, Lezama señala lo diurno como rasgo donde mejor se expresa lo habanero: “Esa clásica y clara medida del hombre la lleva a abominar la vida nocturna. La Habana, venturosamente, después de las doce de la noche, cierra su flor y sus curiosidades” (1977 627). El paseante habanero se desplaza diariamente por los pequeños cafés, el Paseo del Prado, las iglesias, los salones, teatros y librerías, todos ellos espacios donde se participa del “ideal de la vecinería”.

Pero, así como en *Sucesiva* predomina esa ciudad clásica y diurna, en *Paradiso* se explora además el submundo nocturno e infernal. Los personajes perversos y de “expresión demoníaca” (Bravo 113) conviven con los angélicos y virtuosos. Entre los primeros: Foción, Alberto Olaya –quien “respondía a los imanes del demonismo familiar más cubano”– Fibo o Godofredo el Diablo son algunos de los ejemplos más definidos. Pero, como afirma Víctor Bravo:

Muy lejos de toda posibilidad maniqueísta, y teniendo como claros antecedentes la eticidad platónica y, por supuesto, la eticidad cristiana, en la simbólica lezamiana sólo es posible acceder al Bien, a la imagen, después de recorrer progresivamente, como testigo, los círculos del mal y el pecado. [...] avanzar entre las formas del mal hacia el destino superior que aguarda como un resplandor y una promesa (Bravo 73).

Uno de los descensos al mundo subterráneo lo encontramos en el capítulo V de *Paradiso* cuando Alberto Olaya –personaje de rasgos infernales, que “ha heredado el demonio de su tío Federico” según su propia madre– es castigado por el director del colegio (definido como un “infiernillo”) y obligado a permanecer en el baño

contiguo al refectorio, espacio semejante a una “gruta goteante” y a una “mazmorra subterránea” (93).

Por el contrario, el ingreso a la universidad se convertirá para Cemí en un espacio que garantiza la ascensión, la transfiguración y la constitución de su destino. En Upsalón cobra especial relevancia la escalera de piedra, instrumento de ascenso ligado simbólicamente a la acción heroica de la manifestación estudiantil de 1930. La escalera y los pasillos de Upsalón son los espacios del encuentro y el diálogo y constituyen uno de los pocos lugares donde confluye la tríada amistosa: Cemí, Fronesis y Foción:

La escalera de piedra es el rostro de Upsalón, es también su cola y su tronco. Teniendo entrada por el hospital, que evita la fatiga de la ascensión, todos los estudiantes prefieren esa prueba de reencuentros, saludos y recuerdos (1989 223).

Lo infernal se acentúa con la profusión de alusiones mitológicas orientales y occidentales, desde Angra Manyu y los Señores de Xibalbá, el Hades, Perséfone o el valle de Proserpina y las Erinias. De manera concomitante, la filiación de la poética lezamiana con el orfismo articula en *Paradiso* toda una serie de referencias vinculadas con lo oscuro y lo hermético.

Pero la ciudad infernal no se vincula aquí sencillamente con lo pecaminoso y corrupto, como es usual en la literatura sobre las ciudades modernas. En el *Paradiso* lezamiano el *Inferno* es el necesario y productivo componente que posibilita el acceso al Bien, lo que para Víctor Bravo constituye una noción implícita de la ética cristiana (77). Es por esto que el demonismo del tío Alberto (“esa pequeña gota del diablo”), compensa el entramado familiar de los Olaya signado por el virtuosismo y logra determinar, en gran medida, la formación poética del joven Cemí. Del mismo modo, las amistades de Cemí representan los dos polos de la naturaleza humana para la cosmovisión cristiana: mientras que Foción es el personaje infernal (“la bestia”), Fronesis constituye una imagen próxima a lo angélico (“el ángel”).

Los componentes infernales contrastan con el refinamiento y la delicadeza expresados en la familia de José Cemí, especialmente en los personajes de la abuela Augusta, Rialta y el coronel José Eugenio Cemí. Así, Rialta manifiesta “la quintaesencia de lo criollo”, y al conocerla José Eugenio adivina en ella “la ancestral plenitud de su cortesanía”.

En el trazado urbano de La Habana se proyecta esta ligazón entre lo telúrico y lo celestial que, como afirmamos, constituye uno de los fundamentos de la sacralización de la ciudad. De este modo, las calles de Obispo y O’Reilly constituyen “una de las maravillas del mundo”, en cuanto posibilitan a Cemí su tránsito casi diario desde la ciudad hasta la bahía, en un espacio donde la luz se prolonga. Si consideramos la claridad como uno de los atributos de lo celestial y lo divino en oposición a la oscuridad en la que vive sumido el hombre, el tránsito de José Cemí, su recorrido desde la ciudad hasta el mar, sugiere algún modo de aproximación al misterio:

Esas dos calles fueron siempre sus preferidas, en realidad son una sola en dos tiempos: una para ir a la bahía, y otra para volver a internarse en la ciudad. Por una de esas calles parece que se sigue la luz hasta el mar, después el regreso, por una especie de prolongación de la luz, va desde la claridad de la bahía hasta el misterio de la médula de saúco. Raro era el día que Cemí no las transcurría, extendiéndose por sus prolongaciones, la plaza de la Catedral, la plaza de los Gobernadores generales, la plaza de San Francisco, el Templete, el embarcadero para la Cabaña, Casablanca o Regla (1989 236).

La luz emerge en la poética de Lezama como instrumento de unión entre lo divino y lo humano:

Dance la luz reconciliando
al hombre con sus dioses desdeñosos.
Ambos sonrientes, diciendo

los vencimientos de la muerte universal
y la calidad tranquila de la luz.
 (“Noche insular: jardines invisibles”)

La Habana como el espacio de la confluencia

“La forma alcanzada es el símbolo de la permanencia de la ciudad. Su soporte, su esclarecimiento, su compostura”.

José Lezama Lima, *La expresión americana*

En *Paradiso*, el signo distintivo de La Habana es la confluencia, el agrupamiento de elementos de naturaleza diversa dispuestos orgánicamente en el espacio urbano:

Cemí observó ese especial favor que tiene el cubano para diferenciar el espacio, para evitar su monotonía, cómo al lado de la Universidad, al lado de una casa de típica burguesía vedadesca, se entreabre un café de pueblo, con sus mesas mal pulimentadas, pero donde la leche hierve como en la trastienda de la casa de un arrearador de ganado (1989 309).

En suma, la identidad cubana es producto del aglutinamiento de la cultura universal, a partir de la cual el americano puede crear su propia expresión. La asimiladora y “espongiaria” ciudad de La Habana se configura en estas obras como espacio de proyección simbólica de esa identidad, como afirmamos al inicio de este trabajo. Allí, el encuentro de “lo esencial cubano” que, en principio, podría entenderse como el intento de hallar un sustrato homogéneo, ha sido producto de un agrupamiento de lo diseminado y disperso que, lejos de mostrarse en una forma plana y uniforme, siempre mantendrá visibles sus fisuras y sus pliegues. Por ese motivo, el autor prefiere utilizar el término “unidad” antes que síntesis.

En el entramado constituido por la poética de Lezama la ciudad no es solamente objeto de conocimiento, construcción y reconstruc-

ción poética, o proyección de una utopía cultural reformista, sino que además se asume como metáfora de la propia escritura:

La escritura es para mí un sortilegio numeral. Como la extensión crea al árbol, la escritura me regala una escala, un ejército de hormigas que se despliegan en una ciudad en la cual puedo pasar la noche. En esa nueva ciudad puedo hablar o dormir, con palabras y gestos parecidos a los míos habituales, pero que no son los mismos, que pueden alejarse desmesuradamente o penetrar por mis ojos oscureciéndome de nuevo (Lezama Lima 1988 730).

Hacia el final de *Paradiso*, José Cemí logra tramar lo cubano en el tejido de una escritura universal; una labor que se ha tornado posible en esa mítica ciudad de La Habana, el “espacio gnóstico” donde “el espíritu riza la piedra”.

Bibliografía

- Bardet, Gastón. *El urbanismo*. Buenos Aires: Eudeba, 1969.
- Bravo, Víctor. *El secreto en geranio convertido. Una lectura de Paradiso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- Bueno, Salvador. “Un cuestionario para José Lezama Lima”. *Paradiso*. Cintio Vitier, editor y coord. México: Colección Archivos, 1988.
- Chazarreta, Daniela. *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima*. Quilmes: Caligrafías, 2012.
- Chiampi, Irlemar. “La historia tejida por la imagen”. Introducción a *La expresión americana* de José Lezama Lima. México: FCE, 2005.
- Foffani, Enrique. “Literatura, cultura, secularización. Una introducción”. *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Enrique Foffani, editor. Buenos Aires: Katatay, 2010.
- Fuentes de la Paz, Ivette. “Iluminaciones de la ciudad (Sobre *Sucesivas o Las coordenadas habaneras* de José Lezama Lima)”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 2, 1989.

- González Echevarría, Roberto. “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”, *Hispania* 84/3, 2001.
- “Lo cubano en *Paradiso*”. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. t. II, Prosa. Madrid: Fundamentos. 1984.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. Cintio Vitier, editor y coord. México: Colección Archivos, 1988.
- *La expresión americana*. México: FCE, 2005.
- *Obras completas*, T. II. Madrid: Aguilar, 1977.
- *Orígenes* 6/23, 1949.
- Lezama Lima, Eloísa. “Mi hermano”. *Lezama Lima*. Eugenio Suárez-Galván, editor. Madrid: Taurus, 1987.
- Martí, José. *Poesías completas*. Buenos Aires: Claridad, 1983.
- Mateo Palmer, Margarita. *Paradiso: la aventura mítica*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *La cabeza de Goliat: Microscopía de Buenos Aires*, Barcelona: Sol 90, 2001.
- Prieto, Abel. “Confluencias de Lezama”. *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Sarduy, Severo. “Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama”. *Lezama Lima*. Eugenio Suárez-Galván, editor. Madrid: Taurus, 1987.
- Schorske, Carl. “La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler”. *Punto de Vista* 30/10 [separata], 1987.
- Simmel, Georg. “Las grandes urbes y la vida del espíritu”. *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península, 2001.
- Vitier, Cintio. “La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”. *Lezama Lima*. Eugenio Suárez-Galván, editor. Madrid: Taurus, 1987.
- Weiss y Sánchez, Joaquín. *La arquitectura cubana del siglo XIX*. La Habana: Publicaciones de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, 1960.
- Zambrano, María. “Breve testimonio de un encuentro inacabable”. *Paradiso*. Cintio Vitier, editor y coord. México: Colección Archivos, 1988.

LEZAMA LIMA Y LA CIUDAD CRÓNICAS DE “LA HABANA”

MARÍA GUADALUPE SILVA

En una carta abierta que publicó la revista *Bohemia*, el 25 de septiembre de 1949, Jorge Mañach acusaba a José Lezama Lima de ser un escritor “críptico” y “sibilino”, de ponerse de espaldas a la ciudad real y de escribir tan solo para un grupo de iniciados.¹ Unos pocos días después, Lezama le respondía en la misma revista y con la misma agria cortesía, diciendo que esa oscuridad que Mañach decía no entender era, en realidad, un modo de conocimiento por la vía de “lo difícil”, una escritura que en absoluto despreciaba los intereses intelectuales del lector, sino que por el contrario los incitaba. La diferencia con Mañach, decía Lezama, era estética y generacional: si los hombres de la camada vanguardista se habían volcado a la acción pública, e incluso se habían integrado a la estructura del Estado, los nuevos artistas y escritores buscaban intervenir en la comunidad por medio de la experiencia estética, una experiencia que ellos consideraban más profunda que cualquier actividad cívica o política. Mañach no podía dejar pasar la afrenta y les contestaba en una nueva carta, asumiendo resueltamente el papel de letrado que los poetas más jóvenes decían rechazar: “Por supuesto me declaro culpable. Salvadas todas las distancias, lo mismo hicieron, en sus respectivos momentos y lugares americanos, los Andrés Bello, los

¹ Esta famosa polémica epistolar entre José Lezama Lima y el ensayista Jorge Mañach, en la que participaron también Cintio Vitier y los periodistas Luis Ortega y Manuel Millor Díaz, fue publicada por Ana Cairo en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (Cairo 2001).

Sarmiento, los Alberdi, los Lastarria, los Montalvo, los Hostos y Varona y Martí. Esa es la gran tradición del intelectual americano: responder al menester público, no sustraerse a él; vivir en la historia, no al margen de ella.” (Cairo 109).

El núcleo de la polémica radicaba evidentemente en el problema sobre la función que debía asumir el escritor frente a la sociedad. Tanto como Mañach, Lezama enaltecía la tarea del intelectual, solo que difería en cuanto a los medios y el estilo. Mañach abogaba por una función más bien docente, con un lenguaje claro y comunicativo, mientras que Lezama pensaba en una misión casi sacerdotal (Bejel 1994, Silva 2005). Según su ideología estética, la poesía producía iluminaciones por medios oscuros pero eficaces.

Más allá de esta apuesta por un arte “secreto”, sabemos que su desempeño intelectual no se limitó a la poesía ni al desarrollo aislado de una escritura personal. Lezama impulsó revistas y proyectos colectivos como los de *Verbum*, *Nadie parecía*, *Espuela de plata* y *Orígenes*,² dictó conferencias, editó libros, organizó antologías y trabajó por la creación de instituciones culturales. Esta voluntad de intervenir socialmente desde el interior del campo literario, se comprueba también en el hecho de que mientras se desarrollaba esta polémica con Mañach en las páginas de la revista *Bohemia*, Lezama aceptaba a su vez escribir para la “gran masa” en el tradicional *Diario de la Marina*.³ Tres días después de la primera carta de Mañach, empiezan estas colaboraciones: una serie de columnas sobre la vida

² “La necesidad casi fanática que teníamos de hacer revistas tenía dos motivaciones esenciales. La necesidad de publicar, pues a veces los periódicos y las revistas establecidas se niegan a aceptar las creaciones de los más jóvenes. El hecho de necesitar también el constituirnos en una exigencia histórica y generacional. Ya a estas alturas se puede afirmar que si denodada y heroicamente no se hubieran ofrecido esas revistas, lo que después se llamó la generación de *Orígenes* no hubiera mostrado su unidad, su peculiar perfil y sus irradiaciones históricas.” (Lezama 1984 43).

³ Fue Gastón Baquero quien lo invitó a publicar en este diario: “A Lezama le pedí, desde el respeto que siempre tuve para él y para su obra, un esfuerzo de adaptación de su escritura a la tremenda realidad que es el estilo habitual del periodismo. Es dirigido este a la ‘gran masa’, cuyas limitaciones pensantes y literarias son hartamente conocidas”. Sin embargo, agrega, Lezama no cedió del todo

en la ciudad que Lezama publicó bajo el título “La Habana” desde septiembre de 1949 hasta marzo de 1950, y que en su mayor parte serían después incorporadas al volumen *Tratados en La Habana* (1958), en una sección cuyo título rendirá nuevo tributo a la ciudad: “Sucesiva o las coordenadas habaneras”.

El Lezama que ahora escribe para un público amplio no es, desde ya, el poeta de *La fijeza* (1949), pero no está lejos tampoco del que por ese entonces empezaba a escribir *Paradiso* (1966). Quien se presenta en estas páginas se parece al inimitable conversador del que hablaron quienes lo conocieron, atento a los más pequeños detalles de la vida cotidiana, amante de la ciudad, “criollo” en su expresión, erudito, irónico y a su modo humorista (Espinosa 1986; Silva 2012). Contrariamente a la imagen del poeta encerrado en su torre de marfil, Lezama efectivamente sale a la calle para tomar posesión de la ciudad. Por supuesto que Mañach no coincidiría con este modo de apoderamiento simbólico, esta captura poética de una Habana estilizada, pero para Lezama esta era la única forma de reconstruir la ciudad desde su imagen, como texto posible. Así lo dice en “Señales. La otra desintegración” (*Orígenes* n° 21), que tácitamente anuncia el proyecto de *Paradiso*: “Si una novela nuestra tocara en lo visible y más lejano, nuestro contrapunteo y toque de realidades, muchas de esas pesadeces y lascivias, se desvanecerían al presentarse como cuerpo visto y tocado, como enemigo que va a ser reemplazado”. El primer capítulo de *Paradiso* se publica justamente en el número siguiente de *Orígenes*, preludiado por esta conjetura que de forma indirecta señalaba cuáles eran las ambiciones de la novela: nada menos que recomponer el tejido roto de la nación “desintegrada” en la nueva malla de un texto unitivo, conciliador, salvador de ese “cuerpo” amenazado que aun podía resucitar por una invocación poética, ser “visto” y “tocado”. Para esto Lezama propone retomar el espíritu heroico y fundacional del siglo XIX, que en la novela se encuentra cifrado principalmente en la figura del

a esta petición, pues “él no podía, ni aun queriéndolo, dejar de ser quien era, ni por diez minutos, ni por una hora” (Baquero 13-14).

padre de Cemí, militar, ingeniero y constructor. Así como Borges fue para Ricardo Piglia un tardío escritor decimonónico, para Eliseo Diego “Lezama constituye el último destello de nuestro siglo XIX”, no por su estilo literario, sino por su figura de “criollo auténtico” y su “modo místico” de concebir el papel del poeta (Diego 90). Los primeros siete capítulos de *Paradiso* (cinco de los cuales aparecieron en *Orígenes* entre 1949 y 1955) tejen un tramado familiar que hunde sus raíces en la gesta patriótica del siglo XIX y representa, al mismo tiempo que el pasado y la matriz genealógica del protagonista, el fundamento integrador de la nacionalidad (Silva 2009).

Escritas simultáneamente al primer capítulo de la novela, las crónicas del *Diario de la Marina* presentan una imagen de la ciudad igualmente integradora y familiar, una visión del cosmos urbano que, como vamos a ver, se resiste a la masividad, la fragmentación y la transitoriedad de lo moderno. Las viñetas de “La Habana” no son, desde luego, inocentes en cuanto a su intencionalidad. Cumplen una función ideológica orientada a reforzar los lazos afectivos con la tradición insular criolla, hispánica y católica. Más que una crónica de la ciudad, lo que se ofrece aquí es una imagen de la “habanidad” y, por extensión, una idea de lo cubano.

La Habana familiar

En la viñeta del 6 de octubre de 1949, la primera en “Sucesiva”, Lezama se refiere a los parques habaneros y señala una distinción: están, por un lado, los bosques que imitan a los de París y son el oscuro escenario del delito, y están, por otro, los parques de barrio en cuyo derredor “se forma el ideal medieval de la vecinería, el orgullo de crecer en un barrio, que a su vez crece dentro de la ciudad” (Lezama 1991 50).⁴ Se ve claramente dónde están sus preferencias: frente al espacio grande y cosmopolita que favorece el anonimato (“mercado” de “vidas extrañas”), el cronista recupera el espa-

⁴ Todas las citas de “La Habana” remiten a esta edición.

cio menor del encuentro barrial, allí donde se congregan quienes viven lado a lado y forman una especie de familia, un cuerpo que *crece* dentro de la ciudad como un organismo viviente. Contra las modernas seducciones de la gran urbe, Lezama favorece el vínculo estrecho de personas allegadas, el trato cálidamente humano de una “comunidad conocible” (Williams 215).

Quizá sea este el rasgo central de la ciudad lezamiana. Una ciudad solar, diurna, familiar, de contornos francos y limpios.⁵ Antonio José Ponte señaló este aspecto de *Paradiso* y lo contrapuso a La Habana de *Tres tristes tigres*, nocturna, veloz y farandulesca (Ponte 55). En las antípodas de este otro escenario de amores fugaces, la de Lezama es una capital de lazos resistentes, ornada por mil ternuras y delicadezas. Tomemos el ejemplo del día de reyes: en esa fecha, dice Lezama, la ciudad por entero se consagra al amor, “todos cambian, niños y maduros, presentes y sellos de amistad. Regidos por la exquisitez de una caridad de raigal señorío, la ofrenda se hace recuerdo, amistad, recado sutil, reencuentro, reconciliación, espíritu de fineza” (151).

La familia guarda vínculos entrañables; de allí que en otra de sus viñetas Lezama deplora la fractura del hogar cuando un hijo sale del país en busca de beneficios materiales, tan solo para descubrir “que es el más vanidoso de los aventureros y el más infeliz de los seres” (146). Puesto que el universo de “La Habana” se trama con imágenes de unión, los convites se realzan con sentido ritual, las comidas y fiestas se transforman en actos sagrados. Así lo dice la crónica del 27 de diciembre: “La cena es el símbolo de que todo confluye hacia el hombre cuando el hombre confluye hacia Dios” (139). En el seno del hogar los ofrecimientos del mundo se asimilan, se comparten y hacen cuerpo; no se trata solamente del grupo familiar, se trata de toda la ciudad, de la gran comunidad cubana. Igual que en *Paradiso*,

⁵ Dice Lezama en otra viñeta: “Esa clásica y clara medida del hombre lo lleva a abominar de la vida nocturna. La Habana, venturosamente, después de las doce de la noche, cierra su flor y sus curiosidades. Frase de los Evangelios: ‘El que anda de día no tropieza, porque lo alumbra la luz del sol. Mas el que anda de noche, tropieza, porque lo alumbra la luz de la luna.’” (62)

la familiaridad se extiende como un organismo secreto que guarda vínculos de sangre, conexiones íntimas, parecidos, la posibilidad de compartir alimentos, regalos, bienes, tradiciones, un pasado, y por lo tanto de entrar en comunión. La relación familiar no surge de la mera reunión de individuos, sino de su enlace natural; de allí que el símbolo del árbol tenga tanta fuerza en el discurso lezamiano: “para el cristiano el hombre debe *sentire cum plantibus*, sentir como una planta”, escribe en la crónica del 15 de diciembre. La Habana vibra: “espira y aspira, se aduerme, se hincha graciosamente en su asimilación, se demora por sus laberintos y reaparece con nuevas criaturas de rostro más complicado” (157). Pero también se protege, recortándose defensivamente sobre “las potencias innominadas, los organismos inferiores y el frío caos” (157). Verdadero cosmos erigido contra las fuerzas de la “desintegración”, “muestra su limpidez en su verticalidad, afinación para penetrar en imperios más unificadores” (157). Por momentos la ciudad de la que habla Lezama se torna secreta, invisible, conectada al interior por una suerte de raíz o cordón umbilical. La fórmula “entre nosotros” con la que remite continuamente al cuerpo comunitario del que se constituye en vocero, refleja esa interioridad del espacio representado. Es el *genus*, la procedencia, el origen familiar: el pueblo como unidad fraterna.

El uso del tiempo

En La Habana de Lezama no parece existir la urgencia de otras capitales. Hay tiempo para la conversación, la preparación de comidas, el paladeo de los libros y el lento paseo. Esta ciudad construida para la experiencia y no para el consumo, expresa algo que para él era propio del “criollo auténtico”: su capacidad de disfrute, el goce de su “fiesta inenabarrable”.⁶ La comida y la gracia del buen trato

⁶ “El mar violeta añora el nacimiento de los dioses, ya que nacer aquí es una fiesta inenabarrable” son los versos del poema “Noche insular, jardines invisibles” grabados en la tumba de Lezama. Su idea de la fiesta insular que estos versos hicieron famosa, es central en la obra lezamiana.

social serían los signos visibles de este deleite en el uso de las horas. “La gastronomía y la cortesía”, dice Lezama, “son características de las viejas culturas” (77). De ahí que deplora el moderno sentido de la funcionalidad y el avance de hábitos ajenos a la tradición cubana. “El habanero ha ido perdiendo gusto y gracia por la comida. Que el domingo no se come, que los planes, que el contrato con cocineros que solo hacen el almuerzo, que las latas de conserva, todo ello ha contribuido a un olvido forzoso del buen yantar” (78). Sin embargo pronostica el regreso de las antiguas tradiciones, ya que ese mismo habanero, agrega después, “[v]olverá, impuesto por la frialdad de manos y piernas, a la época en que el relato de cómo se hacía un plato alternaba con el relato de aventuras, el relato de un antiguo sucedido legendario o las excursiones persas de Marco Polo” (78). Lezama logra que esa tradición en retroceso retorne desde su *frío* futuro a las páginas del conservador *Diario de la Marina*. El contenido de esta predicción coincide con su propia concepción del tiempo: se volverá, piensa, a la costumbre de que las horas no sean un bien productivo ni de intercambio, sino un bien para el uso y el disfrute. Su idea de la fiesta como festín, comunión con un cuerpo sagrado, aparece aquí en una clara asociación con la literatura. Fiesta y poesía comparten la misma condición de exceso, gozo “hipertélico”. La noción lezamiana de “hipertelia”, del griego *hyper*, “superior o excesivo”, y *telos*, “fin o destino”, se refiere a ese rebasamiento de finalidad utilitaria que sería propio, según él, de una cultura “disfrutante” como la cubana (González Echevarría 2011). Ese tiempo generoso en el que el placer de la comida se combina con el gusto literario, cobra materialidad a su vez en la propia escritura lezamiana, morosa y paladeable, de lenta digestión, compleja, arborescente, digresiva.

Pero el tiempo de los periódicos es contrario a la experiencia estética. Vertiginosa y obsolescente, cada edición se consume en el día, sucede y reemplaza a la anterior. A contrapelo de esta inmediatez, Lezama impone en sus columnas un tiempo lento, de larga duración, que incluso se aparta del presente: “Finjamos con la ayuda de la lámpara famosa y el mago de Santiago, que han pasado cuatro

siglos [...]” (55). Contra el carácter fugitivo de lo nuevo y lo actual, sus viñetas construyen un tiempo que no se amolda al calendario corriente ni se ajusta a las sucesiones. Su temporalidad es cíclica, retorna a la naturaleza, restablece conexiones cósmicas. En vez de seguir el calendario, divide el tiempo según las estaciones, descritas en estas crónicas con delicia poética: en el invierno, dice, las gaviotas “[d]ecoran la bahía de laca china precipitándose y ostentando después sobre su pico la joya de un pez de plata recién mojada” (75); en otoño “llegan estos días doblados de grises que nos entregan pinceladas lentas, laberínticas, y no frías hermosuras de colores puros y simples” (39); en primavera, las luces entran radiantes a la ciudad, “mostrando su triunfo sobre la muerte y el comienzo de su sangre verde” (225). Las estaciones no son meras circunstancias que rodean el trajín urbano; son verdadera experiencia del espacio, condiciones propias de un paisaje devuelto a la naturaleza.

Otra forma de tiempo cíclico es el calendario litúrgico. Navidad, Reyes y Pascua son, junto con el Carnaval, los jalones que dividen el año, hitos en los que se retorna a un tiempo sagrado. “Sutileza y refuerzo del calendario católico”, escribe el 20 de diciembre, “sus cortes en el tiempo, en esa dura abstracción que constituye cuanto se vuelve a su pasado, marchan impulsados por la estación y los astros” (133). Días sin fecha (todas las navidades son la misma Navidad), estos momentos son los que reúnen a la familia alrededor de la mesa, como en aquel famoso capítulo de *Paradiso* donde la abuela sirve el banquete para hijos y nietos. Si el tejido familiar es una metáfora extensible a todo el cuerpo comunitario, la fiesta sería por excelencia la instancia de unión nacional. No se trata solamente de la simultaneidad del tiempo compartido por una comunidad imaginada, tiempo supuesto por el texto periodístico, donde cada acontecimiento es simultáneo a otro por caminos paralelos (Anderson 46-48), sino el tiempo de una convergencia en el que todos participan de lo mismo. Esta comunión se da también con la historia cada vez que se festejan las fechas cívicas y se rinde homenaje a los héroes. Lezama evoca en sus crónicas a tres héroes nacionales: Antonio Maceo, Carlos Manuel de Céspedes y José Martí, y en los tres rescata lo mismo:

el momento de su muerte en sacrificio, o sea el instante en el que entraron para siempre en la memoria nacional. El tiempo de estas crónicas no avanza ni se define por el cambio. Sus fases se repiten año tras año como episodios fijos de la vida colectiva.

La medida linda

En las “ciudades masificadas” (Romero 2001) los ritmos de vida cambian definitivamente. No solo se modifica la experiencia del tiempo, sino que se transforma el uso del espacio: “¿Cómo detenerse a conversar con un amigo en el centro financiero de la ciudad?”, pregunta José Luis Romero para ilustrar la agitación de los nuevos espacios (349). Las calles estrechas del casco antiguo resultan insuficientes para la creciente concentración de personas, en tanto que los edificios reemplazan a las casas y la urbe se vuelve cada vez más anónima. Este es el tipo de ciudad que Lezama excluye de su mirada, el que asoma como reverso de la *polis* familiar, la de “medida linda” (88).

¿Qué elije Lezama que veamos? Los parques de barrio, los quioscos de La Habana Vieja, las guagas, las librerías de viejo, la feria del libro, las casas y sus interiores. “Dentro de la ciudad, el molino y el horno, el pozo y los jardines, los canaletos y los subterráneos, las terrazas y las escalinatas, una inmensa dinastía de expresiones vivientes, de símbolos encarnados, crecen y respiran en un lentísimo misterio” (157-158). Aunque sabe que esta ciudad se encuentra amenazada por la otra, prefiere retener la imagen de un hábitat patricio, cuyo custodio sería el artista:

Siente el artista su ciudad, su contorno, la historia de sus casas, sus chismes, las familias en sus uniones de sangre, sus emigraciones, los secretos que se inician, las leyendas que se van extinguiendo por el cansancio de sus fantasmas. Goethe fue el último europeo de gran estilo que extrajo sus fuerzas de la ciudad. Acostumbraba decir, “nosotros los patricios de Francfort”. Sabía que había un pa-

triciado de la ciudad que era el más difícil de ganar y mantener. [...] Ahora que todo es hipertrófico, hecho para la medida del búfalo del plioceno o del mamut, digamos los números de agrado, la medida linda, la respuesta a los cariños de la mano que todavía alcanza La Habana (87-88).⁷

Emma Álvarez-Tabío señaló que en esta defensa de la ciudad pequeña Lezama procura reconstruir “ese momento de esplendor de La Habana que transcurre, aproximadamente, durante el segundo tercio del siglo XIX”, cuando el patriciado criollo y la élite intelectual tuvieron en sus manos la riqueza y la cultura de la ciudad (230). Es claro que esta visión parcial y selectiva de La Habana pone casi completamente fuera de campo su crecimiento urbanístico, así como sus zonas de crisis. De acuerdo con Álvarez-Tabío, “los prejuicios de Lezama le impiden una comprensión de la arquitectura moderna similar, por ejemplo, a la de Carpentier” (234). A la vez que desacredita el funcionalismo de Le Corbusier y elogia al urbanista católico Gastón Bardet, para quien la arquitectura debía volver a ser sagrada, Lezama ignora la estancia en La Habana de algunos de los más importantes arquitectos contemporáneos. Ocurre lo mismo en lo que respecta al crecimiento de las zonas pobres o a los conflictos políticos y sociales tan agudos en esos años. La ciudad lezamiana está pacificada, es una *polis* integrada, soñada, en cierto modo, como un espacio utópico, sin fisuras (Prieto 1985).

¿Pero qué hay debajo de esta imagen? ¿Contra qué clase de urbe se proyecta esta ciudad ensimismada? Por lo que no dice, o más bien por lo que dice en exceso, podemos intuir que “La Habana” de Lezama debate en sordina contra un modo de sociabilidad –un

⁷ Recordemos que el Modernismo utilizó metáforas animalescas similares para denostar el expansionismo capitalista de Estados Unidos. Sobre todo a partir de la guerra hispano-estadounidense, el recelo frente al avance del “gigante rubio” motivó expresiones de repudio como esta de Rubén Darío: “No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros. Así se estremece hoy todo noble corazón, así protesta todo digno hombre que algo conserve de la leche de la Loba” (Darío 404).

estilo– contrario a la “fina cortesía” del “gusto” criollo, a su sentido del tiempo, el espacio y la fiesta. Este “señorío” local, que más adelante va a llamar “barroco” (*La expresión americana*, 1957), se define en sigiloso contraste con ese enemigo que no menciona pero al que alude bajo la forma de la “desintegración”, la falsa identidad, la mercantilización de la vida y la desacralización de las costumbres. Como Baudelaire, este cronista de La Habana, manifiestamente antimoderno, bien podría repudiar el capitalismo estadounidense: “¡El tiempo y el dinero tienen allí un valor tan grande!” (Baudelaire 213). Pero deja en cambio que la sombra del país cuya presencia ejercía un dominio cada vez mayor sobre la economía, las costumbres y la vida cotidiana, se dibuje como la forma negativa de una ciudad en la que el tiempo y el dinero son destinados al goce, la amistad y el regalo, y donde subsiste una cultura estético-religiosa más antigua, y por lo tanto más noble, que el moderno pragmatismo.⁸ En este sentido, Lezama se muestra heredero del discurso latinoamericanista, defensivo y apologético de José Martí, que delimitaba lo “nuestro” (el “entre nosotros” lezamiano) como unidad cultural, moral y estética, contrapuesta al *genus* estadounidense. En las crónicas, la filiación se refiere sobre todo al hispanismo:

La Habana puede demostrar que es fiel a ese estilo y al estilo que perfila una raza. Sus fidelidades están en pie. Zarandeada, estirada, desmembrada por piernas y brazos, muestra todavía *un ritmo*. Ritmo que entre la diversidad rodeante es el predominante azafrán hispánico. Tiene *un ritmo* de crecimiento vivo, vivaz, de relumbre presto, de respiración de ciudad no surgida en una semana de planos y ecuaciones. Tiene un ritmo y un destino (61).

Lezama dice “todavía” como si intuyera la posibilidad de que esta ciudad fuese devorada por la otra y reclamara a sus lectores la defensa de su “estilo”. La Habana de horas lentas, de largos paseos

⁸ Véase al respecto el debate teológico-familiar del capítulo 2 de *Paradiso* (Silva 2009).

y conversaciones, de lazos duraderos, es la misma que en *Paradiso* ofrece el escenario para la educación poética de Cemí. También coincide con el “estilo” de la propia escritura lezamiana, reticente al consumo, de lenta asimilación, de innumerables asimilaciones. Severo Sarduy subrayó este aspecto de la economía barroca, dilapidadora de lenguaje “en función de placer”, contraria al sentido utilitario y a la instrumentalización del discurso “en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación” (Sarduy 1250). Ámbito del goce y la demora, del gasto improductivo, esta ciudad y esta literatura se contraponen a los principios de la funcionalidad propios del capitalismo. Organismo, no máquina, la ciudad “no surgida en una semana de planos y ecuaciones” se expresa fundamentalmente en el arte y en los ritos, en la celebración cotidiana de las costumbres y en las delicadezas familiares.

Las columnas del *Diario de la Marina* no son ingenuas aunque parezcan inocentes. Buscan intervenir en el ámbito de las representaciones urbanas, reconfigurando la ciudad de acuerdo al paisaje de una comunidad deseada. La Habana lezamiana es una ciudad a su medida, cristalizada en su literatura con voluntad de resistencia. En tanto que la ciudad real seguía un camino diferente, marcado por las crisis políticas y definitivamente transformado por la Revolución, esta polis deseada pasó a integrar el archivo de las ciudades posibles.

Bibliografía

- Álvarez-Tabío, Emma. *Invencción de La Habana*. Madrid: Casiopea, 2000.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Buenos Aires: FCE, 2000.
- Baquero, Gastón. “Palabreo para dejar abierto este libro”. José Lezama Lima. *La Habana*. Madrid: Verbum, 1991.
- Baudelaire, Charles. “Edgar Poe, su vida y sus obras”. *Escritos sobre literatura*. Barcelona: Bruguera, 1984.
- Bejel, Emilio. *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid: Huerga y Fierro, 1994.
- Cairo, Ana, compiladora. “La polémica Mañach-Lezama-Vitier-Ortega”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 1-2, 2001.

- Compagnon, Antoine. *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- Darío, Rubén. “El triunfo de Calibán”. *El Modernismo visto por los modernistas*, ed. Ricardo Gullón. Barcelona: Labor, 1980.
- Diego, Eliseo. “Aquel mágico prodigioso llamado Lezama”. *Cercanía de Lezama Lima*, ed. Carlos Espinosa. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- Espinosa, Carlos, editor. *Cercanía de Lezama Lima*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- González Echevarría, Roberto. “La fiesta en Lezama”, en *Letras Libres* (México) 145, 2011.
- Lezama Lima, José. “Señales. La otra desintegración”, *Orígenes* 21, 1949. -----, *La Habana*. Madrid: Verbum, 1991.
- , *Imagen y posibilidad*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- Le Riverend Brusone, Julio. *La Habana, espacio y vida*. Madrid: Mapfre, 1992.
- Ponte, Antonio José. “La Habana de *Paradiso*”, *La gaceta de Cuba* 3, 1994.
- Prieto, Abel. “*Sucesiva o coordenadas habaneras*, apuntes para el proyecto utópico de Lezama”, *Casa de las Américas* 152, 1985.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Sarduy, Severo. *Obra completa*. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana. Colección Archivos, 1999.
- Silva, María Guadalupe. “La disputa del presente: Jorge Mañach, José Lezama Lima y el grupo Orígenes”. *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*, ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- , “La novela y el relato de los orígenes (sobre *Paradiso* de José Lezama Lima)”. *Temas* 59, 2009.
- , “El arte del recuerdo. Imágenes de José Lezama Lima”, ed. Graciela Salto. *Ínsulas y poéticas. Figuras literarias en el Caribe*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

DE CRÓNICAS Y CRONICONES EN
SUCESIVA O LAS COORDENADAS HABANERAS
DE JOSÉ LEZAMA LIMA

TERESA BASILE

1. Cronicones: entre la Edad Media y el fantástico

¿Por qué José Lezama Lima en sus crónicas reunidas en *Sucesiva o las Coordenadas habaneras* (1949-1950) apela al *cronicón* para filiar sus textos, a un término que arcaíza y medievaliza la palabra *crónica*?

Es en la crónica III donde aparece la mención al *cronicón* que reenvía al pasado desplegándolo en varias direcciones. En principio, remite a una lengua que recuerda el fraseo de un cantar de gesta español. La escritura de Lezama, en el conjunto de estas crónicas, provoca una fricción entre diversas lenguas que parecen disputarse la factura de lo moderno: el empleo de términos en inglés (“*scholar*”, “*up to date*”, etc.) que aluden al carácter ajeno e imperial de una modernidad que invade la isla; el uso de arcaísmos españoles que proyectan una modernidad alternativa (premoderna para algunos críticos) en la madre España y en el vínculo con el pasado a la vez español y católico, y la emergencia de una lengua coloquial y popular con sus cubanismos. En cuanto al remedo de la lengua peninsular, no se trata sólo de arcaísmos, además encontramos el vosotros; y hallamos una sintaxis y estilo característicos de algunos textos medievales como “Eso fue algo de lo que pude descifrar al deslizarme por el cronicón, y otras cosas de igual maravilla vi, pero abrevio y hago punto” (crónica III). Junto con la lengua, es posible

advertir un imaginario y una red conceptual que cita continuamente el orbe medieval y el barroco: aparece en la vecinería “el ideal medioeval de la vecinería” [I]; en el saber universitario “el origen medioeval del saber universitario” [II]; en los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola y en los místicos españoles [XI], entre otras menciones.

La crónica III se deja leer como una declaración de principios, como una puesta en abismo de la idea de crónica que Lezama reinventa para sí con la elección del término *cronicón*, como la exhibición del proceso de factura de la crónica misma ya que propone que en el futuro un cronista describirá el juego de pelota que acaece en el presente. El *cronicón* entonces se constituye –en este texto– como una crónica *del* pasado (en el ejemplo de los relatos de caballería medievales que se mencionan); como una crónica *sobre* el pasado (en el relato fingido que propone escribir una crónica dentro de cuatro siglos sobre un juego de pelota del presente), y también como un dispositivo que ancla un objeto del presente en el pasado (la “pelota” del juego que deviene una “bola de cristal”, una “esfera aristotélica”, la esfera en las “manos del Niño Divino”, o remite al juego de pelota de los mayas). Este último caso es el que describe en gran medida el modo en que Lezama concibe la maquinaria de la crónica, la forma en que trabaja con el objeto de la crónica (en este caso con la “pelota”) cuya validez radica en su vínculo con el pasado, en la ocupación de un lugar significativo en la tradición local y universal (la pelota se vincula con variadas tradiciones culturales que van desde Aristóteles a los mayas). Este vínculo con el pasado tiene dos fases: un regreso al pasado que hace del cronista un paleógrafo, un archivero o un historiador, y una reactivación de ese pasado a través del sujeto metafórico, lo que implica reunir al historiador con el poeta, una unión productiva que vectoriza estas crónicas. Entre esos dos límites se desenvuelve el espesor y la condición de lo “nuevo” que Lezama pone en juego en estas crónicas. Con ello se desvaloriza el objeto que se valida en la novedad, se desmerece lo nuevo que se sostiene en su única cualidad de ser actual: para Lezama lo meramente nuevo es un objeto olvidable,

sin sombra, sin espesor, tal como acontece con la “guagua” de la crónica IV, de la que no vale la pena hablar ya que pertenece a “la progresiva sombra, a lo fugitivo incesante” (IV). En cambio, para Lezama, la novedad que le interesa, lo nuevo con sustancia, está en la actualización del pasado, en la activación que se pueda hacer en las capas de reserva que el pasado del objeto atesora (la “bola de cristal”, la “esfera aristotélica”, la pelota de los mayas, etc.), y de allí emerge “la sorpresa”, la “maravilla”, ya que la crónica le da una segunda vida (“segunda vida, tan real como la que hoy se desliza como un dormido río de pastoral italiana”, III).

¿Cómo aparece, entonces, la Edad Media en estas crónicas? Una Edad Media que según varios críticos parece no estar demasiado presente en los textos de Lezama ante el protagonismo del barroco. Sin embargo vale la pena preguntarse por la presencia de este período y por la peculiar perspectiva desde la cual Lezama lo mira e incorpora.

Estas crónicas destacan dos elementos del orden medieval. En primer lugar, el saber de las universidades medievales europeas articulado por la escolástica que pretendió coordinar la razón –subordinándola– a la fe; que reconocía el principio de autoridad en especial el de la Biblia; que abrió sus puertas a la tradición grecolatina así como también acogió corrientes filosóficas árabes y judías, y que se postuló como un saber universal (“ecumene” va a decir Lezama en la crónica II en la cual se despliega en parte esta perspectiva). Lezama hace suya y explota esta matriz cultural medieval que permite y suscita vínculos entre diversas culturas, y la convierte en un principio poético, el de las asociaciones del sujeto metafórico. Además, por aquí ingresa el mundo pagano cuya presencia se destaca en estas crónicas (es en la II donde a la universidad medieval se une la filosofía platónica). De modo que este saber medieval parece regir tanto un conocimiento que obedece al principio de autoridad y a la tradición como un saber que se abre a las interrelaciones entre diversas culturas, y que en Lezama será puntal en el ejercicio de la *poiesis*.

En segundo lugar, la Edad Media reaparece en sus cantares de gesta, en sus cronicones, en la épica medieval a través de la *Chanson de Roland*, lo que supone elegir aquel cantar de gesta que articula lo “maravilloso” al texto de la historia y de la tradición. La apelación a la crónica medieval no parece ser gratuita en Lezama, sino que concita todo un horizonte que subyace en *Sucesiva o las coordenadas habaneras*. Si la crónica moderna, nacida del periodismo, invoca la novedad del presente; en cambio la *crónica* medieval constituía un género historiográfico junto con la *historia* y los *anales* (de difícil diferenciación) que, aun cuando no alcanzaba el estatuto de una ciencia, respondía a la necesidad de escribir relatos sobre el pasado.¹ Esta perspectiva de la crónica medieval que mira al pasado es la que despunta en los textos de Lezama. Pero además es posible recuperar otros elementos característicos de la crónica medieval, tales como una perspectiva de larga duración y de carácter universal ya que la historia —como parte del saber católico— se iniciaba con la creación del mundo por obra de Dios o con el nacimiento de Cristo, así la historia configuraba un marco de larga duración en el cual podían leerse algunas continuidades; el historiador cronista tenía como objeto primordial presentar el descubrimiento y desarrollo del plan divino de la historia lo que llevaba a situar el presente en relación al pasado; la historia constituía un relato en el cual no se buscaban las relaciones de causa y efecto provocadas por las fuerzas de la historia; y, además, podían aparecer elementos fabulosos como los “milagros” y “prodigios”. La crónica de Lezama parece absorber algunas de estas significaciones de la crónica medieval como la fuerte perspectiva histórica que insiste en la mirada al pasado, la amplitud temporal en la cual los objetos se anudan con otros del pasado (volvemos al ejemplo de la pelota), la apuesta al carácter universal, todo lo cual se percibe en la densidad histórica que atraviesa estas crónicas, de allí la abundancia de ellas sobre

¹ Para un análisis de la crónica medieval he consultado: Orcástegui, Carmen y Esteban Sarasa (1991). *La historia en la Edad Media. Historiografía e historiadores en Europa Occidental: siglos V-XIII*, Madrid: Cátedra; y Guenée, Bernard (1980). *Histoire et culture historique dans l'Occident Médiéval*, Aubier Montaigne: París.

aniversarios, efemérides y conmemoraciones del calendario cívico y católico que nos reenvían continuamente al pasado.

También vislumbramos la inclusión de elementos prodigiosos o fantásticos, lo que Lezama llama la “maravilla” y la “sorpresa”. Por ello elige la *Chanson de Roland* (siglo XI) que, como cantar de gesta, partía de un sustrato histórico que luego era reinventado y transformado, tamizado por la leyenda y los valores de lo heroico. Es significativo que Lezama haya elegido aquel cantar de gesta que como la *Chanson de Roland* incluía una profusión de elementos maravillosos (caballos voladores, dragones, hadas, muchachas flores, mujeres acuáticas, etc.) entre los cuales elige la espada Durandarte de Roldán y que por ello se diferencia del más parco *Cantar del Mío Cid*.

La tensión entre un regreso a la Edad Media o a las tradiciones del pasado y la potestad del sujeto metafórico para provocar enlaces que susciten la sorpresa, atraviesa las crónicas lezamianas. En la crónica III se despliega el poder del poeta para reinventar el pasado y despertar su maravilla cuando sostiene: “Cuántas sorpresas de aquí a cuatro o cinco siglos, cuando ese hombre actual tenga que ser reconstruido con la ayuda de la lupa, el testimonio histórico, la paleografía y el pacífico y renuente archivero”. Esta aproximación condice con la propuesta de Lezama de reescribir el pasado desde el desvío, como sostuvo a propósito del siglo XIX en su artículo “Julián del Casal” (1941): “Así podremos hacer con ese siglo XIX, *calembours, boutades, roulants*, descoyuntarlo, tomarlo en serio o reducirlo a irónica estampa, variarlo, ordenarlo, exigirle; esa es una posición que no nos podemos dejar arrancar, un nuevo siglo XIX nuestro, creado por nosotros y por los demás”.

Así el cronicón es una arqueología del pasado del objeto que permite darle una segunda vida: he ahí su novedad en el despliegue plural de sentidos del objeto, ya que no se trata de repetir el pasado sino de re-crearlo, de mirarlo a través de la “lámpara famosa y el mago de Santiago”. En esta torsión mayor a cargo del sujeto metafórico, por momentos irónico y aún vanguardista a la *Lezama* también se juega la estatura de lo nuevo que las crónicas ensayan.

2. Tradición y torsión

Esta tensión entre una fuerte apelación a la tradición, y el ejercicio de una torsión y desvío afecta también la factura de la crónica. Lezama trabaja con ciertas formas clásicas del género crónica en la tradición latinoamericana y española, tales como el cuadro de costumbres (las crónicas sobre el yantar cubano por ejemplo); la descripción de tipos (los “sinceristas”, el “original”, los “profesionales del aburrimiento”, los “perdedores del tiempo ajeno”, entre otros); las crónicas de espectáculos y arte (ballet, circo, patinaje sobre hielo, exposiciones de pintura, bailes de disfraces, cine); la retórica del paseo por la ciudad (las librerías, las casonas, los paseos y parques); las conmemoraciones y efemérides del calendario cívico y del religioso (toda una serie dedicada a las fiestas de Navidad, Año Nuevo, Reyes y Pascuas junto a varias crónicas que conmemoran fechas patrias); las crónicas sobre la moda (como la número VII), las crónicas sobre el tiempo (la llegada del frío, los meses y las estaciones). En gran medida, Lezama no reniega de los modelos más tradicionales de la crónica, por el contrario, los recupera ampliamente pero les ejerce una torsión desde el sujeto metafórico y los interviene desde una matriz poética.

El cronista lezamiano que recorre las calles de La Habana es un *flâneur*, un *paseante* como lo llama Lezama, revestido con las capacidades del *sujeto metafórico*, del poeta, quien ahora camina la ciudad situada en el cronotopo del presente para suscitar y provocar asociaciones inesperadas con otros tiempos y culturas, para establecer enlaces inauditos entre objetos separados por hiatos de tiempo, espacio y cultura, para saltar por fuera de los causalismos de diversa índole y rearticular nuevos sentidos con los fragmentos dejados por la modernización, para re-ensamblar sus restos en la proyección de una Habana íntegra situada en el pasado, ya que la *poiesis* –para Lezama– restaña los destrozos de la historia y fragua continuidades en la discontinuidad de la historia, fragua localidad en lo dislocado.

Este cruce entre la fuerte recuperación de patrones tradicionales y la reinención a la que Lezama los somete, configura una posición

inestable y ambigua que ha dado pie a las vacilaciones de la crítica sobre el carácter premoderno o posmoderno de sus crónicas.

Siguiendo la pista del sujeto metafórico, Irleamar Chiampi en “Tropos en el trópico: Lezama Lima y la crónica de sus días habaneros” (1997) centra su análisis en los “tropos” empleados por Lezama y explica la pugna entre lo simbólico y lo histórico que conduce a la desrealización y transfiguración que el sujeto metafórico ejerce sobre la materialidad de la ciudad para alzarla a *imago*. Así, entre otros ejemplos, la llegada del circo invoca “la llama del Genio Errante”, o El día de San Valentín se convierte en una vivencia del “Eros del conocimiento”.

Abel Prieto (“Confluencias de Lezama”, 1988) también aborda el análisis de las crónicas de Lezama desde la arquitectura de su orbe poético apuntalada por el sujeto metafórico, la vivencia oblicua, el contrapunteo, el “súbito de la asociación”, el “eros relacionable” y las “confluencias”, pero focaliza fundamentalmente en el proyecto utópico del autor de *Paradiso* (¿se puede hablar de un proyecto utópico en estas crónicas?).

Este sujeto metafórico está presente, aunque en menor medida y desde otro lugar, en las crónicas modernistas ya que es allí, en el espacio de la crónica donde los modernistas ensayan la prosa poética y ejercitan los tropos literarios, tal como advierte Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (1989). El carácter *híbrido*, producto del cruce entre el discurso periodístico y la prosa poética, que Ramos señala en los modernistas, se encuentra asimismo en las crónicas de Lezama, ya que no olvidemos que el autor de *Paradiso* escribe estas crónicas para el Diario de la Marina (1949-1950) –y que luego serán reunidas en *Tratados de La Habana* bajo el título de *Sucesivas o las coordenadas habaneras*. Para Prieto, este singular ejercicio periodístico de Lezama significa todo un proceso de simplificación de su prosa (“haciéndola más ligera y fácil”), de búsqueda de una expresión didáctica, es decir “una especie de maqueta, fabricada con propósitos divulgativos que hizo Lezama de su gran construcción utópica” (Prieto 1988) para ser oído por un interlocu-

tor masivo. A este proceso de simplificación que Abel Prieto detecta lúcidamente, se puede agregar un proceso paralelamente inverso de complejización de la “crónica”, un asalto al discurso periodístico desde las torsiones de la lengua y del imaginario poético. No podemos dejar de percibir la complejidad de sus crónicas e incluso la presencia de nudos herméticos de difícil lectura. Estaríamos, entonces, ante otro caso, tal vez más radical, en que se visualiza la tensión entre el medio periodístico y la escritura poética analizada por Ramos, una tensión que a veces muestra la costura que une un tema sencillo –propio de la crónica– con la compleja escritura de Lezama para quien, como sabemos, *sólo lo difícil es estimulante*.

En Lezama este sujeto metafórico es, sin embargo, diferente al escritor modernista. Por un lado, tiene otro estatuto, ya que no se trata sólo de roturar un estilo, de contaminar la lengua del *reporter* con la lengua poética: Lezama se desplaza del pacto de lectura de la crónica que supone un interés por “representar lo real”, su mirada desancla los objetos de su posible “referencia”, de su vínculo con lo “real” para articularlos con un más allá del objeto. El cronista pone en juego una variada gama de tácticas para desplazar y desviar el objeto de su referente. No se trata tampoco del voyeurismo mental que podemos observar en las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera cuando, por ejemplo, el cronista de “La novela del tranvía” (1882) fantasea con la vida privada de los pasajeros ocasionales con los que viaja; sino de una potencia de la imaginación capaz de desplegar los múltiples significados del objeto en la confluencia con otros del pasado y de otras culturas, y que Lezama compara en estas crónicas con la “escala infinita de ensoñaciones” (XLI) o con “la imaginación que se desata para atarse” (XLIV). Se trata de ahondar en el espesor significativo de los conceptos atendiendo al mismo tiempo a las diversas caras que presenta.

3. *Lo nuevo y el renuevo*

Por otro lado, este sujeto metafórico lezamiano tiene otra función que nuevamente lo diferencia de la crónica modernista: interviene la “novedad” del objeto de la crónica, desarma y rearma la categoría de lo “nuevo” cuando la clava en el pasado, y así instaaura en el centro de lo nuevo una astilla del pasado sin la cual lo nuevo carece de densidad, es pura sombra olvidable, como ya adelantamos. Por momentos el interés del cronista no parece radicar en mostrar lo nuevo, lo desconocido, lo que el proceso modernizador ha creado, sino la densidad arqueológica del objeto, su raíz en el pasado. Este es, entonces, uno de los mayores desvíos que la crónica de Lezama ejerce sobre el modelo de la crónica modernista y por ello Lezama prefiere hablar del “cronicón”, como dijimos.

Las crónicas III y la IV marcan dos puntos extremos entre los cuales se define el estatuto de la crónica lezamiana. La crónica IV que tiene a la inconsistente “guagua” –que carece de raíz, origen y pasado– como tema expone y desarrolla el contraejemplo de la pelota-esfera de la crónica III. Aquí Lezama juega con el protocolo del género de la crónica y de sus formatos afines, y dice aquello que no puede ser objeto de su crónica en la siguiente cita que ahora reiteramos completa: “No nos dirigiremos, evitando la caída en la banalidad de cualquier costumbrismo, al tema del monstruo anaranjado y verde; no, no hablaremos de la imposible “guagua”. Hay temas que pertenecen a la progresiva sombra, a lo fugitivo incesante” (IV). Esta crónica impugna el interés de la crónica por transmitir la novedad insustancial de la urbe, y juega burlescamente con uno de los tópicos privilegiados de las crónicas: el viaje por la ciudad en un medio de locomoción público, en tranvía, ómnibus o guagua según los casos, ya presente en la conocida crónica de Manuel Gutiérrez Nájera, en donde el relato se detiene tanto en el recorrido por la ciudad como en los comentarios irónicos sobre los pasajeros. Finalmente Lezama, en una jugarreta mordaz, escribe una crónica sobre la banal, insustancial e imposible guagua a pesar de su afirmación en contrario.

En la crónica II, Lezama expone su concepción del conocimiento –que sirve como fundamento de su desprecio por los objetos nuevos e insustanciales– en la cual se ve una articulación entre el legado del pasado y el aporte de la “alegre sorpresa” de las nuevas generaciones: “Pensad, estudiantes [...] que tenéis que recibir una sabiduría y, al mismo tiempo, cumpliendo los designios de cada generación, añadir una alegre sorpresa, una alegre creación, una nueva definición para una oscuridad antes no conocida”.

También su idea del tiempo se adecua a esta perspectiva. En la crónica XXIX explicita esta concepción de raíz cristiana sobre el tiempo simbolizada en la “esfera” que da cuenta de un tiempo finito que se despliega en espirales desde su centro. No se trata ni de una “infinitud homogénea” que caracteriza el discurso científico, ni de la “espiral que vuelve” en un eterno retorno. En esta temporalidad no homogénea, cuyo emblema es la espiral dentro de la esfera, no hay retorno de lo mismo (no hay anillo), nada se repite, ya que todo está dispuesto para un nacimiento, no para una repetición: “cada estación y cada flor nacen, no se repiten” (XXIX). Esta idea cristiana del tiempo –tan alejada del tiempo progresivo de la modernidad que suele dominar en la crónica– se traduce, reiteramos, en el ámbito de la cultura en un vínculo entre tradición y creación, tal como afirma en la crónica LXXX: “Combatir al tiempo sólo se logra si a un esencial sentido de la tradición se une la creación que todavía mantiene su espiral, que no ha dejado aún de transcurrir”.

Esta perspectiva temporal rige también la práctica de la *conmemoración* en las fechas del calendario litúrgico y cívico, la cual no se detiene en una repetición del pasado sino en una renovación que libera su diferencia. Una y otra vez, en las crónicas sobre Navidad, Lezama reitera el valor de la celebración del nacimiento como un “renacer”, y así dice en la crónica XLVI: “no esperamos un retorno, anillo o rueda, sino un nacimiento”. Es, en especial, en la crónica LI donde se describe en todo su alcance la celebración de las fiestas religiosas no como una cita de un suceso clausurado en el pasado, sino como un acontecimiento que provoca la experiencia de lo nuevo ya que rompe con la monotonía de lo cotidiano, trae la sorpresa,

la maravilla y el sobresalto, y renueva la mirada con la que vemos lo conocido: “Se alegra la continuidad porque solo ella engendra y segrega sorpresa”. Así, entonces, Lezama interviene la idea de lo “nuevo” como dijimos, desligando lo nuevo de lo actual. Por ello estas crónicas no funcionan como vidrieras de la modernidad ni escaparates que exhiben la mercancía del capitalismo internacional.

En estas crónicas, el espacio de circulación de la mercancía y del dinero está atravesado por el deseo y por *caritas* que hace del mercado una feria y de la mercancía un regalo. La fiesta, las festividades religiosas de Navidad, Fin de Año, Reyes y Pascuas son el escenario donde se compra y se vende, donde se consume. Hay una paganización de los rituales cristianos. El ágape cristiano es también un banquete pagano, y ambos ofrecen las “glorias de la sobreabundancia” (XLII); configuran momentos de expansión de los sentidos y del deseo (“los sentidos celebran su fiesta”, XLV), proponen el disfrute de las golosinas, el intercambio de regalos, el goce del cuerpo. En estas crónicas no hay economía del ahorro capitalista ni ética ascética del protestante, ni crítica moral a la mercancía ni al dinero, sino gasto, exceso, despilfarro y placer en la compra e intercambio de regalos para agasajar al otro. En el lugar de la vidriera de la modernidad, del escaparate de las manufacturas del capitalismo en tanto símbolo del progreso, encontramos el mercado y la feria populares, como en la crónica XVII donde se describen los “días de compra” como un despliegue de los deseos, como exhibición de la opulencia y de la voluptuosidad del cubano.

Y este disfrute es el punto de encuentro con lo cubano –tal como Lezama Lima lo entiende–, con las variadas características que va desgranando sobre el cubano a lo largo de estas crónicas y entre las cuales se destacan “el buen yantar cubano”, la “cortesía”, “la voluptuosidad del hombre tropical”, la alegre risa, la simpatía, la ironía, entre otros.² Esta focalización en las características del cubano se acentúa con el empleo de una escritura que recupera modos y mo-

² En esta línea, ver, en este mismo volumen, el artículo de Graciela Salto “La urdimbre del lenguaje cotidiano: intersecciones críticas sobre José Lezama Lima”.

dismos del habla cubano (crónica XXI) y con el uso de la ironía, la burla, la socarronería por parte del cronista.

4. *¿Premodernidad, modernidad o posmodernidad?*

Lo que evidentemente está en juego en esta conceptualización de Lezama sobre la crónica, lo que subyace en su apuesta al cronicon es su noción sobre la modernidad, una cuestión que ha sido largamente debatida.

Diversas perspectivas críticas han insistido en la representación que Lezama hace de La Habana como una ciudad colonial, señorial, medieval, premoderna, católica, a través del rescate de las festividades religiosas y patrias, en la recuperación de los rituales cubanos como el yantar, en el gusto por los edificios coloniales y en la idealización de la etapa colonial, en el reivindicación del ritual integrador del medioevo, y en la defensa de la pequeñez de la ciudad. Se trata de una voluntad por definir el ser nacional, la cubanidad, a partir de la ciudad, tal como ya han comentado varios estudiosos. En este sentido, la crónica lezamiana se acerca al artículo de costumbres y a las tradiciones al rastrear en las costumbres el espíritu nacional, y ambas formas están fuertemente emparentados con la crónica –tal como estudian Aníbal González (1983) y Pupo Walker (1978)– aun cuando se separa del color local y del costumbrismo romántico.

Prieto (1988) señala la politicidad, la dimensión política de esta representación de la ciudad ya que La Habana está regida por dos políticas: por un lado, la política inculta, soez y desintegradora de los gobernantes a la que se suma la influencia cultural extranjerizante de Estados Unidos; y, por el otro, la política secreta, integradora de los valores de lo cubano y de las potencialidades del hombre, formada por una minoría de escritores y artistas que ejerce un misterioso poder desde la sombra y entre los cuales se reconoce el mismo Lezama. En este sentido, sus crónicas procuran articular esta política secreta que se funda en el poder salvador de la poesía, y despliega una utopía con un leve “matiz de reformismo social”,

como alternativa a la frustración histórica de Cuba. Pero se trata de una utopía católica, precapitalista y premoderna (y no revolucionaria) que procura salvaguardar las esencias nacionales de la cubanía ancladas en el pasado, en la tradición, en la religión, en los héroes de la Independencia y en las costumbre de la Colonia, y que se encuentran en peligro de desintegración. La Habana se ofrece, entonces, como “célula central y resistente de la utopía porque en su seno duermen intactas las tradiciones y la memoria del pasado venturoso”, sostiene Abel Prieto.

Si, desde una perspectiva revolucionaria, Abel Prieto señala los límites de esta utopía católica y premoderna de Lezama, en cambio Cintio Vitier (“Un libro maravilloso”, 1970) exalta y celebra los alcances de la imagen de La Habana destilada en las crónicas desde un enfoque crítico (y católico) que hace de la *poiesis* un camino de salvación religiosa y de reintegración de lo cubano a sus fundamentos: “Lezama le ha dado a La Habana rostro y participación, colocando sus textos sopladados, henchidos de gracia marinera y sobrea-bundancia pascual, debajo de las piedras más hondas y universales de nuestra fundación” (145).

Por su parte, Duanel Díaz Infante en *Los límites del origenismo* (2005) lee la *antimodernidad* en las crónicas habaneras de Lezama. Parte de la oposición que algunos origenistas estipulan, en especial la que llevan a cabo en sus ensayos Cintio Vitier y Fina García Marruz,³ entre dos concepciones sobre la modernidad. La *europaea*, *renacentista*, *protestante*, *vanguardista* y *posmoderna* exhibe una fuerza desintegradora y un espíritu crítico, se asienta en el presente, se deslumbra ante lo nuevo y gira en un eterno retorno. En cambio, la *americana* tiene su raíz en el modernismo de Rubén Darío y de José Martí, es recuperada por la poesía de César Vallejo y luego continuada por los mismos origenistas. Se trata de una modernidad de raíz cristiano-revolucionaria y de origen hispánico, caracterizada por su potencia integradora, por su “futuridad” y por su incesan-

³ En especial *La familia de Orígenes* (1994) de Fina García Marruz y *Ese sol del mundo moral* (1995) de Cintio Vitier.

te nacimiento. En esta modernidad católica, cuya antimodernidad señala y explora Duanel Díaz Infante, se inscriben las crónicas de Lezama que el crítico cubano analiza en diálogo con las estampas habaneras de Mañach (1925) para marcar la diferencia entre la perspectiva *poética*, de filiación antimoderna, de los origenistas, y el enfoque *crítico*, de filiación ilustrada, de los letrados. Mientras Jorge Mañach ofrece una conciliación entre la exaltación del pasado y la admiración por lo nuevo, entre la tradición y la renovación, que tensan su visión de La Habana; las crónicas de Lezama carecen de esta perspectiva dialéctica ya que se resisten a pactar con una modernización identificada con el *american way of life* y proyectan, entonces, una utopía precapitalista. Las variadas descripciones de las tradiciones criollas, el lamento por la decadencia de las mansiones coloniales, el rescate del ideal medieval de la vecinería, la demonización de la máquina, son algunos de los tópicos que Díaz Infante recorre para explorar esta antimodernidad origenista.

Polemiza, además, con Irlomar Chiampi, cuando la crítica brasileña afirma el carácter “posmodernólatra” de ciertos procedimientos empleados por Lezama y su perspectiva ni retrógrada ni nostálgica frente al pasado y la tradición. Para Díaz Infante, nada hay de posmoderno, sino una utopía anticapitalista, medievalista y premoderna. Esta lectura que Duanel ofrece de las crónicas lezamianas forma parte de su interpretación del origenismo clásico como un movimiento cultural antimoderno, conservador, católico, reacio al ejercicio de la crítica y al impulso vanguardista, refractario a los saberes de la sociología, de la psicología, y defensor de lo estrictamente poético en su capacidad de resistir los embates del espíritu crítico y desintegrador de la modernidad.

Premoderna, moderna o posmoderna, los críticos no parecen coincidir en su evaluación sobre el punto en el cual Lezama se coloca, si es que resulta una tarea posible fijarlo en un lugar con claridad. Esta dificultad atraviesa toda la labor hermenéutica de los estudios sobre el poeta cubano de un modo sintomático, si sólo pensamos en la distancia que hay entre la posición de Cintio Vitier y Fina García Marruz quienes leen desde una matriz católica,

conservadora y nacionalista, frente a la lectura que hace Sarduy en 1969, cuando define *Paradiso* como “una novela barroca, cubana, _____, _____ y homosexual”,⁴ roturando una trayectoria y una herencia fructífera de Lezama en los neobarrocos del Cono Sur. Si bien es posible coincidir con ciertas evaluaciones respecto a la colocación de Lezama en una matriz conservadora de la cultura; no es menos productivo convertir la problematización, la dificultad, la pluralidad, la ambigüedad o ambivalencia de Lezama en una marca de su escritura, en un sitio en el cual sus textos tensan contrapuestas tendencias culturales tan reacias a cualquier tipo de reduccionismo. Por eso nuestra lectura ha procurado marcar un movimiento de vaivén entre la recuperación de un pasado medieval, hispánico y premoderno metaforizado en el cronicón, y las torsiones de un sujeto metafórico; entre la cita del orbe medieval y la recuperación de saberes paganos, entre la lengua medieval-arcaizante y la ironía socarrona del cubano.

5. De la piedra a las ruinas

Tan distante de La Habana –también prerrevolucionaria pero nocturna, hedonista y kitsch, atravesada por la velocidad, sesgada por la industria cultural, oída desde las voces del habla cubana, desde la parodia, desde el carnaval y los juegos bustrofedónicos de la lengua, y situada en el cabaret, en el burdel, en el night club, en los “chowcitos” del Tropicana, y en el Malecón– que Guillermo Cabrera Infante describe en *Tres Tristes Tigres*; está la *imago* lezamiana de La Habana. Esta ha sido, como vimos, motivo de crítica por su perfil conservador, y ha permanecido cristalizada como estampa de otra época, anterior al remolino de la Revolución de 1959 que trastornó su quietud y paso lento, que perturbó su aire provinciano, para situarla en el centro no ya de Cuba sino de América Latina. Y

⁴ Sarduy, Severo, *Escrito sobre un cuerpo*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, FCE, 1987, pág. 281.

ha quedado aún más remota y alejada de La Habana de la década de 1990, de La Habana Negra –que viene a sustituir a La Habana roja (Díaz Infante 2009)– emblemática en las ruinas que el cronista Antonio José Ponte ausculta en sus textos; o en el barrio de Centro Habana, sucio, salvaje, ruinoso, promiscuo, violento, animal y prostibulario, de los relatos de Pedro Juan Gutiérrez. Este presente ilumina de otro modo las crónicas de Lezama –nuestra lectura de las crónicas– en las que ahora cobra protagonismo el emblema de la “piedra” como un axis fundante de la ciudad, como símbolo equiparable al árbol, al tronco y a la raíz característico del latinoamericanismo clásico de José Martí. “Un seguidor de Montaigne mira La Habana” (1985), una temprana crónica de Antonio José Ponte, parece diseñar ese itinerario que comienza por la calle Obispo de la ciudad Vieja, calle predilecta de Lezama para finalizar con la punta apenas entrevista de las ruinas, dibujando una línea que va de la piedra fundacional de Lezama a las ruinas de la década mencionada.

La Crónica VI se tensa entre la solidez de la piedra y el riesgo de la ruina. El perfil integrador del cronista lezamiano ancla lo cubano en la piedra citadina, una piedra fundacional como valla contra las malas políticas de la administración gubernamental y contra el desarraigo, el destierro, la emigración y la diáspora. Esta crónica despliega una proliferación de piedras, hace un alegato de la piedra, desde las piedras desplazadas por la conquista hasta las piedras de los edificios legados por la colonia (la “gran piedra” de las arcadas), para reclamar la “profundidad de la piedra”, para advertir el peligro de su destrucción y la necesidad de su apuntalamiento: “Y otra vez desfallece la piedra, se detiene la reconstrucción, se manchan de nuevo las paredes y todo lo hecho se extingue, exigiéndose sin duda los comienzos cuando se decida a pulirlas de nuevo y fijar su engarce”. Tampoco es ajena la filiación religiosa de la piedra en las palabras de Cristo a Pedro (“Y yo a mi vez te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia”, Mateo 16,18-19). Con ello metafórica, sin duda, el impulso fundacional del origenismo que el nombre mismo del grupo y de la revista cifra, esa voluntad por

volver a renacer desde el origen para desandar las frustraciones de la historia.

Pero también La Habana en estas crónicas lezamianas no es pura piedra fundante, inclinada hacia sus raíces, la ciudad cubana se abre al exterior, convoca a los extranjeros, se vuelve “espongiaria” (XXVIII) en su capacidad para hospedar y asimilar al visitante de otras comarcas, ofrece una cultura universalista que “suma extranjeros y nacidos” similar al *espacio gnóstico* que caracteriza América Latina. Es también una ciudad en continuo crecimiento, proliferante, caótica, comparable a la Torre de Babel o a la Escala de Jacob (“la nostalgia de la Torre de Babel y de la Escala de Jacob, de una finitud sin cesar creciente y de un modelado sueño”, LII) y que participa de la tendencia a “renacer y configurarse de nuevo (LII)”.⁵

Tanto en el peculiar modo en que Lezama reescribe el protocolo del género crónica como en las representaciones que hace de la ciudad de La Habana –que constituyen los dos ejes que la crítica ha privilegiado en sus análisis sobre *Sucesiva o las coordinadas habaneras*, se advierte –en nuestro análisis– un vaivén entre diversas perspectivas culturales: la crónica lezamiana impugna ciertos saberes de lo moderno sostenidos y articulados por la crónica modernista apelando a la figura de un “cronicón” premoderno, medieval y español. Pero a la vez, el sujeto metafórico desencaja al cronicón del pasado para reactivarlo desde las prácticas del desvío y las confluencias sorpresivas que la *poiesis* lezamiana supone. La Habana representada desde una fuerte insistencia en la “piedra” y sus valores en el espacio nacional y católico –en contraste con La Habana de las ruinas en la literatura de la década de 1990 (Antonio José Ponte y de Pedro Juan Gutiérrez)– se vuelve, en un movimiento inverso, una ciudad espongiaria, abierta a la asimilación cultural, compleja y múltiple.

⁵ París aparece para Lezama como el ejemplo de una ciudad capaz de ofrecer una cultura universal y en constante movimiento y crecimiento, en la crónica LIV.

En estas líneas confluyen, entonces, movimientos contrarios de Lezama respecto a lo moderno que aparece tensado entre corrientes contrapuestas, de difícil simplificación, que dificultan la cristalización de su obra en una posición radical y extrema.

Bibliografía

- James Buckwalter-Arias. “Discurso origenista y Cuba postsoviética”, en *Encuentro de la cultura cubana* 36, 2005.
- Chiampi, Irlemar. “Tropos en el trópico: Lezama Lima y la crónica de sus días habaneros”, en *Formes brèves de l’expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours*. Tome 2 - *Poésie, théâtre, chanson, essai*. América. Cahiers du CRICCAL, n° 18, 1997.
- , “La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno”, en *Criterios*, núm.32, La Habana, julio-diciembre, 1994, on line.
- , “La historia tejida por la imagen”, Introducción a José Lezama Lima. *La expresión americana*. Ed. I. Chiampi. México: FCE, 1993.
- Díaz Infante, Duanel. *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*, Madrid: Colibrí, 2009.
- , *Los límites del origenismo*, Madrid: Colibrí, 2005.
- García Marruz, Fina. *La familia de Orígenes*, La Habana: Unión, 1997.
- Guenée, Bernard. *Histoire et culture historique dans l’Occident Médiéval*, París: Aubier Montaigne, 1980.
- González, Aníbal. *De la crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, 1983.
- Orcástegui, Carmen y Esteban Sarasa. *La historia en la Edad Media. Historiografía e historiadores en Europa Occidental: siglos V-XIII*, Madrid: Cátedra, 1991.
- Prieto, Abel. “Confluencias de Lezama”, en José Lezama Lima, *Confluencias*. Selección de ensayos, La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Ponte, Antonio José. “Un seguidor de Montaigne mira La Habana”, Matanzas: Vigía, 1985.
- , *Las comidas profundas*, Angers: Deleatur, 1997.
- , *El libro perdido de los origenistas*, Sevilla: Renacimiento, 2004.
- Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid: Castalia, 1973.

- , “El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde”, en *Revista Iberoamericana* 102-3, enero-junio 1978.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca, 1995.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México: FCE, 1989.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
- Santí, Enrico Mario. “La invención de Lezama Lima”, en *Vuelta*, México, 1985.
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: FCE, 1987.
- Vitier, Cintio. “Un libro maravilloso”, en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas. Serie Valoraciones, 1970.
- , *Ese sol del mundo moral*, La Habana: Unión, 1995.

LEZAMA LIMA EN LA
REVOLUCIÓN CUBANA

MÉXICO EN LEZAMA LIMA

RAFAEL ROJAS

El estudioso Iván González Cruz encontró en los archivos de José Lezama Lima el manuscrito de una carta inconclusa, sin fecha ni destinatario, en la que el poeta habanero se dirigía al director de alguna institución cultural de la isla. En dicha carta, Lezama proponía aprovechar “la impulsión revolucionaria” que tenía lugar en Cuba para generar una política cultural de vanguardia. Tal vez fue esa frase la que llevó a González Cruz a suponer que el destinatario de la misiva era la latinista Vicentina Antuña, quien entre 1961 y 1963 fue la primera presidenta del Consejo Nacional de Cultura, la principal institución cultural de la naciente Revolución Cubana.

Una lectura más cuidadosa de aquella carta permite concluir, sin embargo, que la misma fue escrita a fines de la década de 1930 y que la “impulsión revolucionaria” a la que se refería Lezama no era la de 1959 sino la de 1933, es decir, la del movimiento político que decidió la caída del dictador Gerardo Machado. El destinatario pudo haber sido, curiosamente, el importante ensayista cubano, Jorge Mañach, creador de la Dirección de Cultura en 1934, siendo ministro de Educación, o el crítico José María Chacón y Calvo, primer director de aquella institución, o, incluso, Fernando Ortiz, presidente de la Institución Hispano-Cubana de Cultura. El proyecto cultural que defendía Lezama en aquella carta tomaba como modelo al México de Lázaro Cárdenas, cuyo “acercamiento a los intelectuales de izquierda de la emigración española”, le parecía la marca distintiva de una política cultural vanguardista:

La vida civil americana viene demostrando con el valiosísimo ejemplo de México, que cuando el período subsecuente a una revolución es recogido y potenciado por las clases bien orientadas, toca un momento de granazón para la cultura. Quizá nosotros empeemos a atravesar ese momento que aprovechando la impulsión revolucionaria, en lo que esta tiene de rico y matizado, sea necesaria conducirla hasta la nueva forma, donde el proyecto del artista y del artesano, es recogido por la clase capaz de receptarlo y realizarlo (González Cruz 1998 479-481).

José Lezama Lima se formó intelectualmente en una Habana siempre al tanto de lo que sucedía en el vecino país continental. Entre 1910 y 1927, el conflicto revolucionario mexicano produjo una constante, numerosa y diversa, desde el punto de vista social e ideológico, emigración a la isla. Los más importantes intelectuales y políticos cubanos de la primera mitad del siglo XX, fueran comunistas (Mella o Marinello), socialistas (Roa o Guiteras) o liberales (Mañach o Lizaso) tuvieron una sólida relación con México. Como ha estudiado Felicitas López Portillo, los cuatro gobiernos que emergieron de la Revolución de 1933 —el democrático (1940-1944) y el dictatorial (1952-1958) de Fulgencio Batista, el de Ramón Grau San Martín (1944-1948) y el de Carlos Prío Socarrás (1948-1952), desarrollaron una diplomacia amistosa con el México cardenista y postcardenista (López Portillo 15-25). La Constitución mexicana de 1917 fue uno de los principales referentes de la Constitución cubana de 1940, un texto que condensaba el predominante nacionalismo revolucionario de la cultura política insular.

Aunque Lezama no fue un hombre de aquella Revolución, como sostiene alguna crítica interesada en fabricar continuidades, y, de hecho, se enfrentó con sus cuatro revistas —*Verbum*, *Espuela de Plata*, *Nadie parecía* y *Orígenes*— a la plataforma ideológica y estética de la generación anterior, su obra, como la de tantos otros intelectuales de la primera mitad del siglo XX cubano, está marcada por México, su revolución y la gran cultura propiciada por esta. México es una presencia constante en la obra poética, narrativa y ensayísti-

ca de Lezama. México, en todas sus dimensiones, no únicamente la revolucionaria, desde el *Popol Vuh* y la cosmogonía azteca hasta el muralismo de Orozco y Rivera, la poesía de Octavio Paz o la narrativa de Carlos Fuentes, pasando, naturalmente, por el barroco novohispano y las peregrinaciones de Fray Servando Teresa de Mier.

Un primer atisbo de México en Lezama aparece en el temprano *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), cuando el poeta habanero, un tanto categóricamente —a pesar de que cree “no exagerar”— afirma que “la Argentina, México y Cuba son los tres países hispanoamericanos que podrían organizar una expresión” y contrapone, a partir de unos versos de Alfonso Reyes, la “sensibilidad insular cubana y la sensibilidad mexicana continental”. Cuando Juan Ramón Jiménez le llama la atención sobre las diferencias que hay entre las “sensibilidades peruana y mexicana”, siendo las dos continentales y procesadas por culturas prehispánicas y por el mismo imperio de los Habsburgos, Lezama entra en una contradictoria disquisición de la que intenta salir sugiriendo que los mexicanos han logrado “una expresión”, antes que los cubanos, porque “detienen bruscamente al viajero y le aseguran que ha llegado a la región más transparente del aire” (Jiménez y Lezama Lima 150-151, 163).

Contrario a la española, la presencia mexicana en las tres revistas creadas por Lezama, antes de *Orígenes*, fue débil. En el número seis de *Nadie parecía*, Lezama antepuso unos versos de Reyes como exergo de su texto “Muerte del tiempo” y en el número diez de esa revista, correspondiente a marzo de 1944, publicó tres poemas de Reyes: “Pesadilla”, “Tentativa de lluvia” y “Muchacha con un loro en el hombro”. Reyes y Lezama se escribían, por lo menos, desde 1938, cuando el mexicano agradeció al cubano el envío de *Muerte de Narciso* y los primeros ejemplares de *Verbum*. Los tres poemas que aparecieron en aquel número de *Nadie parecía*, fueron enviados por Reyes en noviembre de 1943, junto con una carta en la que le sugería a Lezama que escogiera uno de los tres, “que le parecían algo malejos”. Lezama desobedeció a Reyes y publicó los tres.

Ya en *Orígenes* (1944-1956), la literatura y la pintura mexicanas lograron una proyección que raras veces se ha visto, antes o

después, en la cultura cubana. Lezama publicó varios poemas de Octavio Paz en 1956 y dedicó el número de la primavera de 1947 a México, con textos de Reyes, Paz, Ermilo Abreu Gómez, Alí Chumacero, Efraín Huerta, Clemente López Trujillo, Gilberto Owen y Justino Fernández, quien ofreció un balance de la plástica mexicana a mediados de la década de 1940. Ese número de *Orígenes* apareció ilustrado por el gran muralista mexicano José Clemente Orozco, por el que Lezama sentía especial admiración y al que dedicaría un ensayo, en la misma revista, en el verano de 1949. En la presentación que Lezama escribió para aquella entrega, se lee la certeza del poeta habanero de que la cultura mexicana había resuelto con éxito la tensión entre nacionalismo y universalidad:

Desea la revista *Orígenes*, subrayar la claridad y el decoro de la expresión y de la sensibilidad, observables en México, en forma ya tan mantenida a través de los años que se gana la total estimación de los otros pueblos de América. Si a su espléndida tradición muralista, en la que de un modo verdaderamente impresionante ha retornado una gran tradición que en la misma Europa se mostraba con cansancio y abandono; si a su sentido universal y nacional de la plástica, en la que se dictaba una soberbia lección de asimilación y de creación, útil en su ejemplo para el resto de los artistas de otros países; si a esas manifestaciones añadimos la continuidad de su desenvolvimiento poético, la honda raíz que allí van cobrando los estudios humanísticos, y la forma cuidadosa, nada vulgar, con que sus artistas se acercan a la polémica política que su país le iba ofreciendo en su integración; motivan que subrayemos con la ventura de su desenvolvimiento, el recto sentido operante con que el artista pudo resolver las exigencias de la imaginación y la realidad, los deseos y su cumplimiento, en forma tal que rindiesen su fruto (Lezama “Homenaje a México” 11).

Es interesante observar el cuidadoso equilibrio generacional que logró Lezama en la selección de colaboradores mexicanos: entre los mismos había miembros de la generación del Ateneo, de la de

Contemporáneos y de la de Octavio Paz. El grupo, a juicio de Lezama, estaba “presidido” por los mayores, Reyes y Orozco, quienes personificaban ese nacionalismo universal, esa “incorporación a su imagen de cuanto se cree necesario de todo ajeno paisaje”, que el poeta habanero reclamaba para la cultura cubana. México, y especialmente Reyes y Orozco –“que asimilan las ciudades y los libros de Europa”–, le servían de pretexto a Lezama para lanzar una crítica al nacionalismo estrecho que, desde la izquierda o desde la derecha, avanzaba en la cultura cubana poscolonial: “¿cómo iban a incurrir esos maestros en ciertas formas de robinsonismo que nos llevan a creer que podemos prescindir de lo bien hecho por otros y permitírse un grosero comenzar?” (Lezama “Homenaje a México” 12)

Dos años después de aquel número mexicano de *Orígenes*, en octubre de 1949, Lezama viajó por primera y única vez a México. Es muy poco lo que sabemos de ese viaje, pero la mayoría de los testimonios reitera que se trató de un viaje privado o turístico, sufragado por su amigo, el poeta Gastón Baquero, por entonces jefe de Redacción del más importante periódico de la isla, el *Diario de la Marina*. En todo caso, Lezama, en 1949, no era ya aquel joven poeta desconocido y marginal que sólo había escrito *Muerte de Narciso* y que se dirigía con timidez a Alfonso Reyes. Para entonces había publicado tres cuadernos más –*Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945) y *La fijeza* (1949)– llevaba cuatro años editando *Orígenes* y publicaba una columna en el propio *Diario de la Marina*. Prueba del reconocimiento alcanzado por Lezama, en La Habana de las décadas de 1940 y 1950, fue la polémica que sostuvo, el mismo año del viaje a México, con Jorge Mañach, el intelectual público por antonomasia del período republicano.

No hay indicios de que Lezama haya visto a alguno de sus muchos amigos mexicanos en octubre de 1949 durante su viaje a México. Pero sí hay señales del impacto que le produjo aquella visita, sin la cual es difícil comprender algunos pasajes de su ensayo *La expresión americana* (1957) y de su novela *Paradiso* (1966). Lezama vino a México en barco, llegó a la capital por la ruta de Cortés –Veracruz, Córdoba, Puebla– y desde aquí viajó por carretera a Cuerna-

vaca y a Taxco. De la visita a esa ciudad minera, queda una célebre carta a su madre, Rosa Lima, en la que confiesa su fascinación: “delicia sobre delicia y nieve verde. Estoy de sorpresa en sorpresa, del mucho agrado al otro agrado en que todo se nos presenta como una revelada maravilla”. Lo que más le impresiona de México son sus restaurantes y sus iglesias: “descubro por la mañana la calidad insigne de un restaurante y por la tarde –en éxtasis de maravillas, otro que lo supera”. En Santa Prisca, dice sentir la “emoción adecuada” del “católico americano”: “fui a Taxco, la ciudad de la plata y de la piedra rosada, y por primera vez sentí la emoción adecuada que debe tener un católico americano para mostrar su fe en una forma alta y condigna”. En otro pasaje de la misma carta asoma, ya, el eje argumental de *La expresión americana*: “aquí se han construido las únicas iglesias donde el hombre americano le ha dicho al europeo que él puede construir los motivos y símbolos de su fe” (González Cruz 1998 492-495).

Luego de aquel viaje, Lezama continuó abriendo las páginas de su revista a autores mexicanos. En el primer número de 1951, *Orígenes* dedicó, casi, un segundo número a México, que arrancaba con “¿Águila o Sol?” de Paz, continuaba con una versión de “Los abuelos” del *Popol Vuh* de Ermilo Abreu Gómez y cerraba con una sentida semblanza del propio Abreu Gómez sobre Xavier Villaurrutia, con motivo de la muerte del poeta de los *Nocturnos*. Lezama publicó a Alfonso Reyes, una vez más, en *Orígenes*, en 1953, a pesar de que en una carta al codirector de la revista, José Rodríguez Feo, juzgó con severidad los estudios helénicos de *Junta de sombras* (1949), que tal vez compró durante su viaje: “erudición americana todavía un poco ingenua. Al lado de la presunción de grandes tesis: negación de la influencia egipcia y oriental en Grecia; una descripción de la batalla de Maratón, candorosa y banal” (Rodríguez Feo 129). Fue, sin dudas, Octavio Paz, quien tanto admiró *Junta de sombras*, el escritor mexicano más publicado en *Orígenes*.

El viaje a México y las lecturas mexicanas de Lezama, como ha estudiado Sergio Ugalde Quintana, dejaron huellas en *La expresión americana*, el ensayo que publicó el Instituto Nacional de Cultura

del gobierno de Fulgencio Batista en 1957 (Ugalde Quintana 168-186). La concepción del barroco americano, las glosas de una cultura de la muerte en México, testificada por una tradición poética que va de Sor Juana Inés de la Cruz a José Gorostiza, o la idea, muy contemporánea, del “hecho” político de la independencia como una reificación histórica de la estética romántica y la precisa semblanza de Fran Servando Teresa de Mier, que luego aprovechó Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*, provienen de ahí. Lezama reconocerá la deuda con aquel viaje en una entrevista que concediera al periódico *Juventud Rebelde*, el 12 de octubre de 1968: “en 1949 estuve en México. Vi mucha catedral, mucho paisaje, mucho convento. Tuve una impresión de cerca sobre el barroco mexicano, cosa que utilicé en mi libro *La expresión americana*, que ha dado referencia de la catedral de México, de la basílica del Rosario, de la catedral de Puebla, donde están las tres muestras de la raíz hispánica de nuestra cultura: el barroco, la churriguera y el barroco frío o herreriano”.

En aquella misma entrevista, Lezama resumirá a México como un lugar de amistades poéticas: “México es una tierra muy querida por mí, desde Octavio Paz, el gran poeta, hasta las más jóvenes promociones de escritores de México, es mi alegría, porque son amigos míos” (González Cruz 2000 305). Desde mediados de la década de 1950, cuando dirigía los últimos números de *Orígenes* y redactaba los primeros capítulos de *Paradiso*, aquellas amistades mexicanas comenzaron a renovarse y no dejaron de hacerlo hasta la muerte del poeta, en La Habana, el 9 de agosto de 1976. En 1956, por ejemplo, Lezama intercambió varias cartas con Carlos Fuentes, entonces director de la *Revista Mexicana de Literatura*, con el fin de insertar anuncios de ambas publicaciones, ampliar las respectivas redes de colaboradores e invitar a Lezama y a Cintio Vitier a formar parte del comité editorial de una revista hispanoamericana de literatura que Fuentes pensaba lanzar desde México.

Además de sus propios libros, ejemplares de *Orígenes* y el poemario *Canto llano*, de Vitier, Lezama le envió a Fuentes ensayos de Lorenzo García Vega y Roberto Fernández Retamar para un dossier sobre “literatura y sociedad”. Fuentes, por su lado, le prometió a

Lezama textos de sus “herméticos amigos”, Juan José Arreola y Juan Rulfo, “que secretan sus escritos en un piedro de pecha (es la inversión exacta, coatlicuesca)” y también de Emmanuel Carballo y Marco Antonio Montes de Oca (González Cruz 1998 772). Si Fuentes llegó a enviar aquellas colaboraciones, en el verano de 1956, nunca habrían podido publicarse, ya que *Orígenes* desapareció luego del número 40 de ese año. Quien sí llegó a publicar en ese último número de *Orígenes* fue el propio Fuentes, cuyo magnífico relato “El que inventó la pólvora”, apareció entre unos poemas de Fina García Marruz y otro cuento del argentino Adolfo de Obieta.

Aunque no viajó a México en aquellos años, Lezama mantuvo una permanente correspondencia con escritores mexicanos, que se veía favorecida por los viajes de sus amigos cubanos al gran país vecino. En julio de 1957, por ejemplo, Lezama describió en sus *Diarios* una visita que le hicieron Cintio Vitier y Fina García Marruz, luego de un viaje a México, en la que los jóvenes poetas imitaban el habla de los mexicanos: “hablamos de la prosodia mexicana. Fina y Cintio hacen deliciosas parodias de la pronunciación mexicana. Cintio las hace con más decisión. Fina las hace con más lentitud, desconfianza y vacilación. Las palabras “ataques” e “insurgentes”, son el centro de sus ejercicios de silabeo azteca. Dicen “at qs”, “insurgnts”, parece como si absorbieran una cantidad de aire, que sueltan súbitamente, como temerosos de que se les escapen, sobre las otras sílabas, que así quedan oscurecidas. No hablan, dice Cintio, silban. Como la serpiente, no como el jibarito en la mañana” (Lezama Lima *Diarios* 105-106).

La última frase reitera el perpetuo contrapunteo cultural entre México y Cuba que buscó siempre la obra de Lezama. “En la prosodia azteca, agrega Lezama, el curso del aire empleado en la conversación parece ser otro. Trata como de romper las palabras, de sumergirlas, de convertirlas en serpientes, oscurecidas por una tromba diminuta, graciosa de aire” (Lezama Lima *Diarios* 106). La diferenciación entre México y Cuba no sólo la encuentra en el habla, sino también en la música y la arquitectura. Luego de escuchar la Quinta Sinfonía de Carlos Chávez, Lezama apunta en su diario: “se

observa, como en la arquitectura mexicana moderna lo piramidal, el fondo de su raza. Asimilar la riqueza orquestal stravinskyana y seguir siendo ancestral es su mejor signo. Una paradoja que ofrece ese ancestral: una influencia que es muy impulsiva, y el fondo de su raza: estática, mineral. He ahí el principal atractivo de una fascinación que es un misterio” (Lezama Lima *Diarios* 106).

El misterio de México es tema que emerge desde las primeras páginas de la novela *Paradiso* (1966), puerto de llegada de la poesía, la narrativa y el ensayo lezamianos. El viaje del coronel de La Habana a Veracruz es como el paso de un territorio iluminado y predecible a otro brumoso, inquietante. “Se alejaban –escribe Lezama– las divinidades de la luz, viendo que aquel era un mundo de divinidades ctónicas; el mexicano volvía a tener la antigua concepción del mundo griego, el infierno estaba en el centro de la tierra y la voz de los muertos tendía a expresarse y ascender por las grietas de la tierra” (Lezama Lima *Paradiso* 34). Cuando el Coronel intenta ver su rostro en el baño de su habitación, la niebla se lo impide y Lezama relaciona esa invisibilidad con el “misterio” o el “conjuro” de México, que “entrebrea la tierra” (Lezama Lima *Paradiso* 35).

Cuernavaca, Taxco, Puebla, el canto del guerrero chalquense, los príncipes de Xibalbá, las excursiones al México porfiriano, las fiestas de los danzantes enmascarados y hasta una disquisición sobre las propiedades curativas del asma, que podría tener el caldo de pichón de zopilote, recorren aquella novela. No es raro, pues, que *Paradiso* haya multiplicado las amistades literarias de Lezama Lima en México. Octavio Paz confesó haberla leído “poco a poco, con creciente asombro y deslumbramiento. Un edificio verbal de riqueza increíble; mejor dicho, no un edificio sino un mundo de arquitecturas en continua metamorfosis y también, un mundo de signos –rumores que se configuran en significaciones, archipiélagos del sentido que se hace y se deshace–, el mundo lento del vértigo que gira en torno a ese punto intocable que está entre la creación y la destrucción del lenguaje, ese punto que es el corazón, el núcleo del idioma” (Lezama Lima *Cartas a Eloísa* 136).

También leyeron *Paradiso*, con fascinación, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid, Efraín Huerta, Hugo Gutiérrez Vega, Carlos Monsiváis y Neus Expresate –estos dos últimos fueron quienes impulsaron la edición de aquella novela en la editorial Era en 1968. Sabemos por cartas de Lezama que de las cuatro ediciones de *Paradiso* que se hicieron en vida de su autor, su preferida fue la de Era. Mientras en La Habana crecía la marginación oficial del poeta, por su catolicismo, su homosexualidad y su creencia en la autonomía de la alta literatura, en México, sobre todo a partir de 1968, su obra era editada y reconocida. En una carta a su hermana Eloísa, Lezama mencionaba con orgullo los juicios elogiosos de Octavio Paz sobre su poesía en el prólogo a la antología *Poesía en movimiento*, elaborada por el propio Paz, Alí Cumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco.

Especial significación tuvo para Lezama entrar en contacto con el poeta tabasqueño José Carlos Becerra, con quien sostuvo una rica correspondencia entre 1967 y 1970, año de su trágica muerte en Italia. En las cartas de Becerra a Lezama, estudiadas por Álvaro Ruiz Abreu, se sigue la lectura que el tabasqueño hizo de la *Órbita* y de *Paradiso*, que tanto influyeron en el autor de *Relación de hechos* (González Cruz 2001 299-305). En la última carta que envió a Becerra, en 1970, que este, al parecer, no alcanzó a recibir, y que fuera incluida en la edición que José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid hicieron de *El otoño recorre las islas* (1973), con prólogo de Paz, Lezama decía que “en muchos sentidos, México y Cuba se complementan, la transparencia del valle se une a la brisa fina de nuestra isla” y confesaba “haber leído con detenida fruición *Relación de hechos*”. El poemario de Becerra le daba la “impresión de una ciudad a la que se llega en el sueño y después se torna implacable y conocida; otras veces es la ciudad desconocida que vamos reconociendo en una minuciosa fiesta de reencuentros” (Lezama Lima *Cartas a Eloísa* 403).

Es fácil imaginar, a partir de la lectura de las últimas cartas a sus amigos mexicanos, que esa ciudad, para Lezama, era el Distrito Federal. Entre 1970 y 1976, años del mayor ostracismo de Lezama

en la isla –en 1970 aparecieron sus dos últimas ediciones cubanas, *La cantidad hechizada* y *Poesía completa*, en vida– el poeta habanero recibió varias invitaciones de México –del Fondo de Cultura Económica, de Difusión Cultural de la UNAM, del Instituto Latinoamericano de Cultura, de Era, de Alianza Editorial, de Aguilar, que publicaría sus *Obras completas* en dos tomos–, pero ninguna se concretó por la negativa de la burocracia insular. Cuatro días antes de su muerte, el 5 de agosto de 1976, todavía Lezama soñaba con un segundo viaje a la ciudad de México. En carta a Neus Expresate, aseguraba: “tengo la esperanza de visitar ese país en compañía de mi esposa” (González Cruz 1998 616).

La relación de Lezama con México no fue rara en la historia intelectual cubana. Los grandes escritores cubanos de los dos últimos siglos, desde José María Heredia, Juan Clemente Zenea y José Martí, en el XIX, hasta Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas, en el XX, pasando, desde luego, por Nicolás Guillén, Alejo Carpentier y Eliseo Diego, hicieron de México un lugar de fuertes conexiones con sus poéticas. Pero tal vez fue Lezama el escritor de la isla que más involucró en su proyecto literario el discernimiento y, a la vez, la complementación entre las culturas cubana y mexicana. Para Lezama, México fue siempre ese otro cercano y hospitalario, abierto a cubanos de todas las poéticas y todas las ideologías.

Bibliografía

- González Cruz, Iván (ed.) *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1998.
- *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.
- (ed.) *El espacio gnóstico americano. Archivo de José Lezama Lima*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2001.
- Jiménez, Juan Ramón y José Lezama Lima. *Querencia americana*, Sevilla: Espuela de Plata, 2009.

- Lezama Lima, José. "Homenaje a México", *Orígenes. Revista de arte y literatura*, México D.F.: El Equilibrista/Turner, 1989.
- , *Diarios*, México D.F.: Era, 1994.
- , *Paradiso*, París: Colección Archivos, UNESCO, 1988.
- , *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid: Verbum, 1998.
- , *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid: Verbum, 1998.
- López Portillo, Felicitas. *Cuba en la mirada diplomática mexicana: de Fulgencio Batista a Carlos Prío Socarrás*, México D.F.: UNAM, 2008.
- Rodríguez Feo, José. *Mi correspondencia con José Lezama Lima*, La Habana: Unión, 1989.
- Ugalde Quintana, Sergio. *La biblioteca en la isla: para una lectura de La expresión americana de José Lezama Lima*, Tesis de Doctorado, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2006.

JOSÉ LEZAMA LIMA Y LA REVOLUCIÓN CUBANA

MARÍA MARTA LUJÁN

El hombre de las metáforas es quizás, incluso, el más histórico y político de los hombres, porque sus significaciones, al hundirse en lo inagotable, protegen esa oscura continuidad irreductible a los esquemas, que es lo caedizo de la historia.

Cintio Vitier, "Discurso de la intensidad"

El presente trabajo no aborda las paradójales relaciones de Lezama Lima y su obra con la Revolución cubana y el proyecto cultural oficial, relaciones que fluctúan entre la incompreensión, el silenciamiento y la institucionalización. Lo que intento es reconstruir aquellos aspectos de su universo discursivo que –concebidos con anterioridad al corte- lo conectan con el proyecto colectivo leído, desde su propio sistema poético, como revelación, imagen y posibilidad.

Por otro lado, no estamos ante la presencia de un escritor revolucionario más que, desde el compromiso, deviene intelectual orgánico del nuevo bloque histórico erigiendo a su producción estética como testimonio épico y didáctico del proceso de transformación.

Lezama lee a la Revolución cubana desde una ya consolidada visión poética del mundo, de la historia y del hombre, una perspectiva litúrgica del universo en el que se revela y "fulgura" el acto revolucionario como creación, gracia, sacrificio redentor que conduce a la resurrección de la caridad.

La Revolución es, para Lezama, posibilidad de iluminar los símbolos, recuperar el sentido humano profundo y reconstruir los puentes entre lo real y la metáfora:

[...] pero el 26 de julio rompió los hechizos infernales y trajo una alegría, pues hizo ascender, como un poliedro de luz, el tiempo de la imagen que encendió sus fogatas en la medianoche impenetrable. No fue un fracaso, fue una prueba decisiva de la posibilidad, la posibilidad creando *hoc age*, el hazlo, el apodérate, la posibilidad extendiéndose como una pólvora de platino fue interpretada y expresada (Lezama Lima 1969 19).

Bajo el imperio de la percepción poética y de la interpretación mítica del devenir histórico, en su sistema, la Revolución constituye la última de las eras imaginarias, “la etapa poética cubana, cenital, creadora e intensamente afirmativa” (Lezama Lima 1960 386-389).

Si la imagen de la Revolución, la Revolución como imagen, es germen que late en la potencia de la teluricidad insular, el hito abre la posibilidad de un tiempo absoluto, un nuevo ordenamiento, justo y sobreabundante, metáfora de la impulsión histórica: “Pudiéramos decir que la más firme tradición cubana es la tradición del porvenir [...] yo prefiero ver lo cubano como posibilidad, como ensoñación, como fiebre porvenirista. La atracción de vencer la limitación o las leyes del contorno está en nuestros orígenes” (González 122-123).

El ser cubano es, en la filosofía lezamiana, ser para la resurrección, potencialidad de una dignidad adormecida por años de frustraciones políticas que, ante la irrupción de la imagen encarnada en la Historia, ante la irradiación de la poesía, asciende hacia una humanización cósmica:

La imagen es la causa secreta de la Historia. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse. La hipótesis de la imagen es la posibilidad [...] Estar despierto en lo histórico, es estar en acecho para que ese zumbido de la posibilidad, no nos encuentre paseando intocados por las moradas subterráneas, por lo intrahistórico caprichoso y errante (Lezama Lima 1969 21).

A contrapelo del materialismo histórico y de su lectura progresiva de la historia, Lezama apuesta a una interpretación mítica, místi-

ca y poética de la misma, que tiende a horadar la lógica racionalista, el sujeto individualista y la representación realista. El intento de acceso a lo real por medio del mito y la poesía privilegia la intuición de la imagen sobre el razonamiento lógico y pragmático; apunta “hacia lo desconocido armado de un saber en que la *aletheia* ha desbancado a la *veritas* y el silogismo del sobresalto al *cogito* cartesiano” (Mataix 4).

Con la irrupción del corte revolucionario, al encarnar en la Historia la imagen poética y trascender las potencialidades telúricas, la realidad adquiere mayores dimensiones de realidad y la posibilidad de recuperar la raíz profunda de la cultura cubana:

Una Revolución no expresa una forma, en el sentido de configurar o de etapa última de la materia, actúa sobre la ascensorial de la espiral telúrica. No una forma sino la acrecida de un devenir, imposibilidades que se rinden ante posibilidades, hechos que terminan en imágenes que aclaran una perspectiva. El camino de lo increado creador, según la vieja sabiduría taoísta, es ante el hecho de la Revolución, un instante de inmensas posibilidades, y todo instante se expresa en un éxtasis, el éxtasis de las grandes transformaciones. El instante de ese hecho rezuma seculares acumulaciones, cinco mil años que abren sus ojos y le comunican a lo histórico un andantino, una secreta marcha del hombre hacia su alegría [...] No creo que haya una forma en Martí, sino la promesa del éxtasis en la alegría, la búsqueda obsesionada de la tierra prometida (Lezama Lima 1969 131).

Lezama comulga –en el sentido religioso del término– con la Revolución en tanto reencuentro de los hombres gracias a los puentes tendidos por la imagen, pero es, simultáneamente, un hereje si se lo piensa en relación al discurso revolucionario oficial que impregna a la isla a partir de 1959.

La elección del camino de un *eros* cognoscente, de un pensamiento mágico y esotérico del azar en la Historia es, en Lezama, previa a la Revolución: en enero de 1957 dicta una conferencia, la primera de las cinco que luego serán reunidas en *La expresión ame-*

ricana, en las que el blanco de ataque es la causalidad teleológica de la razón histórica encarnada en la filosofía de Hegel, metafísica que, a los ojos de Lezama, justifica la frustración cubana sentida como esencial a la isla. En *La cantidad hechizada*, de 1970, el autor profundiza esta entronización de la imagen y su lugar central en la Historia desterrando el reinado de la razón. Su interpretación del devenir histórico se construye a contrapelo del gran relato marxista del momento, lectura materialista de la historia como evolución progresiva de la humanidad, línea ascendente y sucesiva de etapas que se superan unas a otras en manos de un sujeto cartesiano moderno, “fuerte”, y que hace de la razón el instrumento iluminador de la realidad. Lezama, por el contrario, recupera la “razón mitológica” propuesta por Giambattista Vico, intuición de la historia como movimiento sobrenatural, que sólo puede ser vislumbrado en el juego luz-oscuridad y en donde la imagen no se oculta totalmente, pero tampoco expone su desnudez. Lectura barroca de un discurrir histórico descentrado, pre-sentimiento de un significado escurridizo, que es siempre enigma, estela, huella de un centro en fuga. Huída ante la cual, sin embargo, el historiador-poeta no renuncia a la búsqueda de un sentido; está impelido por la necesidad de “romper una resistencia” pues “sólo lo difícil es estimulante”. “Lezama –dice Cintio Vitier– se aventura a la búsqueda de un significado que no alcanza, pero del que espera, como de toda aventura por lo desconocido, el suceso prodigioso. La imagen no sólo no regresa a su sentido inicial sino que prolifera y se aleja cada vez más de él” (Vitier XXVII).

Signado por la impronta gongorina de eludir el reflejo de una realidad opaca, Lezama apela a la creación de una suprarrealidad que desafíe a la vulgaridad, a la grosería de lo inmediato. Retamar habla de esta capacidad lezamiana de hacer entrar la realidad en el mundo de la Imago: “o al revés, de tomar las piezas y transmutarlas a su poderosa alquitarra” (Retamar 72). En *Oppiano Licario*, en *La Fábrica de Metáforas* y en el Hospital de imágenes, se aplica la terapia de “volver al enigma, a los emblemas, a la gran dificultad de la orilla del mito y a aquellos tiempos en que la poesía fundaba la casa de los dioses” (Lezama Lima 1989 402-404); en Lezama, la imagen

no es transitiva, su función es “imaginar”, iluminar la unicidad histórica en la multiplicidad de sus realidades en potencia.

Dicha mirada será juzgada como regresiva, subdesarrollada, por los intelectuales “orgánicos” de la Revolución institucionalizada que, desde el mandato sartreano del compromiso de la escritura, sobrevaloraron los efectos y funcionalidades de una estética realista, capaz de reflejar el proceso revolucionario como despliegue de progreso y ámbito de emergencia del hombre nuevo.

En sus *Ensayos generales sobre el barroco*, Severo Sarduy recupera, en clave ficcional e irónica, la voz de un hipotético crítico progresista que acusa, tanto al autor del texto como a Lezama, de anacrónicos cultores de la forma, limitados al exterior, a la cáscara:

¿A dónde dejan el contenido humano? La metafísica insular, la teología, el telurismo, la trascendencia de Lezama, [...] ¡Qué frivolidad! ¡Qué decadencia!

[...] El escritor francocubano Severo Sarduy, encerrado en las filigranas de su pensamiento bizantino, liberado del devenir histórico y convertido, por decirlo así, en una entelequia literaria, es víctima de las frías abstracciones de su torre de marfil, pues en este escamoteo prodigioso apenas se alude a la realidad [...]; ¡Qué frivolidad! ¡Qué decadencia! (Sarduy 296-297).

Como Martí –el otro José–, Lezama también aspira a explicar la aparición súbita de los cambios radicales, también reacciona ante una arraigada noción racionalista del cambio propia de una modernidad que, lejos de liberar al hombre lo ha conducido a otro tipo de barbarie, al “barbarismo de la reflexión”; pero mientras el –su– Apóstol ve en la Historia un conjunto de leyes, concatenación de causas-efectos que conducen hacia un fin inexorable, Lezama intenta explorar un mundo secreto de visiones históricas originales, de descubrimientos y comienzos. La Revolución es, en su sistema poético, más que ruptura epistemológica, la aparición de otro nivel histórico que integra a los anteriores, pero que es correlativo a su contexto.

En una encuesta realizada por la revista *Casa de las Américas*, dedicada a conmemorar y evaluar los primeros diez años de la Revolución, sostiene:

Y de pronto, se verifica el hecho de la Revolución. Nuestra historia se vuelve un sí, una inmensa afirmación, el *potens* nuestro comienza a actuar en la infinitud. La Revolución es en sí algo muy superior a un cambio, fue una integración, una profundización. Nos enseñó a todos la trascendencia de la persona, la dimensión universal que es innata al hombre. Nos dijo a todos que el sufrimiento tiene que ser compartido y la alegría tiene que ser participada (Lezama Lima 1969 131).

En “A partir de la poesía”, se refiere a las posibilidades que abre la Revolución:

Comienza ahora la etapa poética cubana, cenital, creadora, intensamente poética. Ahora sabemos que hay un Martí que hizo en vida y que engendró después de muerto. Germinativo en la tierra que transfiguró, ahora es una imagen fecundante [...] el héroe entró en la ciudad. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado hasta que ha ganado su paz [...] la Revolución cubana no es otra cosa que la creación del verídico estado cubano. No Revolución dentro de un estado anterior, que nunca existió, sino creación de un ordenamiento estatal, justo y sobreabundante (Lezama Lima 1960 386-399).

Para Lezama –y a la luz de Vico–, la Historia está anclada en el azar y una de sus eras, la revolucionaria, que nos devuelve a José Martí, conduce al encuentro del hombre con la divinidad.

Contra la abstracción científica, la Historia poetizada recupera la necesidad humana de reconstruir los orígenes remotos de una mitología nacional, en la que la Revolución surge como huella diferenciadora. Visión adánica de la historia que la lee marcha atrás,

hacia la mente originaria que no ha sido corrompida por el racionalismo del pensamiento científico ni el barbarismo de la reflexión. La cura no es otra que la poesía; Lezama apuesta a la imagen como dispositivo de unión, cohesionador del espíritu colectivo, una nueva perspectiva que supere la atomización social y posibilite la identificación entre los miembros de una comunidad.

El azar, para Lezama, es otro tipo de causalidad –que escapa a la lógica de la razón– con un *telos* que le es propio y que deja sus huellas en aquellos signos que parecen no indicar nada, pero que forman parte de un código sólo conocido por Dios. La Revolución, entonces, es la oportunidad en la que el hombre cobra conciencia de ese código, despierta a las posibilidades infinitas de libertad y creación y hace asequibles esas posibilidades a todos los hombres por igual.

Como en Vitier, desde *Orígenes* y por el origen, buceando en las teluridades de la ínsula, el pasado no es una entidad cerrada, su condición es tan abierta como la del futuro, el devenir es “revivencia”, *potens*. Como lo ha señalado Arcadio Díaz Quiñonez, ambos desarrollan “un sentido religiosamente reverente de la teología nacional” (Díaz Quiñonez 30).

Pero Vitier –en su proyecto de otorgarle un sentido a la isla– acompaña la visión hegeliana –que está en la base del discurso oficial revolucionario– sobre una Historia que anticipa y prefigura el reino del espíritu como línea ascendente. Lo teleológico sienta sus bases en una moral, ética constante de la historia y la literatura cubanas arraigadas en el *continuum* de la tradición nacional. Lezama, en cambio, busca lo cubano y la interpretación de la gesta revolucionaria en las potencialidades de la imagen, sin objeto, eco diferenciador de un centro que se le escabulle *ad infinitum*, “con la gesta de la *hipertelia*, de un sobrepasamiento de la finalidad mediante la imagen que no regresa” (Vitier XXVII) y que lee las discontinuidades, los puntos de fuga inscritos en el cuerpo de la nación. Ya en 1953, Lezama hablaba del “dialéctico frenético que gime por una ausencia de telos”, para referirse a sí mismo” (Vitier XXVIII).

Es entre la teleología y la *hipertelia*, donde se juegan las contradicciones origenistas. Dice Mónica Bernabé:

Desde la exégesis explicativa que por momentos asumen los ensayos de Cintio Vitier, hasta las fulguraciones poéticas que trazan la andadura de la escritura lezamiana, se mide la distancia que existe entre la pedagogía de las continuidades secretas que unen la historia con la poesía y la lección de escritura que nos arroja a una deriva que no tiene recompensas (Bernabé 61).

Para concluir que, en esa “impulsión histórica” y “tradicción por futuridad” planteadas por Lezama –e iluminadas por la fulguración de la Revolución, podríamos agregar nosotros– la teleología eclipsa a lo *hipertélico*. Las potencialidades de la insularidad se manifiestan, más que en las continuidades, en las líneas de fuga; la imagen de la Revolución ilumina la unicidad histórica gracias a los destellos de aquellos nombres que visibilizan y realizan esa infinita posibilidad.

Es significativo, en este punto, cómo Lezama lee las figuras heroicas, sacrificales, de Martí y el Che –una misma estirpe– como indicios condensadores de esa posibilidad del hombre de trascender, de “saltar” hacia lo supremo. Son los caídos los que pasan la prueba del sacrificio “en la pirámide funeral”, los que enfrentan el desafío de su tamaño para la trascendencia; son los que, desde la nobleza sagrada de la inmolación, viven y mueren por nosotros, los del comienzo del verbo, los del estoicismo y la majestad de la pobreza.

En 1953, *Orígenes* dedicó en el primer centenario de su nacimiento a la “Secularidad de José Martí”, un número en el que un editorial (escrito sin duda por Lezama, dice Retamar) afirma que el Apóstol:

Será siempre un cerrado impedimento a la intrascendencia y a la banalidad [...] sorprende en su primera secularizada la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos nacientes. (Sus obras) son inmensos memoriales dirigidos a un rey secuestrado (Retamar 54).

Ese rey, sin duda, era el pueblo cubano, un país “frustrado en lo esencial político” durante la república, rey dormido que despierta con el asalto al Moncada, se visibiliza con el gobierno revolucionario de Fidel Castro y realiza su entrada triunfal al escenario de una nueva era imaginaria de la mano de José Martí.

En 1968, en el número homenaje al Che Guevara, “el Comandante nuestro” es pre-sentido por Lezama como ese otro apóstol, el enviado, el elegido capaz de leer las posibilidades de un nuevo orden, de un nuevo hombre. El Che es, simultáneamente, imagen de la Revolución y mesías al que se le revela la Revolución como imagen:

Quiso hacer de los Andes deshabitados la casa de los secretos [...] Lo que se ocultaba y se dejaba ver era nada menos que el sol, rodeado de medialunas incaicas, de sirena del séquito de Viracocha, sirenas con sus grandes guitarras. El medialunero Viracocha transformando las piedras en guerreros y los guerreros en piedras. Levantando por el sueño y las invocaciones la ciudad de las murallas y las armaduras. Nuevo Viracocha, de él se esperaban todas las saetas de la posibilidad y ahora se esperan todos los prodigios de la ensoñación [...] Y su imagen es uno de los comienzos de los prodigios, del sembrado en la piedra, es decir, el crecimiento tal como aparece en las primeras teogonías, depositando la región de la fuerza en el espacio vacío (Lezama Lima 1967 7).

Julio Cortázar, en su intento de acceso, de “llegar a Lezama”, destaca la imposibilidad de encasillar su escritura en un molde, que “sea, útil pasto de profesores”, al decir de (Vitier XIX).

Como la imagen que propone, la escritura de Lezama elude el referente fijo, es diálogo inacabado con los textos infinitos y “no se siente culpable de ninguna tradición directa, las asume a todas sin compromiso histórico [...] no es un eslabón en la cadena, no está obligado a hacer mejor o diferente, no necesita justificarse como escritor” (Cortázar 195).

La lectura lezamiana de la Revolución fusiona y resume, en un sistema propio, en un programa social de corte nacionalista-cósmico, fuentes tan diversas como la filosofía oriental, el catolicismo, el barroco español, la ética martiana y el marxismo, en tanto hilos iluminadores que hacen posible vislumbrar el sentido de la imagen. Lezama intenta alcanzar una forma “unitiva” de todas esas vertientes a través de un gesto barroco en el que los extremos no se excluyan, sino que se entrelacen para hacer posible una visibilización más profunda de las imágenes.

Resulta interesante, en ese sentido, la mención que hace Remedios Mataix a unos apuntes del cubano en 1949 sobre Marx, en los que recupera el concepto de alienación, que, en su sistema, e integrado coherentemente a la arquitectura de su pensamiento, aparece como “la desposesión obligada de lo que se es” (Mataix 10). Es muy probable que, en una época de opresión y soledad, Lezama sensibilizara su percepción de un concepto que patentiza la soledad del hombre arrancado de sí mismo, “el cubano arrancado”, la extrañeza de los hombres entre sí, la fetichización de la propiedad privada y, fundamentalmente, la pérdida de la individualidad que se diluye en la masa: “La esencia humana debe caer en la pobreza absoluta para que nazca de sí misma toda su riqueza” (Mataix 10).

Es quizás en este punto, en la reivindicación de la pobreza, del ascetismo, donde Lezama pone en diálogo las vertientes marxistas con las religiosas y orientales; en su obra poética y narrativa aparece una y otra vez esta idea de pobreza irradiante, del despojo sobreabundante por los dones del espíritu. Su primer acercamiento con la Revolución cubana es esta exaltación de la pobreza; es allí donde puede leer un fenómeno poético de masa, un legítimo sentir común que deja de lado el individualismo y el espíritu de autoconservación, “ese capitoso individualismo capitalista, esa batería de la excepción” (Márquez 189); y es por eso que puede acceder a la Revolución desde la religión, si se tiene en cuenta el sentido etimológico del término: re-ligamiento de los hombres con lo sagrado, re-ligamiento de los hombre entre sí y de estos con la imagen.

La sutura de estas líneas aparentemente divergentes que confluyen en su sistema está dada por una intransigente concepción ética, inspirada, guiada, iluminada por la palabra de José Martí. Su “compromiso invisible”, como él mismo denomina a la apertura que de lo insular realiza hacia el cosmos y desde sus orígenes, se sitúa por encima y más allá de la polémica entre “lo puro” y lo “comprometido.”

Lo que permanece, en la escritura lezamiana y más allá de las variables históricas, políticas e ideológicas de Cuba, es la búsqueda de una esencia de lo cubano que encierre en sí misma las potencialidades, la posibilidad de lo que irrumpe “como un chorro de luz”, “donde coinciden muchedumbres cogidas por idénticos destinos, marchando congeladas dentro de las mismas finalidades” (Lezama Lima, 1974 38, 50-51).

Lezama no apoyó a ningún poder, a ningún gobierno, sino al sentido profundo de la Revolución como posibilidad, imagen de la impulsión histórica, “camino de lo increado creador”. Su pecado “origenista” fue persistir, ser coherente consigo mismo y su proyecto –inicial y final– de “irradiar poesía” como un modo de humanizar la cultura. Su falta fue la de insistir en ser lo que era: un poeta, fiel sólo a su libertad, esa “inocente libertad” –como dice Cortázar–, sólo deudora de la ética humanista como principio residual, constante y permanentemente emergente de su escritura y de su vida.

Bibliografía

- Bernabé, Mónica. *El abrigo del aire. Ensayos sobre literatura cubana*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Cortázar, Julio. “Para llegar a Lezama Lima”, *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Debate, 1991.
- Díaz Quiñonez, Arcadio. *Cintio Vitier: La memoria integradora*. San Juan, Puerto Rico: sin nombre, 1987.
- Fernández Retamar, Roberto. *Con las mismas manos. Ensayo y poesía*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2008.

- González, Reynaldo. "Entre la magia y la infinitud. Conversación con Lezama" (1972). *José Lezama Lima: el ingenuo culpable*. La Habana: Letra Cubanas, 1988. Entrevista citada por Remedios Mataix.
- Lezama Lima, José. "A partir de la poesía" [1960]. *Confluencias* ed. de Abel Prieto, La Habana: Letras Cubanas, 1988 (Citado por Remedios Mataix).
- . Encuesta Titulada "Literatura y Revolución" (Encuesta) Los Autores. *Casa de las Américas* IX 51-52, 1969.
- . "Ernesto Guevara, comandante nuestro". *Casa de las Américas* (1967) Reedición del número homenaje a Ernesto Che Guevara. Buenos Aires: Latinas, 1986.
- . Inédito recogido en *Archivo de José Lezama Lima, Miscelánea* Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1998.
- . *La cantidad hechizada*. Madrid: Júcar, 1974.
- . *La expresión americana*. Irlema Chiampi Editora. México: FCE, 1993.
- . *Oppiano Licario*. Edic. crítica de César López. Madrid: Cátedra, 1989.
- Márquez, Enrique. "José Lezama Lima y Giambattista Vico: lo natural, lo histórico". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Tomo III. Dir. Antonio Villanoba. Barcelona: PPU, 1989.
- Mataix, Remedios. "La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima", on line.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 2003.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.
- Vitier, Cintio. "Introducción" a su edición de las *Obras completas* de José Lezama Lima. México: Aguilar, 1975.

ESCRITURAS PRIVADAS:
DIARIO Y EPISTOLARIO

COMO LAS CARTAS NO LLEGAN...,
JOSÉ LEZAMA LIMA
EPISTOLARIO Y CONFIGURACIÓN
AUTOBIOGRÁFICA

MARÍA CRISTINA DALMAGRO

El testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura.

Georges Gusdorf

El conjunto de cartas que forman el libro *Como las cartas no llegan*, editado en La Habana en el año 2000, fue reunido por Ciro Bianchi Ross.¹ El criterio de agrupación es por destinatario y, a su vez, cronológico en cada bloque, aunque interrumpido en varias ocasiones. Mi propuesta es acercarme a la lectura de algunas de las cartas escritas por Lezama Lima que forman esta publicación desde una mirada que pone su foco en la relación entre correspondencia y configuración autobiográfica.

El primer comentario es del “Prólogo” a cargo del compilador, el cual da cuenta de una propuesta que resulta, en realidad, un poco ambiciosa cuando afirma que “Entre una carta y otra es posible ras-

¹ Ciro Bianchi formó parte del equipo encabezado por el desaparecido Cintio Vitier, que por encargo de la UNESCO realizó la edición crítica de *Paradiso*; publicó también *Imagen y posibilidad* (sobre Lezama Lima). En 1992 recibió el Premio Latinoamericano de Periodismo José Martí y en 1999, el Premio Nacional de Periodismo Cultural José Antonio Fernández de Castro por la obra de toda la vida. Es cronista de las páginas dominicales de *Juventud Rebelde*. No entraré en consideraciones sobre el autor de la antología pues eso escapa a los intereses de mi trabajo.

trear en este libro la huella de toda una vida. No en un sentido de mera anécdota, sino en un plano, sobre todo cultural que no descarta, sin embargo, la referencia íntima” (7).

Si bien es cierto que es posible establecer nexos, relaciones y poner en contexto varias de estas cartas, la fragmentación y la escasez de continuidad del material presentado hace indispensable mitigar la afirmación de “toda una vida” con la que se presenta el material.

Las fuentes son, en general, cartas aportadas por sus propios destinatarios y correspondencia encontrada en los papeles inéditos de Lezama que están en los fondos de la colección cubana de la Biblioteca Nacional “José Martí” de La Habana. Decenas de esas copias allí conservadas se publican en *Como las cartas no llegan...* por primera vez. En algunos casos se trata de borradores de algunas cartas que después se publicaron en otros volúmenes, que el autor ha guardado también; en otros, cartas que fueron escritas pero no llegaron a sus destinatarios. De allí el nombre elegido para esta publicación, frase tomada de la carta que Lezama enviara a Julio Ortega en 1973, en la cual aclara que, “como las cartas no llegan... hay que reiterar en una carta lo que se había tratado en carta anterior...” (246).

El recorte que realizo es aleatorio y me concentro en aquellas en las cuales la presencia y la enunciación de un “yo” es evidente y permite reflexionar sobre la construcción de “escenas autobiográficas” (Catelli 11). Las ordeno en dos grupos, las familiares y las dirigidas a sus amigos, especialmente a Juan Ramón Jiménez, Cintio Vitier y su esposa, la poeta Fina García Marruz y a José Rodríguez Feo. Las restantes están dirigidas a sus editores y a otros escritores que, en general, ofician de mediadores entre sus propios textos y las editoriales, o bien contribuyen con la gestión de la difusión de sus obras entre ellos.

Las cartas y la representación del “yo”

Pese a que en las cartas la intención primera es comunicacional, no autobiográfica, estas permiten reconstruir conexiones entre texto y emisor, y ver de qué manera un texto representa a un sujeto (Gusdorf). Este es, por lo tanto, el pacto de lectura que establezco. A diferencia de las autobiografías “clásicas”, en las cartas de esta antología hay poco juego de la memoria, aunque se pueden reconstruir algunos recuerdos de infancia, sobre todo en el grupo de las familiares. En las otras hay referencialidad más explícita a libros, fechas, revistas, nombres de amigos, colegas y lugares. Como afirma Barrenechea (1989) “En la trastienda del epistolario queda transparente el nivel pragmático de la escritura, que en otros modos o géneros en que el escritor es el responsable directo de su retrato, figura más borroso u opacado” (441).

Al aproximarnos a leer las cartas desde esta perspectiva (y, en muchos casos, con las posibilidades de lecturas que nos proveen los teóricos de la autobiografía) nos colocamos en el lugar de un lector no esperado, diferente del destinatario de la misiva, que buscará desmontar cómo se constituye el sujeto y qué tipo de sujeto se construye. Por otra parte, el compilador de las cartas da cuenta de los “escrúpulos y remilgos” que sintió al publicar lo que no se “escribió para que se publicara”, y encuentra su justificación al afirmar que: “Me reconforta pensar que estas páginas resultarán imprescindibles ya para una definición mejor de José Lezama Lima. Páginas en las que late una vida y se teje un buen trozo de historia literaria que lo tuvo como protagonista y maestro. Tal vez eso justifique mi empeño” (13).

Pese a estas justificaciones, válidas por cierto, en la publicación de estas cartas privadas, el compilador o editor es una instancia que interviene, con aclaraciones en notas a pie de página que complementan algunos blancos de la información o bien con indicaciones en relación con la reconstrucción de los manuscritos. El editor se instaure así como una autoridad discursiva que establece un orden, clasifica, organiza y aclara. De todas maneras, podemos considerar

a las cartas de esta antología como uno de los diversos discursos de la representación del yo, en las cuales nos interesa rastrear la imagen que el escritor construye de sí mismo. Las cartas de Lezama Lima capturan momentos de su vida, sus deseos, humores, angustias o alegrías y, en muchos casos, sus reflexiones poéticas.

No deja de ser una evidencia que trabajar con la carta personal desde esta perspectiva no es una novedad. Las consideraciones críticas sobre la carta personal, privada, han tenido un amplio desarrollo y abarcan una variedad de posibilidades, en general al servicio de diversos intereses. Ya como documentos válidos para completar zonas vacías en las biografías de los autores, ya para reconstruir relaciones culturales, interpersonales o, inclusive, para complementar manifestaciones de las propias poéticas, a veces dispersas en entrevistas o en conferencias. Una combinación de todas estas prácticas orientará mi trabajo porque mi aproximación a las *Cartas que...* procura desmontar fragmentos de una configuración autobiográfica y para ello es necesario atender a diversos rasgos de diferente índole: intimidad, confesión, pero también necesidad de mantener y establecer relaciones profesionales y amistosas, y de dejar en claro su pensamiento sobre la poesía, su forma o su esencia. Todo esto se conjuga en este epistolario, todo contribuye a su autoconfiguración.

Como la carta es un género marcado en cuanto a su formato, resulta interesante observar –si nos detenemos en las aperturas y en las despedidas– cómo va evolucionando la relación establecida con los destinatarios y el tipo de relación entablada. En el caso de las cartas a otros escritores y amigos (segundo grupo), estos fragmentos de sus textos son muy significativos y dan cuenta de la intensidad de una relación, del impacto de la distancia en el “yo” y del aprovechamiento de esa oportunidad para expresar sus sentimientos hacia el destinatario. Por ejemplo, en las dirigidas a Juan Ramón Jiménez, el yo enunciativo expresa claramente no solo su admiración cuando comienza “Mi querido amigo y maestro”, sino también la nostalgia, el deseo de su retorno y la intensidad de su afecto: “Lo abraza enteramente” (34), “Mucho lo quiere” (38), “Fijamente suyo” (43) o “Un abrazo largo de...” (52). En cambio, en las cartas

que envía a su amigo José Rodríguez Feo el tono es muy diferente y hay toques de humor en cada uno de los encabezamientos: “Inestimable Cherubini”, “Pepónide, amigo no inolvidable” (120); “Mi menéndezpelayesco amigo” (123) o “Mi querido amigo”. En los cierres se alternan los “Un grande, total abrazo” (118), con los “Tu amigo” (126) y los “Es innegable que te quiere mucho” (120).

Además, la carta, como género, al poseer una inscripción textual del momento de la enunciación (la marcación temporal de la fecha) y del lugar de ambos interlocutores, permite identificar itinerarios de viaje (por ejemplo en las cartas a Rodríguez Feo cuando está de viaje en Europa, Estados Unidos –Nueva York, específicamente, con comentarios sobre viajeros, lugares y publicaciones– y Canadá) o desplazamientos (como lo muestran la mayoría de las cartas a Juan Ramón Jiménez, en las cuales Lezama aclara dónde se encuentra el escritor en cada una de ellas: La Florida, Washington, Puerto Rico). A su vez, hay una distanciamiento inevitable de sus destinatarios, aspecto este que constituye la riqueza particular de la carta como discurso, al ponerse en marcha el proceso de objetivación, distancia y construcción de su propia imagen ofrecida al otro por parte del “remitente”.

A partir, entonces, de la exhibición de la situación de enunciación como un factor constitutivo, en la carta no se puede no instaurar un “yo” que se representa, se refiere a sí mismo, se exhibe o se muestra ante el otro/destinatario explícito y ausente con quien inicia el diálogo diferido y a quien toma como eje principal en la elaboración de la serie de estrategias discursivas. En este punto, las orientaciones teóricas del dialogismo bajtiniano resultan iluminadoras para el análisis. Este dialogismo presente en las cartas puede leerse como una suerte de negociación entre los discursos, discurso del otro-destinatario o bien autoobjetivación del sujeto mismo (otro de sí), y, además, con la variedad de los discursos sociales y culturales. “Las cartas dicen lo que dicen pero antes de decir cualquier cosa, por su sola presencia, testimonian la voluntad de comunicarse y el deseo de respuesta de quien las escribió...” sostiene Giordano en su libro sobre escrituras íntimas (24).

Pero, en estas cartas tenemos solo una parte del “diálogo” que instaaura el género. En las *Cartas que no...* no tenemos las respuestas, sí las demandas de respuestas (reiteradas en más de una ocasión y unidas al *leit motiv* de la pérdida de la correspondencia) y tenemos también la representación de momentos vitales cargados de emotividad, tanto en el espacio familiar cuanto en el de su “funcionamiento” como escritor. Se construye un sujeto en soledad, en quien la nostalgia y el deseo del reencuentro lo conducen a construir también una imagen de cada uno de sus interlocutores y de sí mismo.

Para una mejor captación de las diferencias entre los distintos tipos de cartas que se reproducen en este texto, las agrupo en tres: grupo 1, cartas familiares; grupo 2, cartas a sus amigos escritores; grupo 3, a editores y algunas cartas que no encajan en los grupos anteriores. Solamente me detendré en el grupo 1 y en algunas del grupo 2.

Las cartas familiares: soledad desesperada

Abre el volumen una brevísima carta de su padre que se complementa con la reproducción de breves textos anversos de once postales (ubicados a modo de anexo) escritas por su padre. De ellas es posible inferir una relación cariñosa y la intención de este de compartir con “Joseíto” algunas escenas de su vida (una vaca, unas naranjas, escenas del campamento) y dejar la impronta de su figura paterna orientando su formación: las felicitaciones porque es un buen jinete; la necesidad de que aprenda a escribir bien y rápido, la demanda de “carticas” (264). En todas prevalece el uso del diminutivo (“papaíto”, “carticas”, “mamaíta”, “caballerito”) y la promesa de un encuentro al retorno.²

² Todas estas postales están enviadas desde el Campamento Columbia Cuba, Fort Barrancas, Pensacola, Florida, Estados Unidos. La familia se mudó por un tiempo a Pensacola hasta la muerte de su padre, en 1919, cuando regresaron a La Habana.

En este acotado conjunto de cartas privadas predominan dos imágenes, la de su madre y la de sus hermanas, especialmente de Eloísa. No por escasas (son apenas ocho cartas) estas dejan de presentar posibilidades de inferir modos de relaciones familiares y culturales. Condensan, en un mismo territorio, lo elemental de una relación cotidiana, la intensidad de las emociones (la muerte de la madre) y también la necesaria participación activa de la hermana en la gestión de la publicación y divulgación de su obra en el extranjero.

En todas ellas el tono confesional es el predominante. Construyen una imagen familiar que permite plasmar motivaciones íntimas, ausencias, deseos, sentimientos. Una de ellas, la única escrita a su madre, da cuenta, por ejemplo, de sus percepciones en relación con su único viaje al exterior (a México): “Estoy de sorpresa en sorpresa, de mucho agrado al otro agrado en que todo se nos presenta como revelada maravilla” (20).

Ahora bien, si realizamos un acotado recorrido temático por estas cartas podremos identificar algunos de los temas que preocupan al escritor (preocupación que abarca más de veinte años, si tenemos en cuenta las fechas de las misivas). La soledad, “su” soledad y la nostalgia por la lejanía, ambas estrechamente vinculadas; la dificultad para mantener contacto postal con sus amigos, para recibir o enviar correspondencia (“como las cartas no llegan...”) lo que se acentúa en las fechadas a partir de 1964. Su hermana Eloísa era quien se ocupaba de gestionar las traducciones y publicaciones de sus libros, pues ella, tanto como su otra hermana, Rosita, se habían exiliado en Estados Unidos. Esta fragmentación familiar siempre le produjo angustia y ésta aflora en cada una de las cartas de este grupo. Lo mismo sucede con las menciones a su enfermedad, que reaparecen una y otra vez. Se identifica con “nosotros los pobres asmáticos” (28) y habla abiertamente de su malestar. Estos temas, presentes con más profusión en las cartas familiares, no están ausentes en las otras.

Entre las cartas de este grupo hay una que impacta al lector especialmente. Es la que escribió a sus hermanas y sobrinos detallando el proceso de enfermedad y muerte de su madre. Allí construye

una intimidad compartida, dolorida y recoge el tono nostálgico y evocador de su madre, para quien sus mayores dolores fueron la separación de sus hijas y nietos y la soledad en la que quedaría su hijo ante su muerte. Aparece la imagen de la mujer ángel, la que cuida a su madre durante su estadía en el hospital, la que después se casaría con él.³ En esta carta la intimidad se vuelca, a la vez, en una narración dolorida, acotada y descriptiva. De esta manera, logra compartir con sus hermanas una experiencia que abarca desde el comienzo de la enfermedad de su madre, la internación, la muerte, el servicio fúnebre y llega, incluso, a enumerar los nombres de quienes lo acompañaron en el sepelio. Mezcla de reminiscencias, de legados, de ausencia y de soledad “desesperada” (26), en esta carta se construye una imagen de un sujeto desgarrado. En otra —esta vez a María Zambrano, fechada el 2 de febrero de 1974— volverá sobre la estrecha relación con su madre y sobre la muerte: “A mí me pasaba algo igual con mi madre, llegué a ser su hijo y su padre. Era mi origen y yo a mi vez la originaba, la engendraba en la memoria prenatal y en la memoria después de la muerte. La muerte nos vuelve a engendrar a todos de nuevo...” (62).

En otra carta, destinada a Eloísa (1948) da cuenta del lugar desde el cual enuncia, no solamente el lugar geográfico sino el cultural. Su hermana estaba en Nueva York y, en el imaginario de Lezama, esa ciudad representa, sobre todo en el campo artístico, la superación del “provincianismo” (18). En esta es importante destacar cómo configura su lugar, el de lo cotidiano, el de lo estático (“Aquí ninguna jarra ha variado de lugar y los escaparates se abren con el mismo traqueteo que le motivan cuarenta o cincuenta años de uso profundo y cuidadoso. Solamente el gato ya no dice que le cierran de noche en el último cuarto, y algunas veces muerde a Baldomera,..., 18), y también el de la periferia.

A la cotidianeidad que enmarca esta primera carta, se suman las escritas a Eloísa con posterioridad a la publicación de *Paradiso*,

³ Se trata de María Luisa Bautista, con quien contrae matrimonio a fines de 1965.

donde su tono es de preocupación por las traducciones de su libro y, a la vez, de orgullo y vanidad por su éxito. La complicidad de una hermana, que lo conoce desde niño y que sabe de su “vanidad infantil” y de su inocencia, le permite expresarse sin tapujos y compartir dudas, inquietudes y sentimientos íntimos. En esta carta se refiere a Francia y su traductora Dider Coste; a Italia, Alemania, Estados Unidos, e incluye también una referencia a la editorial “La Flor” de Buenos Aires, que publicó “tres ediciones de *Paradiso*”. Y afirma: “Son tan piratas que ni siquiera me han mandado un ejemplar para que vea las ediciones” (32).

La otra esfera de sus relaciones: amigos, colegas y editores

En el segundo grupo reunimos las cartas escritas a sus amigos, entre las cuales selecciono solo a tres destinatarios: Juan Ramón Jiménez (y su esposa Zenobia Camprubí, desde 1939 hasta 1954); Cintio Vitier y su esposa, Fina García Marruz (algunas a cada uno de ellos, otras a ambos), entre 1939 y 1966; y José Rodríguez Feo (entre 1947 y 1963). Los destinatarios de las restantes son Julio Cortázar (tres cartas fechadas en 1939 y 1975), César Fernández Moreno (tres cartas entre 1970 y 1971), Emir Rodríguez Monegal (1970), dos a José Emilio Pacheco (1971 y 1974) y una a Julio Ortega (1973); las que faltan mencionar son para sus editores, algunas de ellas muy significativas en cuanto a algunos conceptos sobre su poética pero que no abordaremos en este trabajo.

Me detengo a ver las autofiguras que va proponiendo el epistolario que brinda, además, información sobre algunas facetas del mundo literario del momento, de las interrelaciones entre escritores, de los movimientos y grupos poéticos, de las publicaciones y lecturas. Todo atravesado por el filtro personal que supone la vivencia del hecho cultural. En ellas el escritor expresa sensaciones, construye deseos y, en algunos casos —como las cartas a Juan Ramón Jiménez— es posible rastrear las modulaciones de una relación a través de varios años. Es cierto que tenemos solo una cara de la

moneda, pero es posible inferir el tenor de la relación. En esas cartas también está muy presente la esposa de Juan Ramón Jiménez, a quien se dirige sobre todo cuando su esposo enferma.

El punto de partida de esta relación epistolar tiene un anclaje temporal y espacial concreto: la estadía de Juan Ramón Jiménez en La Habana, las visitas a la casa de Lezama, sus primeros contactos. A partir de allí el escritor construye una red de recuerdos atravesada por la añoranza de volver a vivir esos momentos de intensidad en la relación. La temática más recurrente tiene que ver, además de la insistencia con que se recuerda la necesidad de continuar con la relación, con el pedido siempre reiterado de colaboraciones para las distintas revistas que dirigió el cubano. Hay también referencias a la invitación, por parte de Juan Ramón, a desempeñarse como profesor en una universidad de Florida (Gainesville), el agradecimiento y la posibilidad que ve Lezama para continuar el diálogo “en persona” con el escritor: “Uno de los atractivos de esa beca que a usted agradezco, es disfrutar de su cercanía. Y así podremos continuar nuestros diálogos interrumpidos, interrupción exterior más que de metáfora interna. Interiormente yo siempre sé seguirlo a usted” (35).⁴ Esta necesidad de dialogar sobre los temas que le preocupan con alguien a quien admira es una constante en este grupo de correspondencias. En otra expresa abiertamente la soledad de su ausencia, la impronta del poeta español en su vida y en sus ideas, y el vacío “cultural” en que se desempeñaba: “Ahora solo puedo hablar con piedras, alambres, sombras y, en el mejor de los casos, espejos” (33). En una carta fechada veinte años después, dice: “A través de los años he procurado mantener la fidelidad a mi vocación, a mi trabajo, de esta manera yo creo que sigo ganando la dignidad que fue para mí haberlo conocido. Y siempre en marcha de mi trabajo, pienso en usted, en lo necesario de su compañía poética” (1953) (46). Otra constante en las cartas dirigida a Juan Ramón Jiménez es la invitación a regresar a la “isla” (41), reiterada en una y otra ocasión.

⁴ Beca cancelada por “razones familiares”.

En estas cartas se pueden rastrear también las etapas de las publicaciones de las distintas revistas. Por ejemplo, de *Espuela de plata*, en una carta fechada en 1940, de “*Nadie parecía: cuaderno de lo Bello con Dios* –en 1942–, y se pueden seguir –en forma fragmentada– algunos pormenores de las apariciones de *Orígenes* (1944), sus incorporaciones, sus temáticas y también sus conflictos. Rescato como ejemplo la que le dirige para aclararle la bifurcación de la revista, el alejamiento de su “socio” y antes amigo Rodríguez Feo (de esta relación da cuenta otro grupo de cartas reproducidas en *Como las cartas...*) y la explicación de los motivos de la disputa, cargada de ofensas y rivalidades poéticas que forman el trasfondo cultural del momento (carta abril 1954 48–50).⁵ Interesa citar este fragmento en donde el “yo” enunciador deja en claro cuál es su posición en el ámbito poético cubano del momento y la del grupo que comanda: “Pues *Orígenes*, como usted sabe, no es tan solo una revista paga por ese señor, sino un movimiento de poesía y cultura, que desde hace años agrupa a escritores nuestros y extranjeros”; y, en otro momento: “Estoy contento, hice lo que mi conciencia y mi amistad con usted me aconsejaban” (50).

En otras cartas continúa con comentarios muy negativos sobre el *Orígenes* apócrifo (del cual también envía ejemplares a Jiménez): “Tenemos que luchar contra los zorritos y los zorrones de aquí y allá. Contra la confusión, la locura y la mentecatería [...]” (52). Y, en otra, escrita en 1955 le confirma que los han “barrido en toda línea” (55). Y aprovecha –como siempre– para pedirle colaboraciones (de todo tipo: aforismos, partes del diario, poesías, ensayos, todo es bienvenido si viene del poeta español).

Los mecanismos autorreferenciales se evidencian en todas estas cartas. Lezama se autoconfigura como el adalid de un movimiento poético –para él el único auténtico en Cuba, según se infiere de otras cartas– devoto de la autoridad poética de su “maestro” y “amigo”, Juan Ramón y en pugna por mantenerse firme en un espacio cultu-

⁵ La separación se produce en el número 34 de la Revista. Rodríguez Feo dejó de publicar *Orígenes* y comenzó a publicar *Ciclón*.

ral asediado por “nuevos poetas experimentalistas”, “vacío poético”, envidias, pugnas, dificultades para publicar, difundir y traducir las producciones. Por otra parte, es posible también leer datos relacionados con los intereses del autor, sus gustos de lectura, sus conocimientos y comentarios sobre pintores, músicos y encuentros culturales, entre otros.

Estas cuestiones se pueden rastrear también en las cartas a otros amigos y escritores, a las que no podremos referirnos en esta ocasión, sobre todo en las dirigidas a Rodríguez Feo en su viaje a Europa, momentos que aprovecha el poeta para pedirle que le consiga libros en distintas librerías. En las sugerencias que Lezama hace a su amigo se mencionan nombres muy significativos de medios culturales europeos, con quienes, es evidente, mantenían estrechas relaciones.

Como cierre, me interesa realizar dos citas, una es un fragmento de la carta dirigida a Zenobia C. de Jiménez (en 1955) en donde el “yo” enunciador realiza un comentario que es, a la vez, un manifiesto sobre “su autovaloración” en relación con la poesía cubana. Para ello aprovecha la pregunta que le hace Zenobia y afirma:

Me alegra mucho lo que me dice de su Diario. ¿Lo que representa para mí haber conocido en aquella oportunidad, a Juan Ramón? Algo como un permanente estado de conciencia, como aclaración de mi destino, como la marca de incesante fervor poético. Creo haber sido siempre fiel a esas señales. Y haber engendrado en mi país, un movimiento poético que ha hecho historia, imagen operando en la historia. Ese es mi orgullo, y eso es lo que tengo que defender y sigo defendiendo (54).

En la otra, tomada de una carta enviada a María Zambrano en 1975, el recuerdo de Juan Ramón Jiménez dispara reflexiones solapadas sobre situaciones personales y políticas:

En uno de esos días en que escapaba de su soledad, lo vi llegar a mi casa. Oyéndolo hablar con mi madre y con mi hermana, me

convencí que la raíz misma de la poesía estaba en él. Fue eso una lección para mí: la soledad, el huir de la soledad y volver a ella. La comunicación se iba volviendo extremadamente difícil (63).

Y cierra casi en modo profético: “[...] un día nuestras voces se esparcirán por nuestra piel y favorecerán la sacralización de la memoria” (63).

Bibliografía

- Barrencechea, Ana María. “Autobiografía y epistolario: a propósito de una carta de Sarmiento a Frías”. *AIH*. Actas X, 1989.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Edit. Lumen, 1986.
- , “Paul de Man revisitado”. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo 2007.
- Doll Castillo, Darcie. “La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos”. *Revista Signos (versión On-line)*. ISSN 0718-0934; *Rev. Signos* v. 35 núm. 51-52 Valparaíso 2002 / *Revista Signos*, 2002.
- Man, Paul de. “Autobiography as De-Facement”. *The Rethoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Lezama Lima, José. *Como las cartas no llegan...* (Introducción, selección y notas: Ciro Bianchi Ross). La Habana: Unión, 2000.
- Giordano, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Patrizia Violi. “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”. *Revista de Occidente* 68, enero 1987.
- Gusdorf, George. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Suplementos Anthropos*, núm. 29, diciembre 1991.
- Maíz, Claudio. “La carta y el discurso autorreferencial. Aportes para una poética del género epistolar en Unamuno”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 31, 1996.

LEZAMA LIMA: VIDA DE (ENTRE) LIBROS Y DE SILENCIOS

MARÍA LAURA DE ARRIBA

Entre los papeles póstumos de Lezama se encontraron dos cuadernos manuscritos que el autor llevó, a modo de diarios, en dos períodos de su vida.¹ El primero de ellos es una carpeta con un rótulo aclaratorio (“Diario de J. L. L.”) que se extiende desde el 18 de octubre de 1939 hasta el 31 de julio de 1949. El segundo cuaderno es una agenda de 1956 con anotaciones irregulares de ese año, de 1957 y de 1958. El criterio editorial, en una decisión acertada, denomina estos dos segmentos con el nombre de *Primer diario* y *Segundo diario* y, en base a ese orden, los analizaremos en el presente artículo.

Primer diario

El mayor interrogante que uno se hace, como lector, frente a este corpus de anotaciones cotidianas es hasta qué punto se puede sostener que estamos frente a un diario en virtud del escaso espesor que lo íntimo, lo banal, la vida personal o el registro del mundo social tienen en estas páginas. Lo que prevalece en ellas es un inventario de lecturas y de reflexiones surgidas a partir de estas: citas de autores, listas de definiciones y de palabras, rastreo de significados y prescripciones intelectuales. El peso de la erudición resulta, por

¹ Ambos han sido publicados como *José Lezama Lima. Diarios [1939-49 / 1956-58]*, México: Era, 1994, compilación y notas de Ciro Bianchi Ross. Las citas corresponden a esta edición.

momentos, agobiante y opera como una pared que Lezama interpone entre sí mismo y lo real. Una voluntad de preservarse atrincherao detrás de los libros porque, con seguridad, la contemporaneidad le resultaba demasiado opaca y desprovista de dimensión épica (“el hombre de hoy está exhausto”; “Una de las tonterías más frecuentes: decir que nuestra época es tan grande como el Renacimiento”, 39). Quizá esta sea la catástrofe lezamiana: el peso de un presente históricamente degradado, deslucido, falto de jerarquías, menor, que se traduce en el desprecio de la política (reservada al espacio del periodismo) y de la historia. El acierto de Gide, por ejemplo, es haber hecho una lectura sutil y no política de Nietzsche, y el de Picasso es haberse liberado de “la circunstancia histórica” (23). Ni siquiera el contexto de la Segunda Guerra Mundial, paralelo a la escritura del primer diario, le parece digno de ser apuntado. Se trata de una guerra apócrifa que no tiene la “dignidad” de las guerras del pasado: “Después, en nuestros días bien visible, lo que ha existido es la falsa guerra. Lo que más nos apesadumbra de todos los esfuerzos actuales, es eso, una falsa guerra. La buena guerra, la total, la llevada hasta el exterminio, sangre y espada totales, no aparece por ninguna parte” (38). Esta última cita es, de algún modo, un emblema de la ceguera y la insensibilidad ante el mundo exterior.

Sin embargo, también es necesario comprender que, para el escritor cubano, el eje de la vida son los libros y los interlocutores que se buscan a lo largo y a lo ancho del mundo de la letra. Ese es el universo que lo conmueve, hacia el que dirige sus energías, con el que quiere confrontar y medirse desde un aprendizaje incesante, un aprendizaje que tiene horror al vacío y que quiere abarcarlo todo, desde arte y poesía, pasando por filosofía y religión hasta las costumbres de las avispas escaladoras. La pasión está puesta allí y los dramas sólo pueden ser intelectuales, como en el caso de Nietzsche o de Bloy. De este último dice que “se sentía acorralado”, “*inactivo en un mundo en marcha*” porque “[en] el mundo actual los verdaderos espíritus esenciales, se sienten en inactivo” (77). Y, como lectores, no podemos dejar de advertir que también está hablando de sí mismo: la falta de acción, el temor a desplazarse, la

fobia a los viajes, la renuncia al vértigo mundano para recluirse en la tranquilizadora quietud de una biblioteca. De ella provienen las experiencias, es decir, las experiencias se incorporan a partir de lo que otros (autores, personajes de novelas) han dicho o han vivido y no del propio mundo empírico: “Marzo 28/ 43. O. y Gasset ve en el enamoramiento ‘una especie de imbecilidad transitoria’” (61); “Conclusión mía: Sin embargo en la Justine del Marqués de Sade, en el orgasmo se siente deseo de decapitar” (75); “Alguien ha definido la cópula como hambre protoplasmática” (75). Estos dos últimos ejemplos corresponden a la entrada del 7 de agosto de 1944 en donde hay una serie de referencias sexuales extraídas de la biología junto a referencias sobre insectos hembras que devoran al compañero y se define el complejo de castración como “el temor a la vagina dentada”. Las alusiones a la sexualidad nunca son personales, se incorporan como citas de diccionario o de enciclopedia, explicaciones filológicas o frases legitimadas por el prestigio de su autor: “En griego esfinge y esfínter tienen la misma raíz: contraer” (84); “*Phallus Impudicus*, es una planta así llamada por su parecido con un falo en erección” (76); “Proust dice que es característico de los homosexuales ‘una mirada brusca y profunda’” (83). El modo oblicuo y el rodeo para (de)velar ciertos temas operan como una estrategia de preservación. En este sentido, el ejemplo más temido por Lezama es la tragedia de Oscar Wilde que comete el error de exponerse:

Guyau en el libro donde estudia la moral inglesa, dice refiriéndose a ciertas cautelas de ese pueblo: *Quand ils présentent un paradoxe, c'est le plus souvent d'une façon un peu oblique et comme à regret. Il faut voir, par exemple, avec quelle prudence Darwin expose ses belles hypothèses.*

Esto explica, por otra parte, la muerte y la prisión de Wilde, y también que Darwin muriera octogenario, entre sus paseos insectivos y su amor al caudal del Amazonas (30).

El diario también funciona como un repertorio de tareas intelectuales dignas de ser retomadas, profundizadas, verificadas, un conjunto de prescripciones condensadas en el imperativo del “deber hacer”: “Analizar esta conclusión mía de raíz pascaliana: la verdadera ciencia está entre la superstición y el libertinaje” (57); “Escisión temática Platón-Aristóteles (Insistir en estos temas por sus derivaciones para estudiar *questiones poéticas*)” (59); “Estudiar las siguientes estrofas del poema ‘Prose’ (pour des Esseintes), de S. Mallarmé [...]” (61); “Estudiar estos versos de Maurice Scève (siglo XVI) y comparar con algunos de Valéry en el Cementerio Marino [...]” (66); “Ver las posibles derivaciones de los conceptos de historia pura en relación con la poesía” (69). En medio de estas eruditas determinaciones sorprende una en particular: “Estudiar por qué no ha variado la forma del barril de vino” (74) que da cuenta de la inextinguible curiosidad del poeta y de su singular personalidad, atenta siempre a insignificancias en medio de una escena mundial que se derrumba. Las preocupaciones de Lezama no se dirigen hacia lo real sino hacia las realidades que construyen los libros y, de este modo, frente a la ausencia de referencias sobre su presente histórico lo escuchamos lamentar “que Stendhal le dedique tan sólo una página a la estancia de Sorel en Inglaterra” (67).

Son numerosos los pasajes del diario que han sido retomados, a veces textualmente, a veces con algunos retoques, en muchos de sus ensayos, hecho que prueba el funcionamiento suplementario del género con la restante producción del autor. A modo de ejemplos transcribimos dos con su correspondiente continuidad posterior:

La poesía romántica: un tema formado por una frase turbulenta de piano, seguida por una larga *cadenza* de violín.

Lo clásico, el Impresionismo? Una frase de corno inglés terminada por una fermata de arpa, o viceversa.

Esto quiere decir que hay dos clasicismos, *as you play* (Lezama *Diarios* 58).

La poesía romántica: una frase turbulenta de piano, seguida por una larga *cadenza* de violín. / La poesía clásica: una frase de corno inglés, terminada en el arpa. O viceversa. / Eso quiere decir que hay dos clasicismos (Lezama *Tratados en La Habana* 124).

La escolástica empleaba con frecuencia el término ente de razón fundada en lo real. Esa frase puede ser útil. Llémosla a la poesía: ente de imaginación fundada en lo real. O si preferís: ente de razón fundada en lo irreal (Lezama *Diarios* 48).

La escolástica empleaba con frecuencia los términos: ente de razón fundado en lo real. Esta frase nos puede ser útil. Llémosla a la poesía: ente de imaginación fundado en lo real. O si se prefiere, como yo lo prefiero: ente de razón fundado en lo irreal (Lezama *Tratados en La Habana* 123).

El texto exhibe, por otra parte, una exigua voluntad narrativa pues, salvo en los escasos momentos en que se relatan sueños, tiene una estructura de inventario, como ya apunté en relación a las prescripciones intelectuales. Esta estructura aparece tanto en los pocos momentos referidos a lo doméstico (listas de cumpleaños, de deudas a librerías, de libros prestados) como en los más profusos vinculados con la cita erudita: catálogos de frases célebres, de aforismos, de definiciones, de palabras. En el caso de estas últimas puede tratarse de palabras propias de un autor (“Palabras que emplea con frecuencia Mallarmé: desastre, división, vaso, brebaje, deseo, gloria, ideal, astro, ala, extravío, púrpura”, 62), de disquisiciones sobre por qué el verbo “meter” es disonante en Garcilaso pero feliz en San Juan de la Cruz, de juicios sobre la belleza o la fealdad de algunas (“liberalidad, fea palabra creada por lo peor del Renacimiento”, 47), de rastreo de linajes (“Sin embargo, Valery y Pascal, que para un juicio ligero parecerían enemistados, usan siempre la misma palabra: el vacío”, 26), de interpretaciones filológicas o, simplemente, de enumeraciones que no se explican pero que no dejan de advertir sobre la importancia concedida por Lezama a esas pequeñas uni-

dades de la lengua que encierran lo que él llamaba “el secreto de la poesía” (“2 Febrero 1942. Esplendor, dicha, septiembre, gentes, lástima, reino de tu boca, perdón, influye, coraje, tropelía, almace- nes, vasijas, quebrar (quebraré), casi, montado, agusanar, carroza, esponja”, 53). Un secreto que “está dicho a voces” pero que “no se puede oír con los dos oídos” porque se necesitan “ojos y oídos alternos” (36). La delectación morosa de las palabras, la capacidad de saborearlas, lo induce a expandirse al terreno de las interpreta- ciones:

Francisco I visita el taller de Benvenuto, se hace acompañar de la Señora de Étampes. Objeto de la visita: decoración de una fuente en Fontainebleau. Benvenuto ofrece algunos esbozos, el monarca sonriente discute y acepta. Benvenuto apunta seca pero dignamente en sus Memorias: *Su Majestad me ordenó y me rogó hiciera algún esfuerzo para producir alguna cosa hermosa, lo cual le prometí. Ese ordenó y rogó es delicioso. Hay en él algo de lo mejor de Benvenuto. Del que acata la Ley, pero que también se cree obligado a producirla. Y a ser respetado cuando la produce en forma de jarra para los jardines de la querida del rey, y que se reserva en eso, y sólo en eso, las exigencias de otro monarca* (46).

Una actitud similar se percibe en relación con las frases que ori- ginan consideraciones sobre su encanto, complejas exégesis, filia- ciones, meditaciones filosóficas, juicios estéticos y definiciones:

Nov. 3 1942. En su Diario Otto Weininger, refiriéndose a la cono- cida frase de Nietzsche, dice “yo no escribo con sangre sino *sólo con tinta roja*”.

He aquí una confesión que conviene que hagan todos los epígonos, para no confundir la sangre, el agua coloreada y la tinta roja (60).

11 Enero 1941. Me detiene la siguiente frase de Proust: *la larga resistencia desesperada y cotidiana a la muerte fragmentaria y suce- siva*. Durante cierto tiempo yo creía que la *muerte sucesiva*, era

una de las creaciones de la poética de Rilke. Eso, desde luego, no nos descubre nada, todos conocemos lo determinantes que fueron Valery y Proust, para Rilke. Pero eso no nos puede extrañar, lo que sí me sorprende es que Proust hable de la muerte *fragmentaria y sucesiva*. Yo creo que hay una larga resistencia cuando el enemi- go se nos presenta en forma de muerte fragmentaria; pero que la resistencia se anula, deja paso al profundo tema pascaliano de la reconciliación, cuando se trata de la muerte sucesiva (49).

Esta preocupación por el cuidado obsesivo de la construcción formal funciona como el freno necesario al desborde poético y ope- ra en paralelo con el estudio de la filosofía cartesiana. Son significa- tivas, al respecto, las cuatro entradas correspondientes a un mismo día: 7 de noviembre de 1939. En la primera se relata un sueño deli- rante en donde el diarista va cabalgando sobre un toro que finalmen- te se ahoga, en la segunda hay una prescripción que recomienda: “Por todo lo anterior debo de leer y releer a Descartes”, en la tercera se consigna un verso absurdo que Lezama rechaza por su surrealis- mo elemental: “en la siesta el gladiador amanece palmera”. En la última entrada vuelve al tono prescriptivo que aconseja: “Comprendo por la deficiencia del verso anterior, que a Descartes debo unir la lectura de Flaubert. Cada una de sus frases no solamente es precisa, sino que tiene la transparencia de todos los misterios” (25).

La cronología del diario es irregular y no demuestra, por parte de Lezama, un obsesivo apego al calendario. El primer año, aunque co- mienza en octubre de 1939, es el más profuso en cuanto a entradas puesto que registra 27. El resto oscila entre 18, 11, 23, 17, 7 y 12. El año 1946 solamente tiene cuatro anotaciones, los dos años siguien- tes no tienen ninguna y el año 1949 sólo tiene una, de manera que, en rigor, el diario se sigue de manera irregular entre 1939 y 1946.²

Es significativo el silenciamiento de su experiencia en *Orígenes* que Lezama dirige entre 1944 y 1957 y que coincide con algunos

² La irregularidad se constata, además, en los días que registran varias entradas y cada una de ellas lleva la misma fecha.

años del *Primer diario* y con otros del *Segundo* pero, en rigor, casi toda referencia al mundo exterior está elidida salvo en escasos momentos que se reducen en total a tres episodios. En el primero se narra un sueño, en el segundo una conversación con Juan Ramón Jiménez en la que se destaca la maledicencia propia del autor español y, en el tercero, aparecen recuerdos imprecisos y escuetos sobre sus años colegiales, a raíz de haber asistido a una cena de ex alumnos. En este último caso, dice que los recuerdos “se presentan por su cuenta en forma de rumor en el subconsciente” (78). Un rumor que, de modo deshilachado (¿enemigo?), coloca en sucesión una serie de imágenes desarticuladas que vuelve todavía más impersonal y oscura la rememoración efectuada.

La elisión del exterior se anuda con el borramiento de todo lo perteneciente a la esfera de lo íntimo o de lo confesional que apenas se puede vislumbrar, por ejemplo, en el trazado de un retrato del que no se dice a quién pertenece, incrustado entre citas de libros y autores (“puede ser fino, voluptuoso, distinguido, pero tiene feos caprichos”, 82) y en una referencia absolutamente oblicua y mediada por la cita en la que se alude al padre (“Todo aquello que yo no oso nombrar, decía Racine hablando de su padre”, 78).

Todas estas voluntarias operaciones de borramiento, silencio, desdibujamiento del interior y del exterior le confieren al autor, en este *Primer diario*, una fisonomía fantasmática, inaprensible, ya que es muy difícil captar las oscilaciones de una identidad atrincherada detrás de la cita y la erudición. Voluntariamente Lezama se niega a proporcionar las huellas de su paso por el mundo y se corresponde con la definición de sí mismo que condesciende a dar en una de las entradas del diario: “Soy un fantasma de conjeturas e insignificancias” (84). En otra entrada abrupta, casi inmediatamente anterior, había escrito: “prolongaba su estado de evaporización, alejándose de toda posibilidad de cristalización” (84). Estas autodefiniciones refuerzan esa sensación que le queda al lector de haber transitado las páginas del diario de un fantasma, pero un fantasma hecho de libros y frases ajenas que necesita apoyarse en la autoridad de la cita para existir.

Segundo Diario

Esta segunda parte es muy diferente porque se puede decir que, aunque hay algunas menciones a lecturas que se están haciendo, especialmente de novelas rusas, desaparece todo ese andamiaje de citas que constreñían el segmento anterior. Se presentan, en su lugar, menciones al universo familiar, a los grupos de amigos que lo visitan o le escriben, al aplastante mundo del trabajo y, sobre todo, se percibe un oído más alerta a las voces y la cultura populares. De todos modos sigue existiendo esa voluntad de reclusión pero, en este caso, la biblioteca y la enciclopedia universal han cedido ante el microcosmos familiar que aparece como el único refugio seguro frente a las contingencias de la historia y de la política cubanas de entonces. En ese refugio familiar y doméstico emerge una figura poderosa: la madre que ejerce una tiranía dulcificada por las atenciones prodigadas cotidianamente. Pero que, quizá por esto mismo, es incapaz de suscitar ningún conato de rebelión. Al contrario, cualquier alejamiento de ella trae como consecuencia la angustia y el desamparo mayor. Esto se evidencia con fuerza, por ejemplo, en la impotencia de Lezama para asumir su nombramiento en la cátedra de literatura francesa en Santa Clara, a donde va una sola vez, porque no puede estar lejos de La Habana.³ Transcribo, a continuación, una cita en la que aparecen impresiones significativas en relación a su fobia a desplazarse.

Octubre

Lunes 1956

Estoy en vísperas de irme para Santa Clara. La cara de mi madre cada día me impresiona más. Su tristeza se me hace abrumadora, es como el recuerdo de todas las tristezas. Fracasos, muertes.

³ Salvo un viaje breve a México en 1949 y otro a Jamaica en 1950, esta es la última vez que Lezama sale de su casa.

2- Martes. Fui a Santa Clara a tomar posesión de la cátedra de Literatura Francesa, a medida que me acercaba al pueblo, el convencimiento de que era algo irresistible para mí. La noche pasada en el cuarto de hotel ¡qué espanto! Me sentí dentro de lo inútil, la sangre convertida en agua. Al acercarme a La Habana, iba recobrando mi peso y mi afirmación.

Desde mi regreso, mi madre vuelve a su naturalidad, a su rica armonía. La cara llorosa que tenía al despedirme, vuelve a su natural alegría. La noche pasada en el hotel, prefiero no evocarla, así se me olvidará más pronto. De su olvido, depende mi felicidad en el futuro (100).

La angustia frente a los alejamientos, la pérdida de toda identidad que sobreviene “fuera de casa”, lo obligan a conformarse con minúsculos empleos, intrascendentes y oscuros, como él mismo se encarga de enumerar: “Dios mío, cuántos puestos *rectificables* antes de instalarme en la eternidad. Desde el presidio hasta la radio, desde Sanidad hasta el departamento de copias de la Universidad, de Justicia a Educación. Es lo que los críticos llaman experiencia de “diálogo” para una novela” (106). Su incesante actividad intelectual, desplegada fuera del agobiante mundo oficinesco, sufre un notorio desfasaje en su confrontación con este. La incompreensión y el abismo entre Lezama y sus compañeros se hace visible en la siguiente cita: “Para divertirme exclamo en la oficina: ¿Han visto lo único interesante que hay hoy en Cuba: mi artículo en el periódico? Enseguida; caras como puchas, risitas, labios fruncidos” (98). Empleos, por otra parte, mal remunerados e ingratos, que se soportan como si se trataran de una fatalidad irreversible: “Faltan tres días para que nos paguen la quincena. No sé si pedir anticipo, o pasarme tres días sin dinero, entonces mamá me dará veinte o treinta cts. Así me siento niño. Antes con esos 20 cts. compraba libros, ahora tabacos” (97). Esa condición de niño es la que Lezama nunca abandona en relación a su madre e incluso al resto de su familia, como es el caso de sus hermanas, que se ocupan de él como si fueran réplicas de la madre colaborando en la organización de la fiestita del niño:

1957. 19 de Marzo-Martes. Día de mi patrón San José. Fineza grande de mi madre orquestando mi fiestecita. Recordándoles a mis hermanas Rosa y Eloísa, la carne fría mezclada con jamón, deliciosa, y el pudín de pescado, con el aceite penetrando la densidad marina de la carne. Me visitan el padre Gaztelu, Lorenzo García Vega, Cintio y Fina, Roberto Fernández Retamar y Adelaida, su esposa, Agustín Pi y su señora Dinorah, Julián Orbón y Franqui.

[...] Por la mañana mi madre está muy contenta, hace comentarios, que revelan que se ha fijado en muchos detalles. Mi hermana Eloísa nos dice que el año que viene la fiesta será mejor. Rosita se inquieta porque el pepino no estaba bien cuadrado en la carne fría. En realidad, bastaba que el jamón que tenía le diera un sabor de cosa bien hecha.

[...] He tenido una alegría muy poderosa, ver la convivencia de todos los elementos que hacen mi microcosmos, mi mundo en su propia empatía.

Una llamada por larga distancia de Eliseo Diego; otra llamada de Octavio Smith.

Vienen, como el sonido del timbre telefónico, a entreabrir mi pequeño mundo, a sentarse en mis sillas, aunque invisibles (102-104).⁴

Otra de las dimensiones que está muy presente en este *Segundo diario* es la de la música. Hay frecuentes menciones de los conciertos que se oyen pero lo significativo es que, a la par de Scarlatti o Manuel de Falla, se mencionan, también, selecciones de *rock and rolls* y de *spirituals* que se admiran con igual delectación.

La cronología, en este diario, es igualmente irregular y esporádica. En los tres años (1956, 1957 y 1958) que abarca este segmento las entradas van sufriendo, con cada uno de ellos, una considerable reducción: 23, 17 y 3. Se sabe, por lo que refiere su hermana en el prólogo a la correspondencia, que Lezama no sentía la menor afe-

⁴ Los poetas Cintio Vitier, Eliseo Diego, el cura Angel Gaztelu, Fina García Marruz, Lorenzo García Vega y Octavio Smith, además del músico Julián Orbón pertenecían todos al grupo *Orígenes*.

ción por la cronología: “él mismo ha dicho que en su vida no hay sucesos delimitados por meses y años como no sean la fecha de su nacimiento, la muerte de nuestros padres, la desbandada familiar al destierro, su matrimonio y la publicación de su obra” (Lezama *Cartas* 10). El desapego al calendario del que hablamos en relación al *Primer diario* tiene una perfecta correlación con ese desdén hacia las escansiones temporales.

Aparece, aunque débil, una referencia a la situación política cubana que Lezama resume en el caos característico de todo el período republicano. La falta de sentido histórico del cubano exige, según el diarista, no una solución política sino un buen administrador, un contador. Por otra parte, afirma: “Lo que nos hace falta es gravedad esencial, medianoche con Dios, orgullo que desprecia lo insignificante social” (108). Esta entrada corresponde al 11 de septiembre de 1957. No falta mucho para el estallido revolucionario y, como lectores, no podemos dejar de percibir qué lejos estaba Lezama de lo que habría de sobrevenir muy poco tiempo después y que, seguramente, ya formaba parte de la estructura de sentimientos de ese momento, aunque más no fuera en la forma de una pre-emergencia. Cabe recordar, además, que la tripulación guerrillera del *Granma* había arribado a la isla en diciembre de 1956.

Se conoce, por otra parte, que Lezama se recluyó todavía más a partir de la consolidación del poder revolucionario y de la muerte de su madre, ocurrida en 1964. Estuvo bajo la vigilancia del gobierno que tuvo, hacia él, una postura ambigua. Por una parte, se le reconocieron sus méritos literarios, dada la trascendencia mundial que había adquirido y la valoración que de él hacían muchos de los escritores del *Boom* cercanos a la revolución. Esto lo convirtió, de alguna manera, en un intocable al que no se lo sometería a las persecuciones que padeció, por ejemplo, Virgilio Piñera. Pero no fue impedimento a la hora de confiscarle correspondencia proveniente del exterior. Su presencia en la isla fue adquiriendo una consistencia de sombra, de casi anonimato hasta desdibujarse por completo el 9 de agosto de 1976.

Bibliografía

- Lezama Lima, José. Compilación y notas de Ciro Bianchi Ross. *José Lezama Lima. Diarios [1939-49 / 1956-58]*, México: Era, 1994.
- Lezama Lima, José. Edición de Eloísa Lezama Lima. *Cartas (1939-1976)*. Madrid: Orígenes, 1978.

LOS SECRETOS DE LA HABANA

IGNACIO IRIARTE

Las cartas suelen mostrarnos el mundo muchas veces oculto de la vida privada de un escritor. La correspondencia de José Lezama Lima es pródiga en este sentido. Ilumina la red de amistades detrás de su voluminosa obra y descubre los entretelones de su proyecto más importante, la revista *Orígenes* (1944-1956), que dirigió casi hasta el final con José Rodríguez Feo, con quien intercambió un importante epistolario, que el crítico publicó bajo el nombre de *Mi correspondencia con Lezama Lima* (1998). Los volúmenes *Cartas (1939-1976)* (1979), publicado por Eloísa, la hermana del escritor, y *Como las cartas no llegan* (2000), preparado por Ciro Bianchi Ross, descubren su situación tras el triunfo de la Revolución. Si bien los epistolarios suelen servir para poner de manifiesto las tensiones entre la esfera pública y la esfera privada, en este trabajo quisiera destacar las articulaciones que existen entre las dos, tomando a la ciudad como eje integrador.

Lezama fue un escritor de la ciudad y muchos de los textos de *Sucesiva o las coordenadas habaneras*, las crónicas que publicó en el *Diario de la Marina* entre 1949 y 1950, constituyen una buena prueba de lo que acabo de señalar. En una observa lo siguiente: “Siente el artista su ciudad, su contorno, la historia de sus casas, sus chismes, las familias en sus uniones de sangre, sus emigraciones, los secretos que se inician, las leyendas que se van extinguiendo por el cansancio de sus fantasmas” (1977 622). Por supuesto, este juicio establece una descripción general de los vínculos entre el artista y la ciudad. Pero es en el propio escritor en quien se puede comprobar esta articulación entre la obra pública, la ciudad y la vida privada.

En el clásico “Voces de ciudad” (1994), Noé Jitrik distingue el discurso *sobre* la ciudad del discurso *de* la ciudad, esto es, discursos que engendran las ciudades en tanto pueden ser entendidas como prácticas humanas. Como ejemplo de este último grupo propone las palabras latinas *civitas* y *urbs* y el término griego polis. La *urbs* se refiere a la conjunción de edificios, calles y monumentos, es decir, lo que conforma la estructura urbana; la *civitas* apunta al mundo de la civilidad, de la organización social que la ciudad establece. La polis, en cambio, “trata de capturar el sentido mismo que tiene esa organización o, en otras palabras, su teleología como estructura” (18). Es decir, mientras que el mundo romano funda una discursividad ligada al aspecto contingente de la ciudad, el mundo griego diseña una conceptualización trascendental.

En su obra, Lezama se interesó por la estructura urbana y por la civilidad habanera, pero el rasgo distintivo es que elaboró una polis. No lo hizo sólo en su obra pública, sino también a través de las amistades y la familia, unidas por los textos epistolares. En este texto, basado en la obra y en las cartas, quisiera mostrar la formación de esa ciudad, durante las décadas de 1940 y 1950, y el complejo camino que transita tras la Revolución.¹

La Habana

Lezama vivió en una ciudad en plena transformación. En 1900, La Habana contaba con 250.000 habitantes. En 1919 esa cifra se duplicó, crecimiento que, debido a la intensa inmigración, se acelera los primeros años de la década de 1920. Entre 1943 y 1953, decenio central para la obra de Lezama, La Habana pasa de 837.670 a 1.216.760 habitantes, para llegar en 1960 al millón y medio de personas. Este crecimiento, similar al del resto de las grandes ciu-

¹ En este texto trabajo con los tres epistolarios recién mencionados, pero sólo cito textualmente *Cartas* y *Como las cartas no llegan*. Para distinguirlos, cada vez que reproduzco tramos de este segundo volumen, repongo, antes del número de página, el año de edición.

dades latinoamericanas, motivó una acelerada transformación de la estructura urbana, tanto porque la nueva población impuso nuevas necesidades como así también porque los sucesivos gobiernos buscaron darle una imagen moderna y pujante a la capital. Según Roberto Segre (1993), este proceso de cambios se desarrolló de acuerdo con dos códigos arquitectónicos centrales, el Historicismo y el movimiento Moderno, dos estilos que lo llevan a reconsiderar la modernidad en América Latina, ya que mientras en Europa esta se asocia exclusivamente con el funcionalismo, en nuestra región tanto el historicismo como el funcionalismo se oponen en bloque a la persistente villa colonial.

Como recuerdan Antonio José Ponte (2007), Gilberto Seguí (1995) y Gabino Ponce Herrero (2007), la modernización tiene dos momentos centrales. Segre prefiere hablar de una primera y una segunda modernidad. La primera se desenvuelve entre 1925 y 1956 y, a pesar de que hay importantes iniciativas privadas, está marcada por las reformas que propuso Jean-Claude Nicolas Forestier. Las innovaciones del urbanista francés son de diverso tipo: envuelve La Habana Vieja con una pantalla de edificios altos, valora el flujo turístico y por lo tanto le otorga importancia a las terminales marítima y de trenes y al sistema de avenidas que las conectan con los espacios centrales y propone una importante forestación, cambiando, entre otras cosas, el Paseo del Prado. Paralelamente, se consolida un sistema monumental de obras estatales y privadas sin alterar la continuidad de la trama urbana tradicional. Así, se insertan oficinas, bancos, almacenes, ministerios y se establece el eje monumental del Capitolio, el Palacio Presidencial y los conjuntos recreativos españoles.

Si bien no hay una frontera nítida, a lo largo de la década de 1950 comienza a desenvolverse la “segunda modernidad”, marcada por la introducción orgánica del movimiento Moderno. Como observa Gabino Ponce Herrero, este movimiento propone una ciudad funcional, con espacios segregados para alojar las diferentes actividades. Bajo esa lógica, Martínez Inclán formula la *Carta de La Habana* (1954) y, dos años después, los arquitectos José Luis Sert

y Lester Wiener le presentan a Fulgencio Batista un ambicioso plan para convertir a la ciudad en una capital moderna. De acuerdo con este proyecto, el centro debía albergar a la “ciudad comercial radio-céntrica”, mientras que las demás funciones tenían que redistribuirse de forma estratégica por el territorio. Con esto se buscaba potenciar el negocio turístico, en el que tenían una especial importancia los casinos y los hoteles, situándolos en La Habana Este y Varadero. Para revalorizar el centro colonial, Sert y Wiener proponían una serie de demoliciones selectivas que esponjaran el tejido urbano, cuyo objetivo era, por un lado, quitar las casas habitacionales y de esta forma despejar las obras monumentales a través de paseos arbolados y, por el otro, establecer nuevas vías de acceso que conectaran el centro con las diferentes áreas de la zona metropolitana. Debido al triunfo de la Revolución, el proyecto sobre La Habana Vieja no se concretó. Sí comenzaron a realizarse obras en La Habana Este (la construcción del túnel de la Bahía y de un complejo turístico de alto poder adquisitivo) y se acentuó la importancia de El Vedado, nuevo centro de la capital.

Como resultado de estas transformaciones, La Habana se tornó una ciudad cambiante, en la que coexisten y se tensan diferentes tradiciones. Para simplificar, se puede hablar de la gran oposición que se instaura entre La Habana Vieja y el nuevo centro que se levanta en la zona de El Vedado. Se trata de al menos dos *estructuras urbanas*, tanto efectivas como planificadas, distintas en tanto constituyen al menos dos tipos de trazados, uno tradicional y otro moderno, que avanza al ritmo del automóvil. También constituyen dos *tipos de civilidad* y generan, por consiguiente, dos visiones de lo que debe ser la ciudad. En “Los olores de la calle” (1995), el arquitecto Gilberto Seguí confronta la imagen tradicional de La Habana Vieja con las novedades de El Vedado, recordando los nuevos cines, las escaleras mecánicas de las tiendas, el aire acondicionado, las cafeterías modernas, el ritmo del *rock and roll* y el cha-cha-chá y el *american way of life*. Más aún, según su olfato, en La Habana Vieja se cocinaba y mucho la comida tradicional (a las seis de la tarde se “tenía la impresión de que la ciudad en pleno iba a cenar con pica-

dillo” (33), un sofrito de pimientos, cebolla, ajo, carne, alcaparras, pasas y aceitunas), mientras que El Vedado no olía a comida, tal vez porque las cafeterías modernas imponen un tipo de comida rápido, comercial, casi aséptico, pero también porque los nuevos edificios que se levantaban allí olían a vinilo, la pintura que entonces estaba reemplazando a la lechada de cal. Así, en la primera mitad del siglo XX, cuando Lezama escribió gran parte de su obra, estaba surgiendo una nueva ciudad que quería sepultar la vieja trama del casco colonial.

Los secretos de La Habana

Como se lee en *Sucesiva o las coordenadas habaneras*, Lezama optó por La Habana Vieja. Con el talante del costumbrista, en esas crónicas ofrece un conjunto de cuadros sobre el clima, las fiestas religiosas, las celebraciones patrióticas y en general sobre aquellos asuntos que podía compartir con cualquiera de las personas que caminaba por las calles. Como observa Abel Prieto (1985), con este rescate de las tradiciones, Lezama se propuso dotar de un programa a la conciencia nacional (16). Pero las notas no sólo son la manifestación ideológica de un conservador, sino también la expresión de un sentimiento cotidiano sobre la ciudad, una forma de vivir y sentir mediante la cual el escritor elabora una polis en la que se integran la literatura y el mundo privado de su casa. El núcleo de esta teleología de La Habana se encuentra en la defensa de las capitales chicas. Escribe en una de las notas más citadas:

A veces, el que transcurre en pequeña ciudad, complejo inesencial de muchos habaneros, cree que todos los signos le son hostiles, y que es esa misma pequeñez la causa de males e imposibilidades. Pero [...] es el momento cultural de las pequeñas ciudades, es necesaria la vuelta al estado-ciudad, sólo de las pequeñas ciudades (Atenas, Florencia, Weimar) puede surgir el tipo de cultura que tenga la medida del hombre (622).

Al lado de esta sentida defensa de las capitales chicas, Lezama desarrolla un tipo de hombre de la ciudad. Se trata de los “habaneros de varias generaciones”, que conforman un patriariado estético y saben encontrar la clave de la trama urbana en la que viven.² Con esto, Lezama enfrenta los proyectos de modernización. En una de las notas se refiere a la demolición del neoclásico Mercado de Colón, situado en plena Habana Vieja, para la construcción del palacio funcionalista que albergaría el Museo de Bellas Artes. El hecho le genera el siguiente repudio: “nuestros edificios, legados por la colonia, enteros sobre su base, [son] destruidos por la impiedad de una cuartería que ha instalado allí su jauría” (604). Pero el patriariado estético, si bien defiende la tradición que colorea La Habana Vieja, al mismo tiempo propone su estructura arquitectónica como un reservorio para fundar una modernidad legítimamente cubana. Así, en una de las crónicas rechaza los trabajos contemporáneos de herrería y reivindica los coloniales, valorándolos porque permiten desarrollar un arte acorde con la modernidad: “Uno de esos trabajos coloniales de colgadores de lámparas parece un arlequín de Kandinsky; otro una holoturía, esbelta y tensa, que ha venido a recostarse en el muro; otro nos recuerda una flor de Paul Klee”.

La vida privada de Lezama se corresponde con estas opiniones. Casi no hace falta decir que vivía en Trocadero 162, en la frontera entre La Habana Vieja y Centro Habana. En la casa sobrevolaba, por otra parte, el halo nostálgico de una perdida edad dorada. Según recuerda García Marruz (1986), el interior era modesto y los muebles “demasiado grandes para lo reducido de la sala”, por lo que

² El concepto aparece en la entrega número 13: “El habanero de varias generaciones conoce entre la sutileza de las atmósferas de su ciudad, cuando el aire, las nubes y las lluvias entrelazadas, alquitaran la casta noble de su invierno” (611-612). Esta capacidad para apreciar las sutilezas del invierno coincide con un gusto por la literatura, la pintura y el casco colonial. El “habanero de varias generaciones” aparece en todas las crónicas a través del sujeto en primera del plural que emplea Lezama.

daban la impresión “de haber pertenecido a una casa mayor, de ser los restos de algún bienestar familiar, desde hacía mucho perdido” (59). Posiblemente, antes de la muerte del padre, esos muebles habían ocupado un espacio acorde con su dignidad. En carta a Eloísa de 1965, Lezama también recuerda con cariño la casa de la abuela, en Prado 9, una avenida en la que según la propia Eloísa vivían las familias de clase alta y media alta. En este sentido, aparte de la nostalgia de las calles coloniales, Lezama y su modelo urbano surgen de la secreta edad dorada que evoca el interior de Trocadero.

Otro tanto podemos decir de sus paseos urbanos. Lezama ciertamente visitaba El Vedado. Allí vivían el músico Julián Orbón, cercano a *Orígenes*, y Rodríguez Feo, propietario de un moderno rascacielos, verdadero símbolo del soporte económico que le brindó a la revista y de la tendencia modernizante que tenía y que, más allá de los enojos particulares, lo llevaría a romper relaciones con él.³ Pero las cartas lo muestran, más habitualmente, yendo en dirección contraria a la evolución histórica de la ciudad. Si esta creció desde el puerto hacia el oeste, él solía mover su voluminosa figura remontando el curso del tiempo hacia el corazón de La Habana Vieja. Iba a la cárcel del Castillo del Príncipe, donde trabajó catalogando expedientes de presos comunes entre 1938 y 1945, recorrido que lo obligaba a cruzar el centro colonial. Asimismo, solía concurrir a la librería “La Victoria”, en las calles Obispo y Compostela, a unas diez cuadras de su casa, en donde se reunía con los colaboradores de *Orígenes*. Pasaba por “Lluvia de oro”, un café que quedaba a

³ Las revistas de Lezama siempre tuvieron representantes inscriptos en una perspectiva modernizadora. Podemos recordar a Virgilio Piñera en *Espuela de plata* y al propio Rodríguez Feo en *Orígenes*. Pero un mínimo recorrido por esas publicaciones demuestra que esa línea resulta secundaria. Por otra parte, las crisis de las dos revistas se debieron a conflictos surgidos por esta cuestión. En la primera, Piñera protestó porque se ubicó al padre Ángel Gaztelu en el comité de redacción, remarcando la perspectiva católica de la publicación, mientras que la ruptura entre Lezama y Rodríguez Feo se debió a que, en medio de la famosa polémica generacional de los españoles, el primero optó por el tradicional Juan Ramón Jiménez y el segundo por los poetas de la Generación del '27.

unos metros de la librería y, tres o cuatro cuadras hacia el mar, visitaba casi a diario la casa del pintor Mariano Rodríguez.

Lezama, que optó en público y privado por el casco colonial, también encarnó y buscó encarnar el ideal del habanero de varias generaciones. Fiel al árbol genealógico que exige ese concepto, le concedió una especial importancia a la familia. En sus cartas destaca una y otra vez que su madre “engendró una prole clásica, con hijos, nietos, bisnietos” (92). Para Lezama, la vida está apegada a esta familia tradicional. En carta a Eloísa de diciembre de 1971, en la que le expone una de las causas por las cuales se ha quedado en Cuba, le comenta lo siguiente: “Alguien tenía que guardar las bóvedas del cementerio, donde están nuestros padres y nuestros abuelos, guardar de cerca los recuerdos, las ropas, los cofres y todos los lugares en donde nuestra sangre dejó una sombra” (237). Por otra parte, la única literatura para él válida es aquella que surge de esta estirpe tradicional. Comenta en una entrevista de 1968, evocando al padre, que murió cuando él tenía 9 años:

Mi madre guardó siempre el culto del coronel Lezama: una tarde, cuando jugábamos con ella a los yaquis (payana de Cuba cuya gracia consiste en levantar pequeñas crucetas del suelo, al compás de un movimiento de pelota), advertimos, en el círculo que iban formando las piezas, una figura que se parecía al rostro de nuestro padre. Lloramos todos, pero aquella imagen patriarcal nos dio una unidad suprema e instaló en Mamá la idea de que mi destino era contar la historia de la familia (Tomás Eloy Martínez 1968 59).

En consonancia con la familia tradicional, en su correspondencia hay una prolija ausencia de toda referencia directa a la homosexualidad. Por cierto, se han recordado algunas anécdotas que reparan en parte esta omisión. José Prat Sariol (1995) observa, de manera acaso intencionada, que si la casa de Lezama quedaba a unos metros del Paseo del Prado, también estaba a unas cuatro cuadras del barrio Colón, célebre por su actividad prostibularia. En la misma línea, Guillermo Cabrera Infante (1998) asegura que una vez Lezama

y Virgilio Piñera se cruzaron en un prostíbulo masculino que quedaba en las inmediaciones de la Catedral. Pero en las cartas Lezama parece haberse preocupado por borrar toda mención explícita del tema. En este sentido, el escritor guarda las apariencias, acercándose a la ambivalente sociedad victoriana de Oscar Wilde. Aparte del estilo masculino (traje riguroso y habano entre los dedos), que Cabrera Infante gusta contrastar con la alocada estampa de Piñera, hay que recordar que, antes de sacar *Paradiso* (1966), Lezama se casó con María Luisa, tres meses después de la muerte de la madre, el 12 de diciembre de 1964. Pero esta supresión de la sexualidad no debe entenderse únicamente como una autocensura. Sus cartas, sobre todo las que le mandó a Rodríguez Feo, están cargadas de un homoerotismo que sobrevuela como un sobreentendido. El patriciado de Lezama, con sus costumbres masculinas y su anclaje en una familia tradicional, se sustenta por lo tanto también en el secreto. Cabrera Infante señala que su tercera revista, *Nadie parecía*, motivaba un chiste: *Nadie parecía*, pero todos eran. En rigor, la broma no funciona (tomado el nombre de *La noche oscura* de San Juan de la Cruz, “parecía” no es sinónimo de “semejarse”, sino de “aparecer”); pero igualmente sintetiza la polis que Lezama configuró: en él, el secreto genera comunidad.

Por supuesto, el secreto se expande de diversas maneras. Esto se debe a que, como en Platón, la belleza de los hombres es un paso necesario para que el amor remonte hacia otros ideales.⁴ En la correspondencia, ese secreto cambia de forma de acuerdo con el interlocutor. En las cartas a Rodríguez Feo Lezama asume el papel de maestro y su interlocutor el de discípulo, mientras circula entre ambos un homoerotismo nunca confesado. Con otros, los papeles cambian y cambia por lo tanto el secreto que está instalado entre los dos. Las cartas a María Zambrano tienen referencias concretas, pero en ellas predomina el recuerdo de su “amistad secreta e inteligente”

⁴ El platonismo recorre la obra de Lezama. Para advertir su importancia, se puede recordar “Playa de Marianao”, publicado en *La poesía cubana en 1936* (1937), en el que reescribe el diálogo *Lysis*, que Platón le dedicó al misterio del amor.

(78). En cambio, Cintio Vitier genera en Lezama la necesidad de reflexionar sobre la poesía, que para él es un enigmático “cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira” (2000 72). Las cartas que le dirige a Fina García Marruz son casi siempre herméticos comentarios sobre algún trabajo de la autora. En mayo de 1955 le escribe por ejemplo sobre uno de esos textos, confesándole la admiración que sintió porque ella utilizó “pasillos universitarios” en lugar de “corredores”: “*pasillos* es esencialmente criollo, y es como un paseo neptúnico, después de un examen matinal, y ver a la García Marruz, cantando la aguja del soneto y el suspiro habanero de 1940” (2000: 93-94). Como ha develado la propia interlocutora, con esto Lezama alude a la casa de García Marruz, situada en la calle Neptuno. Antes de conocerla, el escritor pasaba y miraba con secreta añoranza, a través de la ventana, la tertulia que ella y su hermana mantenían con Vitier, Eliseo Diego y varios otros de los futuros colaboradores de *Orígenes*.

Las revistas, conjunción de amistades y cristalización de la polis, también giran en torno de los secretos, como se puede ver en las notas de presentación, en las que se entrelazan el tradicionalismo, el misterio y la radicalidad de su prosa. Por otra parte, Lezama fue plenamente consciente de la importancia que en ellas tenía lo inconfesado. En “Un día en el ceremonial” (1981) repasa lo que unía a los colaboradores:

Algunas características cubrían toda la extensión de los agrupados en esa vasta extensión de revistas sucesivas. La soledad de la adolescencia y sobre todo la decisiva influencia maternal. Todo eso se traducían en delicadeza y como en la espera y conjuro de un azar favorable. Si a eso añadimos la amistad como un misterio y una decisiva fuerza aglutinante, se va aclarando el secreto de la perdurabilidad de *Orígenes* desde sus mismas raíces (44).

¿No fue, asimismo, el ensayo “La Cuba secreta” (1948) el que definió de una vez y para siempre la obra de los origenistas? María Zambrano reseñó en ese texto la antología *Diez poetas cubanos*,

preparada por Cintio Vitier.⁵ Pero en lugar de comentar directamente el volumen, comienza en las primeras líneas confesando que Cuba es su “patria prenatal”. Se trata de “un estado de puro olvido, de puro estar yacente sin imágenes” (63-64), un palpitar desnudo en la oscuridad, una memoria ancestral que todavía no ha surgido. La antología de Vitier vino a demostrarle que ese secreto no es un mito individual, sino que Cuba es en sí misma la patria secreta de lo pre-natal. Para Lezama, el ensayo de Zambrano será inolvidable. En él, el secreto se despliega en una dimensión cosmogónica (la poesía cubana surge del misterio originario del ser), que se suma al eros de la amistad, el enigma de la existencia y su articulación con el aire, entre romántico y barroco, de La Habana Vieja.

El sacrificio de la polis

El triunfo de la Revolución significó un enérgico cambio en la economía, la política y la cultura cubanas, pero, en lo que respecta a la ciudad, el nuevo gobierno se movió de manera ambivalente. Como señala Segre (2007), la Revolución mantuvo una actitud de rechazo hacia La Habana, último bastión capitalista, marcada por la corrupción de los casinos y el turismo estadounidense, pero a la vez continuó varios de los proyectos del movimiento Moderno. Esta mezcla de actitudes se plasma en que el Gobierno abandonó el plan de demoler el viejo casco colonial y al mismo tiempo tomó el proyecto turístico de La Habana del Este, convirtiéndolo en una unidad vecinal para obreros. Pero aunque la propuesta de Sert no se implementó en la trama urbana tradicional, sí se realizó en su entramado cultural. Si el ambicioso plan proponía la demolición de La Habana Vieja, dejando sólo algunos monumentos que interesaran por su valor arquitectónico, el exilio inevitablemente esponjó la polis de Lezama. Le escribe a Carlos Luis, en agosto de 1964: “No

⁵ La antología tenía textos de Lezama Lima, Gaztelu, Piñera, Rodríguez Santos, Baquero, Eliseo Diego, Vitier, Octavo Smith, García Marruz y García Vega.

sabíamos que aquellos días felices que pasábamos entre amigos, ya hoy son un recuerdo desesperado. Somos unos peregrinos móviles e inmóviles. Todos nos habíamos encontrado por prodigio y misteriosamente alguien dio la señal de dispersión” (92).

En sus cartas, Lezama se lamenta con amargura por esta situación. Rafael Rojas (2006) sostiene en este sentido que el escritor calló en público sus críticas al gobierno y las comunicó profusamente en la esfera privada. Pero si bien esto es así en términos generales, cuando nos acercamos a la correspondencia es importante matizar las opiniones. Ante todo, y hasta 1971, Lezama no hace críticas concretas al Gobierno, sino que se queja por la soledad en la que lo dejaron sus hermanas, a las que les reprocha su exilio cada vez que puede, y se muestra muy resentido por la falta de alimentos, aspecto que no sólo es interesante notar por su famoso apetito, sino también porque la comida formaba parte de su concepción de la ciudad. A esto hay que agregarle que, con la Revolución, el escritor mejoró enormemente su situación. Durante toda su vida tuvo que trabajar en actividades ajenas a la literatura y se vio en la obligación de pagar penosamente todas sus publicaciones.⁶ Con el triunfo de la Revolución, Lezama pasó a dirigir el Departamento de Literatura y Publicaciones del Consejo de Cultura y luego ocupó una de las vicepresidencias de la UNEAC; asimismo, tras 1959 aparecieron *Paradiso* y en 1970 salieron *La cantidad hechizada*, la *Poesía completa* y la *Valoración múltiple*. Las alegrías y las tristezas coexisten durante la década de 1960, como se puede percibir en los recurrentes lamentos por la pérdida de la polis y en la famosa carta a Eloísa del 3 de marzo de 1966, en la que le dice que esas, en referencia a la ampliación en las posibilidades de publicar, son “las cosas grandes que ha hecho la revolución” (192).

Estos sentimientos encontrados pueden comprenderse poniendo en relación las cartas con la obra publicada. En sus ensayos de la década mencionada, Lezama retoma la idea, compartida por mu-

⁶ Antes de la Revolución, Lezama trabajó en el bufete de un abogado, en los ministerios de Defensa y de Educación.

chos cubanos, de que la revolución de independencia, con la soberanía sumamente recortada por el intervencionismo estadounidense, no había logrado realizarse del todo. Para Lezama había quedado como una imagen (como un mito, una esperanza, una utopía) y el 1º de enero de 1959 esa imagen finalmente se realizó. En “A partir de la poesía” (1960) afirma entonces que “Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura” (839) y luego, en “Se invoca el ángel de la Jiribilla”, dice apasionadamente: “Mostramos la mayor cantidad de luz que puede, hoy por hoy, mostrar un pueblo en la tierra” (840). Las cartas no son una desmentida, sino un complemento de esta interpretación. Allí Lezama muestra las sombras que hecha esa luz, porque toda luz tiene sus sombras, toda alegría sus tristezas. Más aún, sus cartas y la interpretación que le da a la Revolución forman lo que podríamos llamar una estructura trágica. Si el eje de *Antígona* es la contradicción entre las leyes de los dioses y las leyes de los hombres, en el caso del escritor hay una contradicción entre la polis y la Revolución. En este sentido, las cartas ponen de manifiesto que, para que se realice la imagen en la historia, el precio es la destrucción de la ciudad, sacrificio que a veces aparece como crítica y a veces como una forma de procesar y apoyar el proceso político iniciado en 1959.

Con esto, Lezama transforma su figura de habanero. Antes de la Revolución se presentaba como un habitante situado en la tradición de la ciudad. Después, con la ciudad esponjada por el exilio, se construye en cambio como un mártir que ha sacrificado la polis. Le escribe a Julián Orbón en 1968, tras hablarle de la ciudad perdida: “Quien vive para la imagen tiene que sufrir y perecer dentro de ella” (105). En su obra, había calibrado algunos conceptos que le sirvieron para procesar de este modo su nueva situación. En *Sucesiva o las coordenadas habaneras* recuerda que, en griego, testigo y mártir quieren decir la misma cosa. Por eso, “Para ver la batalla hay que ser su mártir, haberla atravesado como la última de las justificaciones” (635). En igual sentido, en “El 26 de Julio: imagen y posibilidad” (1968) afirma que la imagen, la infinita posibilidad revolucionaria operando en la historia, surge “apegada a la muerte,

al renunciamiento, al sufrimiento, para que descienda y tripule la posibilidad” (19). Estas ideas explican las luces y las sombras de la Revolución, pero también obligan a comprender la correspondencia, en la que Lezama se refiere varias veces a sí mismo como un mártir, como la mitad oscurecida que hace de la Revolución un momento estructuralmente trágico, que emerge luminoso y en su emergencia necesariamente destruye la ciudad.

Pero la vida no es estática y Lezama no es una excepción. Las cartas permiten recortar otros dos momentos en sus opiniones, entre 1971 y su muerte en 1976. Aquel año, tras ser liberado, Herberto Padilla hace su famosa autocrítica, en la que lo acusa de contrarrevolucionario. Aunque en las cartas Lezama no menciona ese lamentable episodio, en lo inmediato hay un sensible cambio de actitud hacia la Revolución. Por una parte, continúa haciendo algunos elogios al proceso político abierto en 1959. Lezama, que en 1974 publica en la revista *Eco* de Bogotá el sentido homenaje “Suprema prueba de Salvador Allende”, le escribe al año siguiente a Julio Cortázar, celebrando que haya fijado domicilio en Lima: “Lo supongo trabajando en el departamento de cultura, colaborando con la revolución. Su experiencia crítica, su talento valorativo serán muy necesarios en esos sectores” (2000 167).⁷ Pero, por otra parte, Lezama comienza a criticar de manera concreta, sin ambigüedades ni misterios, algunas decisiones gubernamentales. En particular, se queja una y otra vez de que el Gobierno no lo autorice a viajar al extranjero para participar de congresos y para asistir a la entrega del Premio Maldoror de Poesía, invitaciones que crecen a medida que crece su consagración en las letras hispanoamericanas y su inserción en el mundo anglosajón, francés e italiano a través de las traducciones de *Paradiso*. Con esta doble actitud Lezama mantiene la estructura trágica, pero a su forma contradictoria le añade ahora una incipiente diferenciación, nunca establecida del todo, entre el Gobierno y los

⁷ En igual sentido, en agosto de 1972 le comenta a Eloísa que le enviará unos poemas para alguna revista estudiantil, con la condición de que no sea de derecha, porque eso lo “perjudicaría en grado sumo”, pero también porque no es de su “gusto y puntos de vista” (244).

principios revolucionarios, que para él coinciden con la recuperación de la soberanía del pueblo cubano.⁸

En los últimos años de su vida se advierte un último cambio de actitud. En sus cartas a Eloísa, las quejas sobre la imposibilidad de salir de Cuba van perdiendo dramatismo y luego, a partir de 1975, tanto las críticas al Gobierno como los apoyos a la Revolución terminan diluyéndose de manera definitiva. Encerrado en su casa de Trocadero, el escritor comienza a hablar en sus cartas de cosas cotidianas, como las enfermedades que trae su vejez prematura, los padecimientos coronarios de María Luisa, la muerte de Rosa, las operaciones de Eloísa y la imposibilidad de meter sus voluminosas piernas en un pantalón que le queda chico. Resignado a la lejanía, Lezama se vuelve más concreto, como si buscara colocar el hogar y la ciudad, la literatura y los secretos íntimos de la cotidianidad en la escritura privada.

Crear la ciudad, escarbar las paredes

Lezama fue un escritor que sintió el cambiante rostro de La Habana. Su obra y su correspondencia, si bien tienen grandes tensiones, se articulan a partir de ese suelo compartido. En la primera mitad de siglo, el escritor rechazó los vientos modernizadores, justificados por el crecimiento poblacional y la importancia del turismo en la estructura económica de la capital. En contraste, diseñó una polis sobre el casco tradicional de La Habana Vieja y estableció un modelo de ciudadano, el habanero viejo, en el que se conjugan la familia, los amigos, los secretos y las calles, una red de sentimientos y experiencias que cristalizan en publicaciones como *Orígenes* y *Tratados en La Habana*. Cuando el tiempo de la Revolución destruyó esa

⁸ Asimismo, Lezama recupera nuevamente un tronco del pasado para pensar un futuro cubano. Tras unos días en el valle de Viñales, el escritor le escribe a Eloísa en 1972: “Sentirse instalado frente a él es sentir el peso de toda la historia de Cuba, la que no se hizo, la que se quedó en posibilidad potencial y parece que va a irrumpir como un chorro de luz” (245).

ciudad, en tanto el exilio y las apremiantes necesidades educativas e ideológicas hicieron en términos culturales algo semejante a lo que el plan de Sert habría hecho en la trama urbana, Lezama procesó esos cambios a partir de una conceptualización trágica, mediante la cual sustituyó la figura del habanero viejo por la del mártir. Inicialmente, durante la primera década de la Revolución, en esa figura trágica se conjugan la tristeza por la destrucción de la ciudad, la familia en el exilio, los amigos dispersos, la realización revolucionaria de la soberanía y la idea de que las adversidades constituyen una prueba para el logro de una vida mejor, constelación contradictoria que, en la correspondencia con los seres queridos en el exilio, bordea la crítica, y en su obra publicada se determina a partir del sacrificio necesario para el triunfo de la Revolución. En un segundo tiempo, instaurado tras el corte político y cultural de 1971, Lezama comienza tímidamente a establecer, en esa comprensión trágica de la historia, una discrepancia entre el Gobierno y los principios que para él justifican la Revolución. En sus años finales, ya encerrado definitivamente en Trocadero, la política se diluye ante el recuerdo de la ciudad perdida. La “secreta vida heroica”, de la que le habla a Julián Orbón en carta de octubre de 1971, se convierte así en el intento por mantener en la escritura íntima de las cartas los lazos familiares y las amistades desperdigadas por el exilio.

El punto de partida y el punto de llegada tienen grandes similitudes. En “Pensamientos en La Habana” (1944) Lezama dice lo siguiente: “yo continúo trabajando la madera,/ como una uña despierta” (1985 158). En esos versos habla de la tradición. El isleño, que no tiene un bosque virgen desde el cual crear porque la cultura le suele llegar del extranjero, tiene que darle con la uña un sentido propio que lo identifique. En “El pabellón del vacío”, el último poema de *Fragmentos a su imán* (1977), fechado cuatro meses antes de morir, Lezama vuelve a hablar de la uña, pero esta vez sólo sirve para escarbar. El dedo le quita a las paredes de la ciudad un poco de su yeso, para encontrar el *tokonoma*, ese espacio elevado de las casas japonesas, donde sus habitantes colocan dibujos. Lezama lo convierte en un pabellón imaginario, existente detrás de cada cosa,

donde vive la ciudad perdida: “De pronto, recuerdo,/ con las uñas voy abriendo/ el *tokonoma* en la pared” (1985 547). En la década de 1950 la uña labra la polis; en la de 1970, la encuentra en los huecos de esa capital que a Lezama se le volvió ajena. En el medio están el sacrificio y el martirio, la polis y el Estado, las alegrías y las tristezas, las defensas y las críticas a la Revolución.

Bibliografía

- Cabrera Infante, Guillermo. *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- García Marruz, Fina y Cintio Vitier. “La amistad tranquila y alegre, en eco de mucho júbilo”. *Cercanía de Lezama Lima*, ed. Carlos Espinosa. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- Jitrik, Noé. “Voces de ciudad”. *SyC* 5, 1994.
- Lezama Lima, José. *Sucesiva o las coordenadas habaneras. Tratados en La Habana. Obras completas II*. México: Aguilar, 1977.
- . “A partir de la poesía”. *La cantidad hechizada. Obras Completas II*.
- . *Cartas (1939-1976)*, ed. Eloisa Lezama Lima. Madrid: Orígenes, 1979.
- . “El 26 de julio: imagen y posibilidad”. *Imagen y posibilidad*, ed. Ciro Bianchi Ross. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- . “Un día en el ceremonial”. *Imagen y posibilidad*.
- . *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- . *Como las cartas no llegan...*, ed. Ciro Bianchi Ross. La Habana: Unión, 2000.
- Martínez, Tomás Eloy. “José Lezama Lima, el peregrino inmóvil” (entrevista). *Primera Plana* 280, 1968.
- Ponce Herrero, Gabino. “La ‘ciudad moderna’ en La Habana”. *Investigaciones Geográficas* 44, 2007.
- Ponte, Antonio José. “La Habana: un paréntesis de ruinas”. *Cuba: contrapuntos de cultura*, ed. Francisco Scarano y Margarita Zamora. San Juan: Callejón, 2007.
- Prat Sariol, José. “La galaxia Lezama”. *La Habana 1952-1961*, ed. Jacobo Machover. Madrid: Alianza, 1995.
- Prieto, Abel Enrique. “*Sucesiva o coordenadas habaneras*. Apuntes para el proyecto utópico de Lezama”. *Casa de las Américas* 152, 1985.

- Rodríguez Feo, José. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. México: Era, 1998.
- Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Segre, Roberto. “La Habana: Una modernidad atemporal”. *Reflexiones sobre la Arquitectura y el Urbanismo Latinoamericanos*, ed. Rafael López Rangel. <http://www.rafaellopezrangel.com/>, 1993.
- , “Medio siglo de arquitectura cubana (1953-2003)”. *Revista de historia y teoría de la arquitectura* (9).
- Seguí, Gilberto. “Los olores de la calle”. *La Habana 1952-1961*.
- Zambrano, María. “La Cuba secreta”. *Orígenes* 20, 1948.

CORTÁZAR LEE A LEZAMA LIMA: UNA DIFICULTAD INSTRUMENTAL

SUSANA GÓMEZ

“Entonces, ¿estamos los dos locos?” Así comienza “Para llegar a Lezama Lima”, uno de los escasos textos críticos sobre literatura que publicó en 1967 Julio Cortázar, poco amigo de las retóricas complacientes y menos aún de los rigores abstractos de los análisis literarios, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, uno de sus libros almanaque. Cortázar abre un interrogante interesante en el panorama que hoy podríamos reconstruir como el intercambio de lecturas entre ambos autores.

Ese es uno de los aspectos más relevantes que pueden ser historizados en vistas a un ordenamiento de datos en los recorridos por la obra de Cortázar, ya que en estos momentos existe un caudal de textos críticos y organizaciones documentales que vuelve necesario orientar al investigador en la búsqueda de datos y textos genuinos.¹

Mi propuesta, en el marco de una investigación compartida con mi labor de responsable del Fondo Cortázar en la Universidad de Poitiers, consiste en pensar la cronotopía como categoría crítica

¹ Dos de ellos son: el Fondo Cortázar en la Universidad de Poitiers, Francia, donde están, en formato digital y en papel, 1966 documentos que pertenecieron al escritor y que fueron donados por él mismo al CRLA-Archivos (Centre de Recherches Latin-Américaines). Los documentos pueden consultarse en la página web del Centro, donde son procesados paulatinamente. La organización de dicho Fondo estuvo a mi cargo. Otro, más reciente, es el Archivo Cortázar, que en estos momentos conforma Casa de las Américas en La Habana, a partir de la experiencia de Archivos y con nuestra colaboración, de cara al 2014, aniversario de la partida de Cortázar.

desde la cual superar las dificultades epistemológicas dadas por la tradición de la historiografía basada en el fechado. Una cronotopía que reconozca los nudos en la red de textos de la obra de Cortázar para así suplir vacíos y propiciar nuevas lecturas a partir del Fondo Cortázar, próximo a salir a la luz en las pantallas de la web. Al pretender sistematizar y responder a cuestiones de índole historiográfica sobre Cortázar, en mi investigación, cuyos primeros ensayos adelanto aquí, considero que relevar sus acciones literarias y políticas pone en crisis los intentos de armar una cronología completa –más todavía a la vista de nociones de la teoría literaria, considerando la crítica y accediendo a los problemas que supone pensar la temporalidad.

Una cronología no resuelve la historiografía, lo sabemos; pero, ¿cómo pensar el decurso del tiempo en su simultaneidad discursiva, en su complicidad con otros, en el diálogo que se cumple en el “mientras que” de la superposición enunciativa con que los sujetos definen un campo, una vida, unas lecturas?

Esta pregunta guía la necesidad de incorporar a la observación dos aspectos fundamentales: por una parte el diálogo entre los escritores como agentes de un campo en continuo cambio y en un contexto literario –la década de 1960– que los desafía a reinventarse continuamente y, por otra parte, la relación entre la experimentación estética y la experiencia de escritura que da lugar, en los escritores, al ejercicio de relecturas propias y de lecturas mutuas. Dada su singularidad, la historiografía resulta insuficiente ya que no se trata de observar una sola línea del tiempo sino una serie de estratos temporales (Koselleck 2001) que son los que otorgan visibilidad a las circunstancias literarias.

El planteo es simple en apariencia: Cortázar lee a Lezama en repetidas ocasiones a partir de la década de 1950, en un tiempo suspendido en la posibilidad, en la vacancia de una lectura futura de Lezama a Cortázar, posterior desde la línea temporal pero superpuesta en la mirada arqueológica del crítico; ya que es en esta lectura de Cortázar a *Paradiso* donde funda la capacidad de ser leída *Rayuela* por Lezama. Esta vacancia, como un espacio sin ocu-

par pero previsto, se demuestra en la cronotopía: hay un cruce, una intersección témporo-espacial en que ambas novelas contienen la invitación a ser leídas mutuamente. Eso que sucede luego, en el lugar y momento en que los lectores latinoamericanos fueron leyendo ambas, intercambiándolas y generando en el público lo que los autores hicieron en la intimidad de las cartas y las conversaciones. Allí es donde vemos, como críticos, la complejidad del tema que se plantea, y que fuera señalado en varias ocasiones por la crítica posterior o contemporánea. Tomaremos parte de ese relato, explorando cómo la lectura es siempre la apuesta a una escritura expectante, y con ello ata un nudo en la red de hitos que han de reseñarse para organizar una mirada plural sobre los acontecimientos de la vida literaria.

Cronotopías de lectura e intercambios epistolares

En 1957, el campo literario habanero anterior a la Revolución aparecía como uno de los más prolíficos. Su historia merece ser atendida hoy considerando cómo fue comprendido en su momento, previendo lecturas futuras que los propios escritores imaginaron: en la crítica de la época suena esta pregunta “¿cómo seremos leídos?” No olvidemos, con H. R. Jauss, que la historia de la literatura es la historia de sus lecturas ni, con Roger Chartier, que leer es historizar una y otra vez un libro. Tomar estos dos autores en sus dos novelas, situándonos en Cortázar especialmente, abre toda una línea de análisis. Reconocemos que si bien este aspecto ha sido reseñado por los críticos sin embargo no fue suficientemente sistematizado en la investigación literaria, aquella que estudie los intercambios de lecturas en el contexto de la historia de la lectura en América Latina.

Me interesa indagar esa posibilidad: explorar la pregunta de Cortázar en busca de una relación entre los escritores que, más allá de lo personal, contiene implicancias importantes para conocer cómo sus lecturas constituyen sujetos situados en una corriente

discursiva que será reconocida luego por nosotros, una vez reunidos los documentos que justifican una dinámica particular de ambos en el campo literario latinoamericano previo al boom. El interrogante inicial se vuelve una inquietud sociocrítica: la lectura de *Paradiso*, el cuidado de la edición que Cortázar lleva a cabo en 1968 muestra, diez años después, la historia discursiva de las políticas de escritura que marcaron esa época. A la vez, las cartas de Cortázar y algunas respuestas de Lezama iluminan un accionar sobre la palabra enunciada, marcadamente político. Una política artística compartida en el detalle no menor del intercambio entre *Rayuela* y *Paradiso*.

Conocemos por las cartas que Julio Cortázar lee la obra poética de Lezama en París en ocasiones dispersas. Los libros de Lezama Lima son difíciles de conseguir en ese entonces y aún —no parece— no ha viajado a La Habana. En el mes de enero de 1957, Cortázar ha leído *Oppiano Licario*, está fascinado por los capítulos de *Paradiso* que la revista *Orígenes* va publicando. Le envía al cubano *Final de juego* y poemas sueltos copiados en mimeógrafo; algunos de estos textos han sido publicados en la revista *Ciclón*, y solicita suscribirse a *Orígenes*. Hasta ahí la primera carta, aunque sabemos que hay más cartas en las que Cortázar manifiesta su interés por Lezama Lima.

No resulta fácil manifestarle a Lezama admiración por su literatura, dando lugar a esa fundación enunciativa que es la carta para que “no quede solamente en mi memoria” (Cortázar 2000 356). El discurso ha declarado su prospectiva.

La temporalidad en los discursos es un elemento importante a considerar que suele pasarse por alto, acostumbrados como estamos a la línea del tiempo y a situar cronológicamente los acontecimientos en una tarea que pretende “ordenar” allí hechos simultáneos y azarosos.

La otra opción consiste en reconocer la capacidad de los discursos para solaparse, para superponerse en enunciados que circulan en dimensiones diferentes pero que, sin embargo, dialogan entre sí en estratos del tiempo —a reconstruir como el arqueólogo o el topógrafo— en los lugares del decir que cada acto enunciativo inaugura, siempre

nuevo pero siempre preexistente. La noción de Koselleck ya nombrada nos es útil para quebrar la línea recta con que se conoce al paso del tiempo o se lo señala en acontecimientos que parecieran forzosamente ser consecutivos, mientras que la discursividad nos indica que la simultaneidad de momentos discursivos es un hecho en sí mismo.² Bajtin nos ilumina en su mirada sobre la temporalidad de los discursos, esa complejidad dada por la vivencia del enunciado en largos períodos, su renacer en nuevos hablantes, nuevas situaciones y miradas sobre el mundo. El tiempo, en la concepción bajtiniana, es la pervivencia, la valoración, de los discursos en un pasado y en un futuro “infinitos” en que pueden ser respondidos (Bajtin 1982; en Arán y De Olmos 2006 263). La capacidad de los enunciados para sostener su propia posibilidad nos interpela en la lectura que hacemos hoy de las cartas de Cortázar y en los textos en que Lezama comenta *Rayuela*. Quiero decir, podremos leer ambas novelas en su co presencia de lecturas, atendiendo a la consideración de que todo enunciado está preñado de respuestas, como dice Bajtin, pero también en la reflexión de Paul Ricoeur cuando otorga a cada texto literario en sí mismo la oportunidad de abrirse hacia el otro, —dado su carácter de mediación— hacia un conocimiento de las cosas de cara a una lectura, a una interpretación.

Cuando Cortázar lee a Lezama Lima, enuncia con ello un recorrido de escrituras-lecturas en esa carta en que describe el hallazgo de “tantas de las cosas que busco continuamente en textos ingleses o franceses” (Cortázar 2000 355). Esta búsqueda revela una temporalidad enunciativa, un aquí / ahora, inexorables en la unicidad del acontecimiento, que Bajtin expresa refiriendo a cómo el hablante toma la palabra pero para el otro, nunca para sí. Cuando alguien

² Dice Koselleck, “me muevo más bien en las metáforas” para vincular las etapas geológicas y sus marcas en la profundidad y en la distancia dejan huellas en que la temporalidad debe verse como un atravesarla para comprender el decurso de la historia. Lo tomamos como base porque el caso que describimos muestra esa relación entre la especialidad y el tiempo; cruzamiento inexorable que la historiografía literaria muestra como la concreción de las lecturas, sus huellas en la comunicación entre los escritores.

habla hay un tiempo de escucha en un lugar de respuestas posibles, que están vigentes en el propio acto enunciativo. Me interrogo: ¿Qué otras situaciones de lectura se avienen en esta carta, cuando se avisa que *Paradiso* está siendo leído antes de que *Rayuela* conociera la imprenta?, ¿cómo es leída hoy esa palabra fundante de un vínculo entre poéticas? Lezama luego lo reconoce muchas veces (Lezama 1968).

Cortázar es hablante de su tiempo, pero también es una conciencia responsable por una palabra que será futura aunque en el acto de escribir no lo sepa. Señala lo que se busca, como uno de los lectores admirados de Lezama, pero también como lector testigo de un hecho singular que, situado en una fecha, poco tiene para decirnos, pero observado en un horizonte de posibilidades –o de posibles enunciativos– es exuberante en significaciones prospectivas.

Por su parte, Lezama lee a un Cortázar en los cuentos de *Final de juego* que el escritor argentino le envía con estas misivas y en las colaboraciones que se irán desplegando en *Casa de las Américas*. Suele olvidarse *Ciclón*, *Orígenes* queda en el fondo de la fotografía en cuyo primer plano siempre está *Casa*. Por eso intrigan estas dos cartas de 1957. En agosto, Cortázar le nombra uno de sus temas recurrentes, la “insularidad”. Comenta que vivir en Europa le permite leer –descubrir– América Latina para asumir la insularidad de nuestros países en el sentido de estar aislados culturalmente. Será un tópico muy presente en el intercambio entre ellos, un lugar común en el repertorio de Cortázar para explicar lo que no puede sino ser comprendido como un extrañamiento de su lugar de origen. Motivo también de las polémicas que al final de la década de 1960 lo enfrentarán a Arguedas.

La metáfora acude a la carta para entreverar dimensiones del mundo conocido, tan cercano a su despertar político: “Desde aquí, poco a poco, América va siendo como una constelación, con luces que brillan y van formando el dibujo de la verdadera patria, mucho más grande y hermosa que la que vocifera el pasaporte.” (Cortázar 2000 368).

¿Qué es América? jalona los ensayos políticos de Cortázar y, a pesar de las comparaciones, está lejos de la idea de unidad (latinoamericana) que los discursos posteriores hicieron constituir en una *doxa* ilustrada en innumerables significaciones sociales imaginarias. “Patria” no supone una ortodoxa unidad cerrada, sino precisamente una constelación abierta a la diversidad, una idea que se sostiene en un signo que abstrae el territorio. Claro está, falta un lapso para que Cortázar comprometa su socialismo en la causa cubana, pero se percibe que en sus lecturas funciona un entramado de textos que le acercarán a ella. ¿Entonces, de qué cronología estamos hablando?

Ante este simple detalle que implica describir una metáfora, cruzamos el intercambio epistolar que prosigue hasta la muerte de Lezama Lima en el fatídico 1976 y accedemos a la noción clave que nos permitirá reordenar esa cronología cortazariana que hoy no nos conforma por la multiplicidad de sus estratos temporales.

Con Pampa Arán, tomamos uno de los elementos de la noción de cronotopía, para expandirla desde la novela a lo vital de las lecturas y de todo acto de escritura (Arán 2009). Arán solicita considerar que la encrucijada cronotópica no sólo existe en el argumento de la novela, sino que la conciencia autorial artistiza también un espacio-tiempo reales en que se sitúan las huellas del autor y del lector históricamente existentes. Todo cronotopo es la huella del tiempo-espacio de la época en que se escribe (Bajtín 1989 269).

Cortázar escribe su novela más experimental fundando con ello un vínculo en el que Lezama Lima es su lector con su cronotopía, tal como quedará señalado luego –ese luego es relativo– en su prólogo a *Rayuela* y en los comentarios a Cortázar en “La cantidad hechizada” en el libro *El reino de la imagen*.

De este modo, los tiempos –entendidos como lapsos o como hitos que se superpondrán en las capas de escritos y conversaciones– dan lugar a la interrelación indisoluble de la carta como lugar-tiempo en que se crea el cronotopo que se podría denominar como “Leer *Paradiso*”. Me decido a nombrarlo por su presencia frecuente en la obra y escritura de Cortázar, en las alusiones al escritor cubano

en *Rayuela* que indicarán esa conciencia extrapolada que habla a través de la voz ajena, esta vez la de Lezama, su época y su mundo abigarrado aunque de ningún modo confuso del barroco. Cronotopo que, por otra parte, no hace más que demostrar la lejanía estética entre ambos escritores, más allá de las referencias a una cultura –la europea, ¿la francesa?– que comparten aunque de modo diverso ya que mientras Cortázar vive en Francia, Lezama la imagina. Este aspecto, lateral en principio, asegura que el vínculo entre ellos requiere de estas cronotopías: Francia es un cronotopo en Lezama como en Cortázar lo es leer *Paradiso*. En este sentido, la práctica de corrector que este realiza sobre la obra de Lezama le confiere a *Paradiso* actos de lectura que podríamos llamar “fundantes”, toda vez que sus concreciones de lectura en el texto –un nombre propio con su ortografía correcta, una aclaración en los juegos de palabras, un orden sintáctico que pierde su puntuación– manifiestan un intercambio de lecturas situadas en ese aquí-ahora que se vuelve motivo cronotópico: leer es inscribir la propia mirada y la letra indicadora de uno mismo, como conciencia actuante en el texto ajeno. Se trata de una mirada valorativa y empática que retorna a la escritura ajena como conciencia del otro. ¿Cortázar re-escibe a Lezama?, ¿cómo describir el leer mutuo?

La descripción del acto de leer es un signo preciso de esta política de escritura de Lezama, a pesar de la dificultad que le torna casi ilegible la novela y los ensayos de *Analecta*, como se percibe en esta cita: “aún en los pasajes menos inteligibles para mí, he sentido siempre la inminencia de la comprensión, y por eso he de releer muchas cosas tuyas, confiando en llegar un día a acercarme un poco más a tanta riqueza” (Cortázar 2000 369). “Leer *Paradiso*” señalando esa comprensión como una significación del tiempo, que coloca las fechas en otro sitio, en el de las coordenadas espaciales. ¿Dónde está Cortázar, dónde estamos, cuando se lee *Paradiso*?

Cortázar señala en esta carta un problema que luego dará lugar a la frase maestra en que describe la novela de Lezama: una dificultad. La metáfora se le impone otra vez, al proponer, para cuando algún día pudieran conversar: “tendría muchos reparos en oponerle,

muchos cortes que dar en esas tapicerías infinitas que son sus relatos y sus poemas” (Cortázar 2000 369). Pienso en voz alta: ¿qué más barroco que esa metáfora en que los tapices se han de tejer interminablemente a la espera de un dibujo imposible de reconocer a simple vista? Así, se llega a un término que describe las condiciones de legibilidad de la obra de Lezama en esos años: desconcierto y excentricidad. Malestar de la lectura, asombro pero también atrevimiento.

La lectura de *Paradiso* amplía sus círculos de alcance en la década siguiente, una y otra vez y en ediciones diversas, cuando el intercambio epistolar se anuda a un cambio en el campo discursivo, cuando ya otros enunciados están inundando las calles de París, en el mes de mayo, en torbellino. Y muy cerca, casi en simultáneo, hay disputas en La Habana con el caso Padilla manifiestas a través de las revistas (*Libre, Casa*) en un diálogo que llamará a Cortázar a sus años de silencio para Cuba –que no fue total, se sabe. Pero en esos años sigue leyéndose *Paradiso*, así como Lezama discute en las polémicas sobre Cortázar en *Cuadernos de Casa de las Américas*, para recuperar a Rayuela en su conocido artículo “La cantidad hechizada”.³

En 1968, Julio Cortázar escribe motivado por el encargo de revisar la novela de Lezama Lima para la edición mexicana Era. Octavio Paz es su mandatario, y le lleva bastante tiempo ocuparse de ella, especialmente durante sus vacaciones. En 1967 aparecía publicado *La vuelta al día en ochenta mundos* y en este libro, extraño para la época, se publica “Para llegar a Lezama”, que comienza con: “¿Entonces, estamos los dos locos?” (Cortázar 1986 135).

Sería muy largo reseñar este texto tan conocido y muchos lo han hecho ya. Lo que me llama la atención es cómo la red interdiscursiva emerge como las redes de los pescadores. Me tomo la libertad de crear una metáfora porque me incita la segunda pregunta del en-

³ De este tema habla, también César Salgado en “Lezama, lector múltiple de *Rayuela*”, en *Casa de las Américas* 261, octubre-diciembre de 2010 (87 en ad), donde se relata con detalle el recorrido epistolar entre ellos, y cómo Lezama Lima cambia su lectura de *Rayuela* en 1966.

sayo: “¿por dónde saco la cabeza para respirar, frenético de ahogo, después de esa profunda natación de seiscientos diecisiete páginas, *Paradiso*?” (Cortázar 1986 135). Se trata de la metáfora del asma, la del niño en *Paradiso* pero también la del propio Lezama Lima, como bien sabemos. Pero además, el agua es el elemento ausente en el asma: el cronotopo adquiere otro matiz, el de la necesidad de llegar –nadando– a sobrevivir, salir a la superficie. *Paradiso* ahoga, pero hay un espacio, un dónde, que conlleva emerger de la lectura en el tiempo urgente, del ahogo.

Aquí, la voz enunciativa no abandona la primera persona que incurre en una constante *narratio* como prueba de una *pisteis* poco relevante ante la manifestación de la fascinada lectura de los tópicos (trópicos) centrales de *Paradiso*: el viaje de los héroes, deslumbrados ante descubrimientos inevitables, el erotismo, y el relato de vida fragmentario y precario como ella misma lo es. El enunciador se califica a sí mismo como ignorante de la obra de Lezama, escribiéndole a otro lector para alertarle de un seguro deseo del goce de leer.

Más adelante, versará sobre lo que hace de *Paradiso* un texto imposible: la inocencia libre en la escritura de la novela, en el abandono del *continuum* de los relatos en que personajes van y vienen, mueren y nacen irrevocablemente sumergidos en un tiempo del relato propio del género biográfico. El “desajuste en el montaje narrativo” –término de la poética cortazariana que tanto le cuestionarán en *Rayuela* o *62 Modelo para armar*, o que tan minuciosamente desglosarán los estudiosos estructuralistas– es el punto focal que nos une en este concepto de estratos del tiempo simultáneos en la discursividad, pero que es movimiento de escritura en las novelas de Cortázar y de Lezama Lima. Lo que nos preocupa en la historiografía de los hechos históricos es el acontecer de *Paradiso* señalado por Julio Cortázar: un “mientras que” entre los personajes que desarrollan su vida cubana y quienes viven en un “continuo absoluto”. El parangón, a partir de un hallazgo cronotópico, no es casual. Hemos aprendido a leerlo en ambos autores, la causalidad temporal ya no nos resulta verosímil una vez conocidas *Rayuela* y *Paradiso*.

Cortázar describe la novela y con ello nos da la razón: el tiempo no es uno ni es una línea, pero cuánto cuesta explicarlo.

Una dificultad instrumental

En la carta que le envía en julio de 1966, Cortázar relata que se va a su casa de Alta Provenza a leer *Paradiso* para atender al encargo de la edición mexicana Era. El 28 de julio le envía la versión de este ensayo que irá en *La vuelta al día en ochenta mundos*, con un pedido de lectura y con la descripción de este libro-almanaque: “Casi no hago crítica literaria, y las páginas sobre usted son la única tentativa en ese sentido que incluiré en el volumen” (Cortázar 2000 1048).

Un año antes, en Cuadernos de Casa de las Américas, Lezama ha comentado textos de Cortázar, en una mesa redonda:

Después que leí la novela de Cortázar, llegué a una conclusión: esta novela es esencialmente patética. A mí me causó una impresión de algo trágico, porque Cortázar me causa la verídica sensación de que es un hombre que habita su propio secreto. Es decir, es un hombre que está dentro de su secreto. Pero eso no le basta y él quiere romper con eso (Lezama 1965 43 45).

Este comentario es revisado por el autor años después. Así como la indicación de que no podría habitar “una nueva isla, una nueva región” (Lezama 1965 43,45). Con ello, esa indicación hasta cierto punto despectiva, logra instalar la metáfora –la isla, ¿cuál otra?– en el espacio crítico que luego será su lugar de referencia: *Rayuela* abre el espectro de lecturas posibles a la novela latinoamericana; es una isla, pero no estará desierta.

En esta carta de 1966, el escritor argentino intenta convencer a Lezama sobre la necesidad de revisar errores, las “ortografías caprichosas” (Cortázar 2000 1049), “porque pocos son capaces de bajar a aguas profundas, porque muy pocos merecen a José Lezama

Lima” (Cortázar 2000 1049), indica a raíz de los equívocos tipográficos de las ediciones cubanas.

El cronotopo de la lectura de *Paradiso* se ha vuelto el de la (in) corrección, de la imposibilidad de corregir a Lezama en las incontables pruebas de imprenta que generó la mala copia de la editorial argentina al mal tipeo de la edición cubana. Dice en su ensayo en *La vuelta al día*.

Razones de dificultad instrumental y esencial son una primera causa de esa ignorancia: leer a Lezama es una de las tareas más arduas y con frecuencia más irritantes que puedan darse: La perseverancia que exigen escritores de frontera como Raymond Roussel, Herman Broch o el maestro cubano es infrecuente incluso entre “especialistas” y de ahí que en el club sobren sillones (Cortázar 1986 137).

La ironía es la estrategia que hace una muesca en el texto para la pronunciación de un comentario acerca de una crítica escasa y precaria. El hermetismo, el barroquismo opuesto al de Carpentier, lo esotérico dificultan el ingreso a ese “club” de lectura de la novela de Lezama, en el que el goce comienza “con las dificultades mismas” (1986 137).

Un cronotopo se complejiza cuando en dos espacios-tiempos novelescos hay un solo signo señalando las valoraciones acerca de las novelas de Lezama y Cortázar: no hay lector hembra que subsista para ninguna de las dos. Por ello, la argumentación del ensayo vuelve sobre una poética de *Rayuela*, ante los lectores que se enmarcan en lo funcional, en la comodidad –hoy diríamos, en el formato–: “una obra a contrapelo”, aquella que no se retire “indignada” ante un “territorio extragenético”, en el nacimiento de una novela que se sostiene en “largas lecciones de abismo” (1986 142).

“*Paradiso* es como el mar”, así describe Cortázar a la novela. Las citas al texto resultan ser medusas arrancadas “a su verde vientre”. La dificultad se vuelve imposibilidad: “no es un libro para leer como se leen los libros, es un objeto con anverso y reverso, peso y densidad, olor y gusto, un centro de vibración que no se deja alcan-

zar en su coto más entrañable si no se va a él con algo que participe del tacto, que busque el ingreso por ósmosis y por magia simpática” (1986 152). Un libro que se sostiene con las manos, que rechaza una lectura ligera, ágil. El libro toma cuerpo, ¿es un *corpus* antes que una novela? Metáfora orgánica, inasible pero tangible. ¿Qué es *Paradiso*, por fuera de su género novela?

Leer *Paradiso* ofrece su historia de la lectura, condensada en este proceso que se iniciara al comienzo y que permite describir la obra desde la propia literatura. Una obra “que no se lee”.

El *pathos* del final del ensayo retorna al sentido de la obra descrita: las emociones de las lecturas en una de las escasas declaraciones de Cortázar acerca de los libros de su infancia. La autobiografía como registro acude a la cita: “Ahora se suma el peso del albatros muerto, ahora somos sabios” (1986 153).

En 1968, Cortázar finalmente toma en sus manos el trabajo de corregir la edición de la novela de Lezama para Era, llevándose nuevamente *Paradiso* a su casa de vacaciones.

Al fin de cuentas

Podemos confirmar dos ideas clave: la primera es que leer *Paradiso* se vincula cronotópicamente en la obra de Cortázar en su relación con el decurso vital de sus intercambios acerca de la literatura en casi veinte años de discursos sobre ambas novelas mayores de la literatura latinoamericana. Y en segundo lugar, la operatividad de esa categoría bajtiniana para observar más allá de la línea del tiempo, avizorando otra manera de leer las obras que advierta sobre la relatividad de nuestro conocimiento, siempre parcial, siempre equivocado en alguna parte, tal vez por la calidad inasible de la lectura en sí.

Además, afirmamos que es necesario estudiar este intercambio desde otro lugar epistemológico, asumiendo la complejidad en que está “tejido junto” el sistema de reenvíos creativos entre ambos au-

tores, y que el mero señalamiento de citas cruzadas no hace más que abrumar la lectura de las obras.

Estas son las parciales afirmaciones que puedo describir aquí, ya que aún no he concluido mi investigación en la cual se propone considerar un cambio de mirada sobre la obra de Cortázar ante la necesidad de dar respuesta a una inquietud de muchos frente a la incomodidad de los datos erróneos o faltantes en la línea del tiempo de una cronología completa.

Bibliografía

- Arán, Pampa. "Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea." *Revista Tópicos del Seminario 21*, BUAP, México, 2009, número especial dedicado a "Monologismo, dialogismo y polifonía" coordinado por F. Perus.
- Arán, Pampa y Candelaria Del Olmos, compiladoras. *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Córdoba: Ferreyra Editor, 2006.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Cortázar, Julio. *Cartas*, tomos 1,2 y 3, Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- . *La Vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI, 1986.
- Gómez, Susana. *Julio Cortázar y la revolución cubana.*, Córdoba: Alción, 2006.
- Koselleck, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. Edición del CRLA-Archivos, Poitiers, 1988.
- . "La cantidad hechizada", en *El reino de la imagen*, ed. Julio Ortega. Caracas: Biblioteca Ayacucho: Caracas, 1981.
- . Participación del autor en: *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968.
- Salgado, César. "Lezama, lector múltiple de *Rayuela*", en *Casa de las Américas* 261, octubre-diciembre de 2010.

LA POESÍA DE LEZAMA LIMA

LEZAMA LIMA, MALLARMÉ Y EL EVENTO INSULAR¹

JUAN PABLO LUPI

¿Coloquio, ensayo, poema crítico, composición híbrida? “X y XX” es uno de los textos más audaces de José Lezama Lima. Estructurada como un intercambio entre dos voces identificadas como “X” y “XX”, esta obra es una especie de *montage* en donde múltiples intertextos –Descartes, Aristóteles, Platón, Cervantes, Voltaire, Juan Ramón Jiménez, Mallarmé, Valéry, por solo nombrar algunos– se entrecruzan con crípticas digresiones sobre mitología, filosofía, religión, historia, crítica literaria, ciencia y género. “X y XX” apareció inicialmente en el quinto número de *Orígenes* (Primavera 1945) y ocupa un lugar capital dentro del corpus lezamiano por varias razones. Para empezar, a partir de sus variadísimas referencias literarias, filosóficas y culturales, el texto permite reconstruir un mapa de las lecturas que hizo Lezama en los años formativos de su carrera intelectual. Segundo, ya en “X y XX” pueden identificarse claramente los rudimentos de lo que Lezama llamó su “sistema poético”, incluyendo lo que eventualmente se convertirá en la teoría de las “eras imaginarias”. Por último –y este punto es de especial relevancia para este trabajo– constituye un puente entre el imaginario culturalista, poscolonial y nacional representado por el tema del “insularismo” en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937) y las reflexiones sobre estética y poética que ocuparán un lugar prominente en la obra de Lezama durante el período que abarca desde

¹ Una versión ampliada de este trabajo se encuentra en mi libro *Reading Anew: José Lezama Lima's Rhetorical Investigations*, de próxima aparición.

la aparición de la revista *Espuela de plata* (1939) hasta el cierre de *Orígenes* (1956).

El *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* es el texto inaugural de la teoría lezamiana de la cultura y la historia y precursor directo de “X y XX”. A primera vista, en “X y XX” puede apreciarse la filiación entre ambos textos a través de la repetición —¿o parodia?— del formato dialógico del *Coloquio* y de las alusiones directas que se hacen a este (1975 142). Pero el vínculo más rico entre ambos textos desde una perspectiva teórica y conceptual se halla en el uso que cada uno de ellos hace del *topos* de la isla. En su encuentro con Juan Ramón, el joven poeta cubano sienta las bases de lo que será una preocupación recurrente en su obra y que se evidenciará tanto en los editoriales de *Orígenes* como en su obra como ensayista y antologador luego del triunfo de la Revolución: la supuesta ausencia de una tradición en Cuba. El *Coloquio* aborda este problema interrogando sobre la existencia de una “sensibilidad insular” (59) que pueda pensarse como fundación de la nación, la cultura y la relación entre lo local y lo universal. Este tema ha sido ampliamente discutido por la crítica.² En la idea del insularismo propuesta por Lezama sobresalen tres aspectos. En primer lugar, el desligar el *topos* de la isla de su sujeción al dominio de lo geográfico y de una identificación necesaria entre dicho dominio y la nación para trasladarlo entonces “al problema que plantea en la historia de la cultura y aún en la sensibilidad” (*Obras* 47). Segundo, el rechazo a la pretensión de vincular nación con etnicidad, y más específicamente, al mestizaje como fundación de lo nacional y la corriente afrocubanista de la vanguardia.³ Y por último, la superación de la asociación entre insularidad y aislamiento a través del uso de la metáfora de la “resaca”.⁴ Esta figura expresa cómo lo “interior” (el territorio, la etnicidad, lo “nativo”) y lo “exterior” (el horizonte, la

² Véanse, por ejemplo, Cañete Quesada, Cruz-Malavé “Lezama y el insularismo: Una problemática de los orígenes” y *Primitivo implorante* 31-9, Goldman 41-4, Heller “Landscape” y Marturano en este volumen.

³ Véanse Cañete Quesada y Díaz Infante 61-120.

⁴ Véanse especialmente Heller “Landscape” y Marturano.

“lontananza”, lo cosmopolita) se comunican en dos direcciones: las corrientes marinas vienen de fuera y al llegar a la costa se produce un flujo contrario hacia el exterior. La “resaca” denota entonces una modalidad de vincular la isla y el mundo. El insularismo en el *Coloquio* aspira entonces a una superación dialéctica de las oposiciones naturaleza/ cultura y lo local/ lo universal. Esta idea se sintetiza en el citado aforismo que apareció en la portada del primer número de la revista *Espuela de plata* (1939): “La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos”.

Sin embargo, la “sensibilidad insular” es al final solo una hipótesis tentativa. Una ojeada más general a la obra ensayística de Lezama desde la década de 1940 en adelante revela que el *topos* del insularismo es solamente la etapa inicial de una exploración teórica mucho más vasta. Este proyecto tiene un componente político (la revista *Orígenes* y su ambición de llenar el vacío de la frustración republicana, y posteriormente la obra y actividad de Lezama después del triunfo de la Revolución), un componente histórico-cultural (la teoría de las *eras imaginarias*, desarrollada a partir de la década de 1950) y un componente estético, poético y teórico. Es este el aspecto en el cual me enfocaré aquí. En los años inmediatamente posteriores a la aparición del *Coloquio* en 1937 la preocupación acerca de la posibilidad de una tradición en Cuba permanecerá, pero no a través de la hipótesis de la “sensibilidad insular” sino a través de la práctica y la reflexión teórica sobre la poesía.⁵

“X y XX” es el texto de Lezama que muestra mayor claridad la transición del insularismo, entendido como imaginario nacional y cultural, a un imaginario de la actividad poética. Esta composición híbrida es una constelación de variadísimas referencias culturales e intertextos pero existe uno en particular que constituye el eje de toda la obra: el poema “Prose (pour des Esseintes)” (1885) de Stéphane Mallarmé (1842-1898).⁶ A partir de una lectura “contrapuntística”

⁵ Para un análisis sobre cómo los origenistas creyeron que la actividad poética era aquello que podía llenar el vacío de la frustración republicana, véase Rojas.

⁶ Para algunas lecturas de “X y XX”, véase Levinson 148-54, Lupi y Ríos-Ávila. En su excelente ensayo sobre Lezama y Mallarmé ya Ríos-Ávila había

–para usar el término de Lezama (Heller 17-25)– de “X y XX” y “Prose (pour des Esseintes)” mostraré cómo en el texto de Lezama se produce un singular ‘injerto’ de la reflexión metapoética del poema de Mallarmé. Como veremos, el efecto de esta confluencia es una superación de la tríada naturaleza-cultura-nación inscripta en el concepto de “sensibilidad insular” y la transformación suplementaria del *topos* insular en lo que quisiera llamar un *evento* poético y lingüístico: un *speech act* del cual sólo quedarán ‘restos’ sujetos a las vicisitudes del tiempo histórico y a las operaciones culturales que a lo largo de él se materialicen.

“Je dit [sic]: une fleur”
Fragmentos a su imán

La isla hiperbólica

Stéphane Mallarmé es la figura que literalmente pone en marcha la reflexión teórica que Lezama desarrolla en “X y XX”. En las líneas que abren el texto leemos:

X.– Partir de un verso. “*Tout en moi / S’exaltait de voir / La famille des iridées / Sourgir [sic] à ce nouveau devoir.*” Una iluminación para la familia de las iridáceas: azafrán amarillo, la piña, flor del tigre. Aun las cosas más oscuras y lejanas tienen sus deberes. Así se trata de superar ciertas limitaciones en que habían caído los griegos. Las respuestas ya no eran de Apolo, después de su muerte conversaban en la cueva los demonios y la sacerdotisa de Apolo (135, énfasis en el original).

esbozado algunas de las ideas que presentaré a continuación. Sin embargo, mi propósito aquí es distinto, por cuanto he intentado basar mi análisis en una lectura detallada del poema de Mallarmé (algo que Ríos-Ávila no desarrolla en detalle) y a partir de allí intuir algunas conclusiones sobre el impulso metapoético de “X y XX”.

Los versos que cita X son tomados del octavo cuarteto del poema de Mallarmé “Prose (pour des Esseintes)”:

Gloire du long désir, Idées
Tout en moi s’exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir, (8.1-4)

Los aspectos más resaltantes de “Prose” son su hermetismo, inigualable complejidad sintáctica y virtuosismo en la composición de las rimas. De todos los poemas de Mallarmé este es tal vez el que ha recibido mayor atención por parte la crítica.⁷ El texto está compuesto por 14 cuartetos octosilábicos (por conveniencia anoto en las citas el número de la estrofa y los versos). Fue publicado inicialmente en 1885 en *La Revue indépendante* y la dedicatoria en el título se refiere a Jean Floressas des Esseintes, el protagonista de la famosa novela decadentista *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans. Un cotejo con los *Diarios* de Lezama es revelador. En la entrada fechada el 25 de abril de 1943 (*Diarios* 59-60), Lezama escribe “Estudiar las siguientes estrofas del poema ‘*Prose (pour des Esseintes)*’, de S. Mallarmé”, copia las estrofas 1, 2, 6, 7 y 8 y luego traduce partes del comentario del poema en la monografía *La poésie de Stéphane Mallarmé* (1926) de Albert Thibaudet. La frase de X, “Partir de un verso”, se apropia de las dos acepciones del verbo

⁷ En los estudios críticos se hallan variadísimas interpretaciones: mero virtuosismo prosódico, juego de palabras grotesco y sin sentido, alegoría metafísica, representación de un rito religioso, *ars poetica*, artefacto auto-referencial, mini-tratado de versificación francesa, representación de lo Absoluto, reflexión estético-filosófica, etcétera. En el apéndice bibliográfico a su monografía sobre el poema, Olds menciona más de ochenta estudios, incluyendo a “X y XX”, publicados entre 1886 y 1979. No es mi intención añadir nada nuevo a este vasto corpus crítico sino únicamente detenerme en aquellos aspectos que son relevantes para la lectura del texto. Mi comentario sobre “Prose” se basa principalmente en los análisis de Agosti, L. J. Austin, Bénichou, Bowie, Olds, Ruppli y Thorel-Cailleteau 159-64 y Thibaudet. Para orientar al lector incluyo en un apéndice el texto completo del poema y una paráfrasis –muy simplificada– en español. Todas las traducciones son mías.

“partir”: empezar o ponerse en camino y dividir algo. “X y XX” empieza o *parte del* verso de Mallarmé, pero simultáneamente *parte el* verso de Mallarmé: si comparamos la cita de X –“*Tout en moi / S’exaltait de voir*”– con el verso en el original (8.2), vemos que este ha sido literalmente *partido* en dos. El verso mallarmeano sirve simultáneamente de lugar de inicio y ruptura y en el cual se moviliza una curiosa estrategia auto-referencial: como vimos “Partir de un verso” nos lleva a una “Prosa” partida, y prosa partida es, a su vez, verso. Esta *partida* justo al comienzo sobredetermina lo que, como veremos, es la intencionalidad del texto: la reflexión metapoética.

A esta partida le sigue una elaborada meditación sobre el poema en tanto sitio –como apuntará Lezama– de la “muerte y resurrección” por medio de la memoria, el acto de la lectura y el paso del tiempo. Inmediatamente después del pasaje citado arriba, X prosigue:

La familia de las iridáceas, no es sentencia gratuita de Mallarmé, sino causación eslabonada de sus reminiscencias. Su procedimiento de iluminación y suspensión, de blancura continuada por una ausente longitud de onda, va persiguiendo: isla, cargada de vista y no de visiones: flor, flor tan inmensa que se separa de su lúcido contorno, jardín, pero antes, otro guión: laguna, por ahí los deseos. Vegetales creciendo como nuestros deseos, flecha sobre los flamencos (1975 135).

Aquí hallamos una paráfrasis y comentario de las estrofas 6^a, 7^a y 8^a del poema de Mallarmé. En esta sección del poema aparecen los motivos de la isla y la flor (las “iridáceas” o lirios):

Oui, dans une île que l’air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s’étalait plus large
Sans que nous en devisions (6.1-4).

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D’un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara (7.1-4).

Gloire du long désir, Idées
Tout en moi s’exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir, (8.1-4)

El pasaje en donde X parafrasea estas estrofas es el lugar en donde se hace más visible el encuentro entre los imaginarios insulares de Lezama y Mallarmé. A fin de comenzar mi lectura “contrapuntística” de ambos textos y determinar en qué consiste ese *injerto* de la flor y la isla mallarmeanas en “X y XX” conviene primero presentar un breve –e inevitablemente muy simplificado– esbozo del poema que servirá de guía para el análisis que sigue. Los dos primeros cuartetos funcionan como un exordio en el que el sujeto poético apostrofa a la “Hipérbole” y le pregunta si puede levantarse de su memoria. En las estrofas siguientes (3^a-12^a) se desarrolla una suerte de narración que sirve de eje unificador del poema. El sujeto poético se pasea junto a su hermana [*soeur*] por un paisaje muy extraño (3.1) que es descrito como una isla (4.1) en la cual crecen inmensas flores (7.1). Lo extraño del paisaje no solo se evidencia en la descripción en sí del lugar (estrofas 6^a-8^a), sino además –y esto es lo más importante– a partir de la insistencia por parte del sujeto poético en su *incapacidad* de hablar sobre la isla [*sans que nous en devisions*] (6.1), [*nous nous taisons*] (10.1), [*trop pour nous raisonnons*] (10.4)] y de las alusiones a ciertas entidades externas [*l’ère d’authorité*] (4.1), [*l’esprit de litige*] (10.1), [*la rive*] (11.1)] que parecen *negar* la existencia misma de la isla y las flores. Las dos últimas estrofas (13-14) se refieren oblicuamente al ascenso de la Hipérbole en el exordio, pero ahora a través de la voz de la hermana, quien hasta entonces había permanecido callada pero de repente exclama “Anas-

tase!” (13.3) ante una tumba que lleva la inscripción “Pulchérie” (un nombre aparentemente derivado del latín *pulcher*, bello).⁸

Volviendo a las estrofas que X parafrasea (6ª, 7ª y 8ª), la 6ª y la 7ª consisten en una sola oración que juega un papel central en el poema. Es aquí donde se describe el paisaje que ven el sujeto poético y su hermana: la isla habitada por flores “inmensas” cuya existencia es afirmada por el sujeto poético pero negada por entidades o “autoridades” externas –“l’ère d’*autorité*” (4.1), “l’*esprit de litige*” (10.1) o “la *rive*” (11.1) (Lezama no cita estas secciones)– que rechazan la realidad o existencia de la isla y las flores que el sujeto dice poder ver (Agosti 43-6, Olds 43-6). Este es el núcleo significativo del poema, tanto a nivel de contenido como de forma. La oposición jerárquica “de vista y no de visiones” privilegia la facultad de ver, opuesta a las meras “visiones”. El sujeto poético está afirmando que él y su hermana están *realmente viendo* el paisaje de la isla y sus flores inmensas; estas no son “visiones” –ilusiones, fantasías o el objeto pasivo que es visto– sino que corresponden a una genuina capacidad de ver. Al mismo tiempo, el sujeto también proclama que esta experiencia es inefable: “*Toute fleur s’étalait plus large / Sans que nous en devisions*”: el medio ordinario del habla –*deviser* significa conversar– no puede representar la experiencia de ver la isla y las flores inmensas. La cuestión de lo inefable aparece en otras partes del texto, especialmente en la 10ª estrofa: “*Oh! Sache l’esprit de litige, / À cette heure où nous nous taisons, / Que de lys multiples la tige / Grandissait trop pour nos raisons*” (10.3-4, énfasis mío). En resumen, ante el paisaje de la isla y las flores, el sujeto afirma que puede ver pero no puede hablar, y que lo que ve no son visiones.

Hay otra imagen que reitera la extrañeza de la isla y las flores. Las flores están rodeadas por un halo que el sujeto poético describe como una “laguna” [*lacune*], una brecha o discontinuidad (un tér-

⁸ Esta síntesis es útil para nuestro objetivo aquí, pero ciertamente no trata el aspecto más relevante del poema y es su excepcional arquitectura sintáctica, léxica, prosódica y semántica. Como apunta Malcolm Bowie (43-99) la lectura de este poema debe verse como un *proceso* en el que se ha abandonado cualquier linealidad.

mino al que regresaremos en breve) que “separa” las flores de “los jardines”: “*chacune / Ordinairement se para / D’un lucide contour; lacune / Qui des jardins la sépara*” (7.1-4). X parafrasea los versos así: “flor, flor que se separa de su lúcido contorno”. Esta imagen de las flores separadas en “*Prose (pour des Esseintes)*” nos remite a la muy citada frase de la flor “ausente de todos los ramos” que aparece en el poema crítico de Mallarmé “*Crise de vers*”:

Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets (2 213).

[Yo digo: ¡una flor! y, fuera del olvido donde mi voz relega algún contorno, al ser otra cosa que los sabidos cálices, musicalmente se alza, idea misma y fragante, la ausente de todos los ramos.]

Este texto –que Lezama conoció muy bien– y “*Prose*” fueron compuestos aproximadamente al mismo tiempo.⁹ La imagen de la flor aislada en ambos textos –separada de los jardines en “*Prose*”, ausente de todos los ramos en “*Crise de vers*”– moviliza toda una reflexión crítica sobre naturaleza y la materialidad del lenguaje. El pasaje en particular puede leerse como una meditación sobre la *negatividad* inherente al acto mismo de nombrar y, por extensión, a la actividad lingüística. En otra sección hallamos una referencia a la narrativa bíblica sobre el origen del lenguaje. En el relato de la

⁹ Un poema de *Fragments a su imán* lleva por título “*Je dit [sic]: une fleur*” (*Poesía* 379) y el ensayo “Cumplimiento de Mallarmé” (1942) –publicado inicialmente en *Grafos* con motivo del centenario del poeta francés e incluido luego en *Analecta del reloj* (1953)– es una muy peculiar lectura de otra célebre frase de “*Crise de vers*”: “*L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète*” [La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta] (2: 212). El pasaje de “la ausente de todos los ramos” apareció por primera vez en el prefacio que compuso Mallarmé para el *Traité du verbe* (1886) de René Ghil (1862-1925). Mallarmé le había enviado a Ghil el manuscrito del prefacio en agosto de 1885 y “*Prose*” había aparecido en enero de ese año (véase Marchal en Mallarmé *Oeuvres* 2 1737).

Creación en el Génesis, la lengua de Dios tiene el poder de crear la realidad. En cambio, el atributo distintivo del lenguaje humano es la pluralidad de las lenguas que resultó de la destrucción de la Torre de Babel. A diferencia de la correspondencia perfecta entre palabra y mundo manifiesta en la lengua de Dios, las lenguas humanas son “múltiples” y por consiguiente, sugiere Mallarmé, “imperfectas” al no poder establecer esa armonía divina con el mundo (2 208). La lengua humana no puede hacer presente la realidad; el acto de nombrar implica una retirada desde lo real hacia el dominio propio del lenguaje. En virtud de este acto, el significante está necesariamente “ausente” del dominio del objeto nombrado. Pero el correlato de esta negatividad constitutiva del acto de nombrar es la *afirmación* del lenguaje como un *evento*. En su agudo comentario sobre la frase “*l’absente de tous bouquets*” y “*Prose (pour des Esseintes)*” Ruppli y Thorel-Cailletau (153-5) sugieren que la crítica de la facultad mimética del lenguaje en Mallarmé se apoya en que el poeta francés privilegia lo que Saussure llama *parole*, el *acto* en sí del habla (a distinción de *langue*, el sistema abstracto de signos que comparte una comunidad). La razón de esto está en el uso de lo que J. L. Austin (4-7) llama un *enunciado performativo*: “Je dis: une fleur!” Estos son enunciados, como señala Austin, que ni describen ni afirman nada, ni pueden ser ciertos o falsos, sino que corresponden a realizar o llevar a cabo alguna acción. La acción aquí es puramente el “decir” –y escribir– la palabra “flor” y tal acto implica necesariamente la negatividad de que el significante está “ausente” de la realidad concreta del referente. Lo que surge es entonces la materialización del *evento* o *acto* del lenguaje, una manifestación tanto sonora como visual, en tanto “*fleur*” se *dice* (“Je dis”) y se *escribe*. Lo que Mallarmé llama *l’idée* no es la “idea” de la flor (el concepto, significado, representación o arquetipo), sino una abstracción de la *ocurrencia* o *evento* del lenguaje: los *actos* de decir y escribir en sí mismos, entendidos en su plena inmanencia y como materialización sonora y visual de aquello a través de lo cual tiene lugar la significación. En tal sentido, el enunciado performativo en cuestión corresponde específicamente a lo que Austin (14) llama un enunciado “feliz” u

“oportuno” [*felicitous*] por cuanto este *logra* el efecto que se había propuesto: el acto de decir “una flor” tiene como consecuencia que “*se alza*, idea misma y fragante, la ausente de todos los ramos”.

En “*Prose*” el correlato del enunciado performativo figurado en “*Crise de vers*” es justamente la escena que aparece en los cuartetos 6º-8º, en los cuales el sujeto poético describe su experiencia al contemplar las “inmensas” flores que se extienden sobre la isla. En primer lugar, las flores en la isla son también, a su manera, “ausentes de todos los ramos”, por cuanto se hallan “separadas” de los jardines: “*Telles, immenses, que chacune / Ordinairement se para / D’un lucide contour, lacune / Qui de jardins la sépara*” (7.1-4). En segundo lugar, es preciso reiterar que las flores “ausentes de todos los ramos” en “*Crise de vers*” y “separadas” o *aisladas* en “*Prose*” no se refieren a flores concretas, ni en general a ninguna una entidad “fuera” del mundo verbal del poema: *l’idée* no es la “idea” de una flor. Lo que ocurre es que ambos textos (compuestos, recuérdese, alrededor de la misma época) utilizan la misma imagen de la flor, “ausente” en un texto y “separada” en el otro, a fin de figurar el *acto o evento mismo de decir y escribir* que tiene lugar dentro de un mundo verbal; lo que se presenta aquí es el *hablar en sí*, no aquello *sobre* lo cual se habla. En “*Prose*” el sujeto en el poema insiste en que *no* puede hablar *sobre* las flores. En cambio, lo que el sujeto poético *sí habla e inscribe* es una desconcertante composición sintáctica y prosódica en donde hay simultáneamente una renuncia a someter el discurso a un propósito meramente mimético y una proliferación de *otros* modos de producción de sentido en los que no hay necesariamente ni linealidad ni la intención de representar un referente externo. En este sentido, el poema “*Prose*”, considerado como totalidad, *también* constituye un enunciado performativo. El efecto de su virtuosismo verbal consiste en *aislar* el discurso de su referente y precipitar un evento puramente lingüístico: el discurso se ha vuelto sobre sí mismo; *lo que se habla* es la distancia misma –aislamiento, separación, *lacune, lucide contour*– entre el significado y el significante, y esto se halla expresado a través de los inauditos efectos de significación producidos a partir de una excepcional estructura formal.

Para Mallarmé la poesía no es un género literario sino un peculiar modo de componer el discurso. El medio cotidiano de las palabras se ve sujeto a un orden del discurso en el cual el lector se posiciona ante una experiencia lingüística radicalmente extraña. Para el poeta francés esta experiencia de “cederle la iniciativa a las palabras” (2 211), como se dice en otra frase muy citada de “*Crise de vers*”, es particularmente significativa porque las palabras son el instrumento más familiar y ordinario de comunicación. Entendido de este modo, el evento verbal de la poesía produce y revela una multiplicidad de procesos cognitivos, semánticos, visuales y auditivos que ordinariamente se hallan ocultos, inactivos o reprimidos en el uso ordinario del lenguaje. Este *también* es, por supuesto, el caso de la propia poesía de Lezama. La preocupación de Mallarmé en “*Crise de vers*” o en “*Prose*” –y también, puede argumentarse, la de cierta poesía hermética del propio Lezama– no es el mundo externo ni su representación, sino aquello que *hace posible* la representación en primer lugar y el entender cómo la actividad poética ha de pensarse como inmanencia situada dentro de un espacio puramente verbal.

Discontinuidad

De acuerdo con lo anterior, “X y XX” es el *locus* en el cual se entrecruzan dos modalidades del imaginario insular: la “sensibilidad insular” del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* y la isla como *topos* metapoético en “*Prose (pour des Esseintes)*”. Es ciertamente posible interpretar la apropiación lezamiana de “*Prose*” como una “canibalización” de esa figura paradigmática de la literatura francesa decimonónica, o también como una irreverente sujeción de Mallarmé a la “sensibilidad insular”. Sin embargo, estas lecturas, aunque pertinentes, son parciales en la medida en que se confinan a un determinismo geográfico y cultural. El encuentro de ambos imaginarios insulares ha de verse dialécticamente: Mallarmé, en efecto, se ve sujeto a la “sensibilidad insular”, pero a la vez las flores que

figuran la reflexión metapoética del poema de Mallarmé son *injer-tadas* en la isla de Lezama.

Este injerto encuentra un eco en la teoría sobre la lectura, la temporalidad, la “muerte” y la “resurrección” que Lezama elabora en “X y XX”. Como señalé anteriormente, la 7ª estrofa de “*Prose*” presenta las flores como “separadas” del jardín: “*Telles, immenses, que chacune / Ordinairement se para / D’un lucide contour, lacune / Qui des jardins la sépara*” (7.1-4). ¿Cómo representa Lezama esta separación, brecha o aislamiento en “X y XX”? Notemos para empezar que en el poema “*lacune*” está en aposición a “*lucide contour*”; en tal sentido, el halo que rodea y adorna a las flores es descrito también como una “laguna”, una brecha o discontinuidad. El texto sobredetermina esta *lacune* a través del juego de espaciamiento y rima en *se para* (del verbo *se parer*, “adornarse”; verso 7.2) y *sépara* (del verbo *séparer*, “separar”; verso 7.4). Lezama por su parte parafrasea la 7ª estrofa como “flor, flor tan inmensa que se separa de su lúcido contorno”. Usando la expresión de Enrico Mario Santí, aquí Lezama perpetra un encuentro “er[r]ótico” (Santí “Párrido” 335) con Mallarmé. Tal encuentro ocurre en la mala traducción del verbo *se parer* (adornarse) en el verso 7.2 como *separarse* (“se separa de su lúcido contorno”). El poema no dice que las flores están separadas *del* halo o “lúcido contorno”, sino que están separadas *por* el halo. El error de Lezama (*se para* = *se separa*) traduce este juego recíproco de espaciamiento y metaforización: como el halo [*lucide contour*] es una *laguna* metafórica que separa las flores del jardín, *se parer* (adornarse) equivale efectivamente a *separarse*. Pero Lezama va aún más lejos, identificando la *laguna-lacune* con el lugar del deseo: “... *laguna*, por ahí los *deseos*. *Vegetales* creciendo como nuestros *deseos*, flecha sobre los flamencos” (énfasis mío). Esta frase “traduce” la equivalencia dada por la *rime léonine* entre “*des iridées*” (los “vegetales” o “iridáceas”, los inefables lirios en la isla) y “*désir, Idées*”. Por último, X añade una importante aclaración a su lectura del verso de Mallarmé: “La familia de las iridáceas, no es sentencia gratuita de Mallarmé, sino *causación eslabonada de sus reminiscencias*”. Este comentario añade una nueva

dimensión: la reflexión sobre la memoria, el paso del tiempo y su comprensión. Puesto de otra manera, estamos ante una reflexión sobre la temporalidad y la *historia*.

Veamos esto en detalle. ¿Qué tienen que ver estas brechas, espacios o discontinuidades –*laguna, lacune, se parer, séparer, separarse*– con la poesía, la memoria, la temporalidad, la historia y el discurso? Esta pregunta ha de responderse en varios pasos. El primero consiste en leer cuidadosamente el siguiente pasaje de “X y XX”, en el cual Lezama desarrolla su idea de “muerte y resurrección” simbólicas. Para Lezama, el tiempo es el agente de producción del sentido y por consiguiente, la muerte simbólica es la condición de toda creación poética:

X.–Para el griego que ve como un carro a la aurora, el caballo es el rayo de sol. Los efebos que domaban potros a la orilla del Eurotas o del Crisorroa, tenían la sensación dual, ya que habían unido la existencia de un caballo a la de un símbolo, que era al mismo tiempo una existencia que pesaba sobre sus ojos.¹⁰ La reacción provocada en nosotros por un caballo, no saltando ante nuestros ojos, sino saltando escapado de otra palabra o sensación. Y no solamente la palabra, sino otra cosa más delicada, es el tiempo el que va bruñendo sin posible persecución la palabra, comunicándole otros deseos que el primer pulso que las rigió. La manera de Cervantes nos plantea las más sutiles cuestiones del escritor como producto invariable y las edades sucesivas como producto variable. Nos ha enseñado cómo las frases se liberan, por el tiempo, de la primera extensión que las traza [...] Emplea casi siempre frases de originalidad media e incorpora, lo que sería sin duda en su época, frases hechas. Pero qué delicia en esa transmutación aportada por el tiempo a la frase de Cervantes. Me encuentro en las *Novelas ejemplares* frases como esta, en su tiempo frase hecha, hoy difícil elegancia: “bebió un vidrio de agua fresca” [...] El tiempo como aliado de los buenos

¹⁰ El Eurotas es un río en el Peloponeso. El Crisorroa (< *krysos*, oro y *roe*, corriente) es un río mitológico que arrastra oro y aparece en la *Eneida*.

escritores, no en el sentido respetuoso que siempre le atribuimos, sino mejorando sus frases, poniéndoles un nuevo sentido que tal vez les fue extraño, ha de engendrar una crítica de más exquisitos detalles, las vicisitudes históricas de cada frase, su muerte, su resurrección. En cada frase de un escritor se borra la pertenencia, y el espectador, aún siendo contemporáneo, establece distancias y recorridos que mantienen toda impedimenta de esculturación de la palabra (1975 139-40).

La meditación de X se apoya en una oposición entre las dos coordenadas histórico-culturales Occidente: la antigüedad clásica, a través de sus mitos y su literatura, y la modernidad, por medio de la figura de Cervantes y su recepción posterior. El contraste concierne la diferencia entre dos concepciones distintas del lenguaje y su respectiva vinculación con el mundo. X especula sobre cómo tropos como la alegoría, la metáfora o la prosopopeya pudieron haberse entendido en la antigüedad. X parece intuir que para los griegos los mitos eran un modo directo de conocer y representar el mundo. Si el mito proporcionaba una representación directa y no arbitraria –“motivada”, diría Saussure– del mundo y de los medios para conocerlo, entonces los tropos que se empleaban para articular el discurso mitológico se hallaban investidos de una “realidad” propia que era condición necesaria para concebir el mundo. X sugiere que en el marco del pensamiento religioso de la antigüedad clásica, el imaginario mitológico había efectivamente vinculado “caballo” y “rayo de sol” como entidades inseparables, en donde una imagen implicaba a la otra y viceversa (“sensación dual”). Puesto de otra manera, X conjetura que para los griegos no había una fisura entre el mundo y su representación por medio de ciertos tropos.

La modernidad en cambio sí está fundada sobre una brecha entre el mundo y su representación y posibilidad de conocerlo: “La reacción provocada en nosotros por un caballo, no saltando ante nuestros ojos, sino saltando escapado de otra palabra o sensación”. La identificación “caballo” = “rayo de sol” es ahora una metáfora en el sentido moderno: es algo que tiene lugar como discurso y en

el discurso, y es reconocida como una representación arbitraria, no basada en un sustrato trascendental. X parece estar estableciendo una oposición entre dos ideas distintas acerca del mismo tropo. Por una parte, bajo una concepción pre-moderna, el tropo está investido de una simbología religiosa, no está construido de acuerdo a una relación arbitraria y es visto como una entidad *fija e inmutable*. Puesto de otra manera, para los griegos los mitos *no tenían ni historia ni futuro*. Por otra parte, bajo una concepción moderna, el tropo es una entidad mutable, contingente, separada de cualquier sustancia de tipo metafísico y, lo más importante, necesariamente sujeta a las vicisitudes del tiempo histórico. Lo importante aquí no es la observación –algo banal– de que el significado de los tropos pueda cambiar con el tiempo, sino la intuición de que estos pueden adquirir en el futuro significados *imprevisibles y hasta desconocidos*: “es el tiempo el que va bruñendo sin posible persecución a la palabra, comunicándole otros deseos que el primer pulso que las rigió”.

La experiencia de la modernidad descrita por X incorpora lo que podemos llamar –invirtiendo la expresión de Paul de Man– una temporalidad de la retórica; esto es, la inserción del discurso en las contingencias del tiempo histórico y, en consecuencia, la apertura a futuros e imprevisibles actos de interpretación. Esto comporta un proceso constante de creación de nuevas y *a priori* desconocidas instancias de significado. En particular, esta experiencia de la temporalidad es también una crítica a la idea de la sujeción de la actividad poética a un “yo” unitario. Al contrario, esta actividad es llevada a cabo por múltiples –pasados, presentes y futuros– agentes interpretativos: el autor en sí, la red de discursos de la cual dicha actividad se nutre, los lectores de los textos, etc. Considerada en la plenitud de su historicidad, la actividad poética es necesariamente anónima y separada del sujeto individual.

A partir de aquí podemos entender cómo esta modalidad “temporalizada” de *poiesis* inscribe el evento de la muerte. Luego del pasaje sobre los griegos, X cita una frase de la novela ejemplar *La señora Cornelia* (1613) de Cervantes: “bebió un vidrio de agua

fresca”.¹¹ A partir de aquí X elabora un “contrapunto” de posibles lecturas especulando sobre las connotaciones pasadas de la frase y comparándolas luego con el cómo la leemos hoy día. Se plantean simultáneamente una perspectiva sincrónica que consiste en la lectura simultánea de dos contextos distintos (algo considerado “frase hecha” en la época de Cervantes adquiere “difícil elegancia” para nosotros), junto a una perspectiva diacrónica que reconoce la distancia histórica y visualiza la manera en la que la historia puede “mejorar” una frase. El texto es así un espacio en constante transformación en la medida en que el tempo histórico progresivamente inscribe nuevas significaciones que eran inexistentes o incluso imposibles de anticipar o prever en el momento en el que el texto se produjo. El significado no puede ser reducido a un valor “original” (“el primer pulso que las rigió”), sea denotativo, connotativo o intencional. Las inscripciones que van produciéndose a lo largo del tiempo son contingentes y serán suplementadas por otras inscripciones, aún “increadas” como diría Lezama, que ocurrirán el futuro (“poniéndoles un sentido que tal vez les fue extraño”) a medida que el discurso, producido bajo ciertos contextos, es posteriormente re-leído y re-inscripto a lo largo del tiempo histórico. Lezama describe este proceso de (re)inscripción así: “Las vicisitudes históricas de cada frase, su muerte, su resurrección”.¹²

Las ideas de “muerte y resurrección” en “X y XX” conciernen entonces la inserción de la obra en la historia. El empleo del término “muerte” en este contexto presupone la existencia previa de

¹¹ El original dice “Bebió un vidrio de agua fría”. La segunda acepción de “vidrio” en la edición de 1739 del *DRAE* es “cualquier pieza, o vaso formada de él”.

¹² En su *Secondary Moderns* (148-54) Brett Levinson propone una ingeniosa interpretación del concepto lezamiano de “muerte”: es un evento singular e irreplicable y es el único que genuinamente le pertenece al poeta. De este modo la muerte “funciona como la identidad del poeta” y el poema “es el efecto u obra de esa muerte” (151). Pareciera entonces que para Levinson la muerte funciona como una especie de “firma”. Mi lectura aquí tiene importantes afinidades con la de Levinson, pero mi énfasis no es tanto en la figura del autor sino más bien en la experiencia del tiempo y la historia en el discurso.

una instancia “original” de autoría que estaba “viva” en el pasado, y “resurrección” por su parte implica la necesidad de preservar, aunque sea de un modo transformado, aquello que ha muerto. Este modelo no nos remite exclusiva o únicamente a la figura del autor en sí, sino que también comprende el contexto y las circunstancias históricas, culturales y sociales asociadas a la producción de la obra (en tal sentido la “muerte” lezamiana es muy distinta del manido concepto de “muerte del autor” en Barthes). Lezama se refiere a esta instancia original y originaria de autoría por medio de metáforas como “primer pulso” y “primera extensión”. A partir de allí la secuencia muerte-resurrección sigue una lógica de preservación y suplemento. Como muestra el ejemplo de Cervantes, es preciso que quede un testimonio de aquello que estaba vivo (“primer pulso”, “la pertenencia”) pero ha muerto, y este testimonio a su vez es la condición necesaria de la historicidad de la “muerte y resurrección”. Una vez que muere, ese “primer pulso” es preservado como una *traza*, entendida en el sentido ordinario (no gramatológico) como la marca o inscripción presente de algo ausente. A medida que transcurre el tiempo, la obra ya “trazada” circula por diversos y cambiantes contextos históricos y culturales y es sometida al suplemento de nuevas inscripciones, múltiples e impredecibles *a priori*. El interés de Lezama en el pasaje citado consiste en ver cómo las palabras son capaces de recibir y exhibir las múltiples marcas de su circulación a lo largo del tiempo y a través de diversos contextos históricos y culturales. En este respecto, Lezama le otorga la iniciativa no solamente a las palabras como pedía Mallarmé, sino también al tiempo, entendido este en su significación histórica y cultural más amplia. El tiempo es aquí una entidad productora de sentido. Los agentes concretos de esta producción son las comunidades de lectores y escritores quienes, a partir de contextos específicos, consumen, interpretan y se apropian de esos discursos circulantes. Discursos que llevan la traza –inscripción, marca, testimonio– de sus ya fallecidos “orígenes” históricos y culturales, se abren para recibir, asimilar y exhibir nuevas e imprevistas (re)inscripciones a medida que circulan por el tiempo histórico.

Memoria, hipérbole y anastasis

Un tópico estrechamente relacionado con la inscripción de la experiencia temporal e histórica en el discurso es la *memoria*. La relevancia de este tema no ha escapado la atención de la crítica.¹³ A partir del modelo hermenéutico y de lectura como producción de sentidos sujeta al tiempo histórico expuesto en “X y XX” puede intuirse que el correlato de la recepción del texto –esto es, del espacio legible y presente de inscripciones y trazas del pasado– es una forma de reminiscencia o actividad mnemónica. Para Lezama, las comunidades de lectores e intérpretes, a lo largo del tiempo, (re)inscriben en el texto los “restos” de las ya “muertas” lecturas e interpretaciones, autores, mitos y otras producciones culturales. Estos “restos” pueden describirse a su vez como “inscripciones mnemónicas”: a medida que el texto circula históricamente ellas son leídas o, para decirlo metafóricamente, “recordadas” por comunidades de intérpretes, quienes a su vez se apropian de ellas y las (re)inscriben aportándoles nuevos significados, para así elevarse bajo una nueva forma y consumir lo que Lezama llama “resurrección”. Unos párrafos después del largo pasaje citado arriba, X se refiere de nuevo a Mallarmé en este enigmático pasaje:

Hipérbole de mi memoria, diríamos siguiendo las sugerencias del mayor de los simbolistas. Cuando la memoria no es solo la reproducción guardada del mundo exterior; cuando va más allá de la memoria prenatal, más allá de recordar las cosas que no han sucedido; todavía excluida de esas provincias, sigue atesorando la memoria. La memoria, más que el oportuno existir, más que la homogeneidad sin causaciones de los orientales, es la semilla cuya flor se va destruyendo sucesivamente al pasar del germen a la forma (142).

X invoca a Mallarmé (“el mayor de los simbolistas”) y a partir de allí ofrece algunas caracterizaciones oblicuas de diversos tipos

¹³ Véase por ejemplo Santí “Lezama, Vitier”.

de “memoria”: “reproducción guardada del mundo exterior” (¿la memoria en sentido ordinario?), “la memoria prenatal” (¿una forma pseudoplatónica de *anamn sis*?) y el oxímoron “recordar las cosas que aún no han sucedido” (¿el don de la profecía?, ¿una “memoria” de aquello que existe en potencia pero no en acto?). Estas son, según X, *algunas* de las manifestaciones de la memoria. Existe otra modalidad de memoria que X describe crípticamente como “la semilla cuya flor se va destruyendo sucesivamente al pasar del germen a la forma”. La imagen de la flor –tomada de “*Prose*”– aparece de nuevo. De acuerdo a esta descripción, la flor es sometida a una serie de sucesivas “destrucciones” que, paradójicamente son a su vez una forma de re-construcción: “pasar del germen a la forma” (una imagen que años más tarde aparecerá nuevamente en el poema largo “Dador”). Esta noción de memoria participa de la dialéctica de “muerte y resurrección”: la extraña –¿hiperbólica?– memoria descrita por X apunta hacia una entidad que “muere” sucesivas veces, y esto a su vez conduce a sucesivas y eventuales re-creaciones.

La lectura paralela de “*Prose (Pour des Esseintes)*” revela otras aristas de este concepto de memoria. La expresión “hipérbole de mi memoria” es una mala cita y traducción del verso inicial del poema de Mallarmé. Cito el exordio del poema:

Hyperbole! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd’hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu: (1.1-4)

Car j’installe, par la science,
L’hymne des coeurs spirituels
En l’oeuvre de ma patience,
Atlas, herbiers, et rituels. (2.1-4)

El sujeto poético apostrofa a la Hipérbole y le pregunta si puede salir de su memoria. La Hipérbole es una personificación que denota una entidad autónoma que reside en la memoria del sujeto pero no está necesariamente controlada por la voluntad de este. La

mala traducción “Hipérbole de mi memoria” consiste en cambiar la preposición *de* en francés como indicador de origen por la preposición *de* como genitivo en español, y en usar “Hipérbole” como nominativo y no como vocativo, tal como aparece en el poema. La pregunta en la primera estrofa puede leerse como una petición y revela el deseo o aspiración del sujeto poético a que la Hipérbole se “alce triunfalmente” de su memoria. Este evento, de ocurrir, equivaldría a una modificación de la memoria del sujeto. Por otro lado, el sujeto describe el estado actual (“aujourd’hui”) de su memoria como “grimoire/ dans un livre de fer vêtu”. El término *grimoire* (“grimorio” en español) significa “libro de hechicería” o “discurso oscuro, escritura difícil de leer” (*Littré*). La memoria es entonces un “grimorio” encerrado herméticamente en un “libro de hierro”, a la manera de un sarcófago. Y sin embargo, hay algo –la Hipérbole– que puede surgir de esta materia ininteligible. ¿Cómo puede ocurrir esto? En la segunda estrofa el sujeto poético reflexiona acerca del ruego que había hecho en la primera estrofa y lo justifica aduciendo que a lo largo del tiempo ha estado meticulosamente componiendo el “himno de corazones espirituales”. El exordio sugiere entonces que la Hipérbole puede eventualmente surgir de la memoria del sujeto poético –el grimorio o texto ininteligible encerrado en un cofre metálico– toda vez que el sujeto ha compuesto su “himno”. Se expresa así una temporalidad: la memoria es *actualmente* –“aujourd’hui”– ininteligible y hermética pero puede abrirse en el futuro; la producción previa del “himno” y el paso del tiempo pueden eventualmente animar a la memoria, abrir el hermético grimorio y lograr el alzamiento de la Hipérbole.

Esto nos lleva de nuevo a la cuestión de los enunciados performativos. Como expuse en la sección anterior, el texto mismo de “*Prose*” puede verse en sí como un enunciado performativo que corresponde al acto de decir/escribir una multiplicidad de modos de producción de sentido que se desvían y suplementan la intencionalidad mimética y comunicativa en su sentido ordinario. Pero nótese también que el poema comienza y finaliza justamente con enunciados performativos. El primero lo acabamos de ver y corresponde

a la pregunta o ruego que el sujeto poético le hace a la Hipérbole sobre si puede alzarse de su memoria. El segundo aparece en la penúltima estrofa del poema, y aunque Lezama no la cita, nos remite a un tema central de “X y XX”: la resurrección. El hablante en “*Prose*” se halla acompañado de alguien identificado como “hermana” [*soeur*] (verso 3.4). A partir de allí, el discurso se alterna entre, por un lado, la insistencia del sujeto poético en que su experiencia es inefable pero lo que ve es real y, por otro lado, las alusiones a ciertas entidades externas (Lezama no las menciona) –“*l’ère d’authorité*” (4.1), “*l’esprit de litige*” (10.1) o “*la rive*” (11.1)– que arrojan dudas sobre la experiencia del sujeto y parecieran negar la existencia misma de la isla y las flores. Mientras tanto, la “hermana” ha estado en silencio, pero en la penúltima estrofa habla repentinamente:

L’enfant abdique son extase
Et docte déjà par chemins
Elle dit le mot: Anastase!
Né pour d’éternels parchemins (13.1-4)

La hermana es caracterizada como un “infante” (< latín *infans*, incapaz de hablar) que ha permanecido extática ante el paisaje floral de la isla. La palabra que la hermana finalmente proclama –“Anastase!”– proviene del griego *anastasis*, que significa “alzamiento”, “levantamiento”, “puesta en pie” y es el término que en la Epístola a los Hebreos se usa para designar la resurrección de los muertos (*Liddell-Scott-Jones*).¹⁴ De acuerdo a esto, la exclamación de la hermana podría interpretarse como una suerte de imperativo: “¡levántate!” Más aún, el verso que sigue en la estrofa siguiente (“*Avant qu’un sépulcre ne rie*” [14.1], literalmente “Antes que un sepulcro ría antes de...””) sugiere que ella se encuentra ante una tumba. Como indica Malcolm Bowie (37) el poema tiene entonces una estructura

¹⁴ El vínculo etimológico entre “Anastasis” y “resurrección” es señalado en L. J. Austin 211, Bowie 37 y Olds 45.

cíclica: al principio el sujeto poético le pregunta a la Hipérbole si puede levantarse de sus memorias (descrita como un “grimorio” en un cofre de metal) y al cierre la hermana ante el “sepulcro” finalmente habla y ordena “¡levántate!”, o metafóricamente, “¡resucita!” Y en cada caso, como señalé, estamos ante un enunciado performativo.

Este análisis sugiere una serie de paralelos: hablante poético/ hermana, grimorio en un cofre de metal/ sepulcro, Hipérbole/ flores inmensas, apóstrofe a la Hipérbole/ exclamación “Anastase!” (la cual puede interpretarse como “¡levántate!”). De acuerdo a Agosti (52-3) la hermana acompaña al sujeto poético como testigo ante el sublime paisaje de la isla y las flores, y en la conclusión del poema es ella quien finalmente le ordena a la Hipérbole que se levante del dominio de la muerte. “Abdicar” el “éxtasis” ante el espectáculo sublime de las flores y pronunciar finalmente el mandato “Anastase!”/ “¡levántate!” corresponde a alzarse de la memoria-grimorio-sarcófago a fin de vivir de nuevo. Esta imagen de la “resurrección” corrobora a su vez el carácter metapoético del texto, por cuanto este renacer es *discursivo*. Esto se expresa a varios niveles: la hermana, que primero es una “infante”, pero al final es capaz de hablar y así suscitar la “resurrección”; la *anastasis*, ese “levantarse de entre los muertos” corresponde a levantarse del discurso ininteligible, del *grimoire*; y por último, está el verso 13.4: Anastase ha “nacido para *eternos pergaminos*”. Anastase –el acto de la resurrección, la Hipérbole alzándose del grimorio, la palabra ante el sepulcro– nace *para el medio en el cual se inscribe el discurso*; este medio, los “eternos pergaminos”, es, por así decirlo, la “razón de vida” o *destino* de Anastase. En otras palabras, la condensación *anastasis*-resurrección-alzamiento de la Hipérbole a partir del grimorio, puede leerse como una metáfora de la ocurrencia final del *evento verbal* del poema. La *resolución* de la súplica que le hace el sujeto poético a la Hipérbole y de la angustiada vivencia de lo sublime durante el paseo por la isla y la contemplación de flores es que tanto lo ininteligible como la experiencia se convierten finalmente en *logos*. En “*Prose (pour des Esseintes)*” y en “X y XX” –con sus énfasis respectivos en la reflexión sobre la producción del

sentido y en la circulación histórica del discurso— la *muerte* aparece entonces como una figuración de lo que, usando el término filosófico podría llamarse “lo trascendental” del discurso: la muerte es la condición previa de posibilidad de la existencia misma de las inscripciones simbólicas y de la resurrección, entendida esta como el renacer o alzamiento a partir de la muerte ya “trazada” en esas inscripciones.

Regreso a la futuridad

Las correspondencias entre *logos*, historia y la metáfora de “muerte y resurrección” se consolidan en las páginas finales de “X y XX”. Esto comienza a indicarse en una sección que contiene un extenso intercambio entre las dos voces sobre la idea de “paradoja”. Para XX “lo que en la esfera del pensamiento se llama paradoja; lo que en lo moral es una aventurera desviación, en lo terrestre se llama isla” (144). En su réplica, X desarrolla una críptica meditación que retorna a la cuestión de la muerte y la resurrección a través del tema del cuerpo:

Si existe la paradoja ... es porque con relación a un cuerpo irrumpe el desvío. Si existe esa posibilidad, es porque existe la imposibilidad de transformarse, de hacer un segundo nacimiento corporal, mientras los sentidos previos, los de siempre, permanezcan invariables. Existe, todo lo que no es yo con relación a un instante, la fría extensión espacial y la fría continuidad temporal. Usted ve, paralelismo tiempo espacial, que la continuidad se va a constituir en una sustancia histórica; que esa continuidad se va convirtiendo en una resistencia. Y que las simetrías y desemejanzas entre nuestro cuerpo y esa extensión —sus acercamientos son imposibles porque si en ellos puede aparecer la voluntad de semejanza es sólo como máscara voluptuosa de la muerte— constituyen la gran masa de la continuidad. Es viciosa cuando el paralelismo entre nuestro cuerpo y esa extensión es perfecto. Pero lo que siglos después de los

griegos hemos de entender por *salud*, es liberarse del peso muerto de la masa de esa extensión, la ligereza para emprender el segundo nacimiento (145, énfasis en el original).

Veamos más de cerca esta opaca silogística. En primer lugar, la existencia de la paradoja presupone la existencia de un “desvío” que invade la relación entre el cuerpo y las coordenadas espacio-temporales que X llama “extensión” y “continuidad”.¹⁵ Segundo, si uno acepta la posibilidad de tal “desvío” entonces el “segundo nacimiento” solo puede tener lugar si ocurre algún tipo de transformación en los “sentidos” del sujeto (“existe la imposibilidad de transformarse, de hacer un segundo nacimiento corporal, mientras los sentidos previos, los de siempre, permanezcan invariables”). Tercero, las dimensiones temporal y espacial a las que X se refiere como “continuidad” y “extensión” no son entidades independientes entre sí sino que están acopladas y evolucionan contiguamente. La “continuidad”, como indica el pasaje, se halla sujeta a una doble transformación: primero se vuelve “sustancia histórica” y esta a su vez deviene en “resistencia”. En el contexto de la poética lezamiana esta transformación corresponde a lo que podría llamarse la “temporalidad del discurso”, entendida como el proceso en el cual los textos adquieren y producen nuevas —e impredecibles— significaciones al insertarse en el tiempo histórico. La “extensión” o dimensión “espacial”, por su parte, se halla profundamente imbricada con la “continuidad”. Según el pasaje, la “continuidad” se constituye por medio de una red de “simetrías y desemejanzas” entre el cuerpo y la “extensión”. Este interfase entre el cuerpo y su localización espacio-temporal es “viciosa” si existe un “paralelismo” perfecto entre el cuerpo, el tiempo y el espacio. De acuerdo a esto, a fin de poder emprender “el segundo nacimiento” debe ocurrir algún tipo de no-paralelismo, desviación o ruptura en la estructura de la “continuidad”. ¿Qué sería esta ruptura?

¹⁵ Esta terminología es a su vez derivada de las *Meditaciones* de Descartes, un texto que Lezama estudió en noviembre de 1939 y constituye uno de los numerosos intertextos de “X y XX”. Véase *Diarios* 21-3.

La muerte. Esto es confirmado más adelante cuando XX afirma: “La *poiesis* es la forma o máscara de [la] discontinuidad” (146). Y luego X precisa esta idea:

Entonces es difícil pero ávidamente existente, la relación entre el tamaño del poema y la forma como caemos en la muerte. *Si la poesía se nutre de la discontinuidad, no hay duda que la más lograda y gravitante discontinuidad es la muerte...* La forma en que la muerte nos va recorriendo pasa desapercibida, pero va formando una sustancia igualmente coincidente, actuando como el espacio ocupado como un poema, espacio que muy pronto deviene sustancia, formado por la presencia de la gravitación de las palabras y por la ausencia del reverso no previsible que ellas engendran. El tamaño de un poema, hasta donde está lleno de *poiesis*, hasta donde su extensión es un dominio propio, es una resistencia tan compleja como la discontinuidad inicial de la muerte (147-8, énfasis mío).

Se cierra el círculo: la muerte, como vimos antes, es la condición o fundamento del discurso poético, y es también la ruptura o desviación fundamental de la “continuidad”. La *poiesis* es entonces la “máscara” o “forma” de la muerte, y la muerte es a su vez la condición necesaria para ese redentor “segundo nacimiento”. X describe una progresión en la cual la muerte es una fuerza creativa: la muerte “[actúa] como el espacio ocupado como un poema” y ese “espacio” deviene “sustancia”. Esta “sustancia” comporta a su vez dos aspectos opuestos: “la presencia de la gravitación de las palabras” y “la ausencia del reverso no previsible que ellas engendran”. La “gravitación de las palabras”, entendida como “presencia”, puede interpretarse como el texto actual que leemos *más* aquello que denominé anteriormente su *memoria*, es decir, los “restos” inscriptos en el texto de autores, obras, mitos, lecturas e interpretaciones que vienen del pasado y ya han “muerto”. En principio, esta memoria es *legible*, es decir, el lector puede “recordar” y traer al presente estos restos del pasado e incorporarlos a su propia comprensión de la obra (véase nota 13). Este modo de entender la “presencia” de

la “gravitación de las palabras” destaca la insistencia por parte de Lezama de que el tiempo es un agente productor de sentido y que el texto es inseparable de su propia trayectoria histórica y cultural (“es el tiempo el que va bruñendo sin posible persecución a la palabra, comunicándole otros deseos que el primer pulso que las rigió”). La contraparte de esta “presencia” es la “ausencia del reverso no previsible” que las palabras “engendran”. Esto puede interpretarse a su vez como aquello que *no existe aún* como actualidad, forma o presencia, pero que puede eventualmente materializarse *en el futuro* bajo una forma desconocida o “no previsible”. Obsérvese el carácter dialéctico de esta oposición entre “presencia” y “ausencia”. Las palabras “engendran”, es decir, tienen la facultad o potencial de formar *logos*, pero esta capacidad es descrita aquí como el “reverso” de las palabras; se trata de algo que solo aparece como “ausente” y no actualizado, pero que eventualmente puede hacerse presente y adquirir una forma –aunque “no previsible”– en el futuro. La muerte –“la más lograda y gravitante discontinuidad”– yace en el origen y es la causa detrás de la dinámica histórica de la resurrección simbólica: “La discontinuidad es la única manera de aproximarnos a la reparación incesante” (151).

Enfrentado a la inescapable “discontinuidad” de la muerte, XX especula acerca de las consecuencias del potencial creativo que surge de esta poética de la “muerte y resurrección”:

Yo sé que oyéndome usted no hay peligro que la palabra simbolista disminuya su poderío, pues para usted, como para mí, simbolismo es esa gran corriente poética que viene desde el poderoso Dante hasta el delicioso Mallarmé. Me parece feliz la frase de Valéry, aristocracia discontinua, hablando de Mallarmé. Así como Platón no pudo llegar en el Parménides a una definición de la unidad, podemos seguir pensando en la continuidad misteriosa, casi diríamos anteriormente resuelta de la poesía. Discontinuidad aparente; enlace difícil de las imágenes. Continuidad de esencias; prolongación del discurso y solución incomprensible de los enlaces, que nos hacen pensar en que el papel en que se apoyan desaparecería,

seguiría trazando los signos en el aire, que de ese modo afirmarí su necesidad, su presencia incontrovertible [...] (147).

En este hermético pasaje puede leerse un intento de indagar sobre las posibles paradojas que emergen de una poética basada en la metáfora de la muerte y sobre cuáles son sus implicaciones ontológicas. Un cotejo con los diarios de Lezama (*Diarios* 44) revela que el pasaje incorpora casi literalmente la entrada de fecha 14 de septiembre de 1940. Una vez más la figura de Mallarmé pone en marcha la reflexión sobre la muerte, la “discontinuidad” y la *poiesis*. La expresión “aristocracia discontinua” es tomada del ensayo de Paul Valéry “*Je disais un fois a Stéphane Mallarmé*” (Valéry 1: 644-60) y que Lezama probablemente tomó de la traducción “Yo le decía, a veces, a Stéphane Mallarmé” incluida en la antología de escritos en prosa de Valéry *Política del espíritu* (Buenos Aires: Losada, 1940) hecha por Ángel Battistessa. Allí Valéry especula que la poesía se halla fundada sobre una relación profunda entre los seres humanos y el lenguaje que antecede a la literatura y la crítica. Según Valéry todo poeta, no importa cuán moderno sea, necesariamente “bebe” de esas “fuentes del lenguaje” (1 651). El oficio poético es el testimonio de una “nobleza” [*noblesse*] que no está arraigada en la tradición sino en un modo ancestral de mediación lingüística entre nosotros y el mundo. Valéry llama “*aristocratie discontinue*” (1 651) al linaje imaginario que desciende de esa raíz primigenia y Mallarmé pertenece a ella. Sin embargo, nótese que la frase de XX también introduce un elemento que puede parecer extraño: la “*continuidad* misteriosa”. ¿No ha sido la *discontinuidad* el concepto central?, ¿no es la muerte-como-*discontinuidad* la fundación de la *poiesis*?, ¿cuál es ahora el papel de esta “*continuidad*” aparentemente fuera de lugar?

Un examen más cercano del pasaje revela que esta “*continuidad* misteriosa”, lejos de borrar o contradecir el principio creador de la muerte-como-*discontinuidad*, lo que hace es ahondar aún más en la reflexión sobre la naturaleza y la autoridad de la *discontinuidad*. A fin de poder entender en qué consiste la “*resolución*” de la “*continuidad* misteriosa” es preciso detenerse en la expresión “Dis-

continuidad aparente; enlace difícil de las imágenes. Continuidad de esencias; prolongación del discurso y solución incomprensible de los enlaces”. Puede identificarse un par de oposiciones binarias: discontinuidad/ continuidad, apariencia/ esencia. La primera oración nos remite a un dominio que podríamos calificar de “fenoménico” –lo “aparente”–, en contraposición a lo “ontológico”, dado por las “esencias”. El “enlace difícil” puede interpretarse como la resistencia que encuentra el hipotético lector ante el texto, así como la actividad misma de interpretarlo y derivar sentido. “Lector” aquí debe entenderse necesariamente como un sujeto concreto, situado cultural, social e históricamente; por consiguiente, la actividad de lectura y producción de sentido es inevitablemente incompleta y contingente. La “continuidad de esencias” en la segunda oración pareciera ser una “solución” a la “discontinuidad aparente”; es decir, pareciera postularse una “continuidad” *esencial*, más profunda, que vendría a resolver, aclarar o descifrar esa “dificultad” que es constitutiva de la “discontinuidad” y que yace propiamente en el dominio de lo “aparente” o fenoménico. Pero nótese –y he aquí el punto central– que según Lezama la “continuidad de esencias” es la “solución *incomprensible* de los enlaces”; es decir, que la “continuidad” es *imposible de entender e imposible de circunscribir dentro de un límite*. Y como consecuencia surge la “*prolongación* del discurso”. En tal sentido, la especulación de XX no propone un modo de resolver la muerte-como-*discontinuidad* regresando a alguna Unidad primordial. Al contrario, XX más bien indaga sobre cuáles son las consecuencias más profundas del principio creativo –y que, como hemos visto, está situado cultural, social e históricamente– de la muerte-como-*discontinuidad*. Si la “discontinuidad aparente” es solo un “enlace difícil” contingente y sujeto a vicisitudes históricas y culturales, su “solución” –la “continuidad de esencias”– *no* es la desaparición o clarificación de “lo difícil” sino justamente lo opuesto; es la instancia *más radical* de lo difícil, una paradójica “solución incomprensible” que no puede entenderse ni articularse.

El significado de lo “incomprensible” en este contexto puede apreciarse más claramente al tomar en cuenta la descripción que

hace X de la muerte y resurrección como “las vicisitudes históricas de una frase” y la siguiente asociación de “continuidad” con temporalidad: “la continuidad se va a construir en una sustancia histórica ... esa continuidad se va transformando en resistencia”. Si consideramos el silogismo “Discontinuidad aparente; enlace difícil de las imágenes. Continuidad de esencias; prolongación del discurso y solución incomprensible de los enlaces” desde una perspectiva temporal y apoyándonos en una analogía (ciertamente superficial pero suficiente para nuestro propósito) con los conceptos aristotélicos de acto y potencia, es posible discernir que la primera parte se refiere al proceso “difícil” de rendir en acto –de modo real y concreto– un discurso sobre qué es el mundo, de interpretarlo y darle sentido. Al mismo tiempo, la inserción de esta actividad en la historia implica no solamente el reconocimiento del “pasado” (lo que llamé la “memoria” que subyace lo inscripto en el texto) sino también de la *futuridad*. Y este es justamente el dominio de lo *potencial*: esa “prolongación del discurso” que aún no se ha actualizado, el “reverso *no previsible*” que “engendran” las palabras y a partir del cual el discurso adquirirá una forma concreta en el futuro.

Cierro con una breve reflexión sobre la cuestión de la figura del autor en “X y XX”. La poesía es una inscripción simbólica y lleva –o es *lo* que lleva– la traza de la muerte. El autor “muere” al convertirse en una inscripción y toda posibilidad de inmanencia queda eliminada. Hay aquí dos brechas o fisuras: una entre el sujeto autorial en sí y su inscripción, y otra no menos radical entre esa inscripción y el lector (es en virtud de este distanciamiento que X puede, por ejemplo, ver sincrónicamente cómo la maravilla y la banalidad coexisten en la frase de Cervantes). Pero nótese que este proceso de obliterar y re-inscribir lo autorial ha estado ante nuestros ojos desde el inicio mismo de “X y XX”. Como señalé al principio, el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* –un diálogo transcrito entre “J.R.J.” y “Yo”– es un texto precursor de “X y XX” e incluso existe en este alguna indicación a partir de la que puede intuirse una identificación entre “X” y el propio Lezama (*Obras* 142). Sin embargo, estas inferencias son precarias e irónicas. Si bien la voz del “joven

Lezama Lima” pareciera surgir a ratos, el hecho es que desde el inicio la identidad autorial ha sido literal, semántica y tipográfica-mente *tachada* por una “X” (o dos: “XX”). De hecho, el efecto de esta momentánea aparición y desaparición de “José Lezama Lima” es inscribir un forma de spectralidad: presentar la muerte del autor y su transformación en una marca simbólica, a la vez que se la postula como principio creativo. Una *discontinuidad* radical separa a Lezama de esta marca sujeta al orden del discurso y la circulación histórica. La idea del autor para Lezama es resueltamente paradójica: es una entidad anónima pero que lleva una firma, la traza de la muerte. Y esta anonimidad se halla sobredeterminada por los múltiples, “no previsible”, significados producidos no por el autor, sino por “las vicisitudes históricas de cada frase, su muerte, su resurrección”. José Lezama Lima debe morir y convertirse en una tachadura (“X” o “XX”). De aquí parte la poesía.

Prose*pour des Esseintes*

Hyperbole! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu :

Car j'installe, par la science,
L'hymne des cœurs spirituels
En l'œuvre de ma patience,
Atlas, herbiers et rituels.

Nous promenions notre visage
(Nous fûmes deux, je le maintiens)
Sur maints charmes de paysage,
Ô sœur, y comparant les tiens.

L'ère d'autorité se trouble
Lorsque, sans nul motif, on dit
De ce midi que notre double
Inconscience approfondit

Que, sol des cent iris, son site,
Ils savent s'il a bien été,
Ne porte pas de nom que cite
L'or de la trompette d'Été.

Oui, dans une île que l'air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions.

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para

Prosa*para des Esseintes*

¡Hipérbole! ¿No sabes levantarte
triunfalmente de mi memoria, hoy día
grimorio vestido en un libro de hierro?

Pues, por la ciencia, instalo el himno
de corazones espirituales en la obra de
mi paciencia, atlas, herbarios, rituales.

Paseábamos nuestro rostro (fuimos
dos, lo sostengo) sobre muchos
hechizos de paisaje, ¡oh hermana!,
comparándolos con los tuyos,

la era de autoridad se turba cuando,
sin ningún motivo, se dice de
este mediodía que nuestra doble
inconciencia escruta

que, suelo de cien lirios, su sitio (ellos
saben si de veras ha existido) no lleva
nombre que mencione el oro de la
trompeta de Verano.

Sí, en una isla que el aire carga de vista
y no de visiones toda flor se extendía
más enorme sin que conversáramos de
ellos.

Tales, inmensas, que cada una
ordinariamente se adornó de un lúcido

D'un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara.

Gloire du long désir, Idées
Tout en moi s'exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir,

Mais cette sœur sensée et tendre
Ne porta son regard plus loin
Que sourire et, comme à l'entendre
J'occupe mon antique soin.

Oh! sache l'esprit de litige,
À cette heure où nous nous taisons,
Que de lys multiples la tige
Grandissait trop pour nos raisons,

Et non comme pleure la rive,
Quand son jeu monotone ment
À vouloir que l'ampleur arrive
Parmi mon jeune étonnement

D'ouïr tout le Ciel et la carte
Sans fin attestés sur mes pas,
Par le flot même qui s'écarte,
Que ce pays n'exista pas.

L'enfant abdique son extase
Et docte déjà par chemins
Elle dit le mot: Anastase!
Né pour d'éternels parchemins,

Avant qu'un sépulcre ne rie
Sous aucun climat, son aïeul,

contorno, laguna que la separó de los
jardines.

Gloria del gran deseo, Ideas, todo en
mí se exaltaba de ver la familia de las
iridáceas brotar ante este nuevo deber,

pero esta tierna y sensata hermana no
llevó su mirada más allá de una sonrisa
y, como escuchándola, yo me ocupo de
mi vieja inquietud.

¡Oh! Sepa el espíritu de litigio, a
esta hora en la que nos callamos,
que de múltiples lirios el tallo crecía
demasiado para nuestras razones,

y no como llora el río, cuando su
monótono juego no deja que llegue la
anchura entre mi joven conmoción

de oír todo el Cielo y el mapa sin fin
testimoniados sobre mis pasos, por la
ola misma que se aparta, que este país
no existe.

La infanta abdica su éxtasis y ya
docta por caminos ella dice la palabra:
¡Anastase! nacida para eternos
pergaminos,

no sea que un sepulcro ría sobre
algún clima, su ancestro, de llevar

De porter ce nom: Pulchérie! este nombre: ¡Pulquérie! oculto por el
Caché par le trop grand glaïeul. inmenso gladiolo.

[traducción J. P. Lupi]

Bibliografía

- Agosti, Stefano. *Lecture de "Prose pour Des Esseintes" et de quelques autres poèmes de Mallarmé*. Seyssel, Francia: Comp'Act, 1998.
- "Anastasis." *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*. Maria Pantella, ed. *Thesaurus Linguae Graecae*. U de California Irvine. Web. 28 de Mayo 2011.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1962.
- , "Mallarmé and the Prose pour Des Essintes." *Forum for Modern Language Studies* 2.3, 1966.
- Bénichou, Paul. *Selon Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1995.
- Bowie, Malcolm. *Mallarmé and the Art of Being Difficult*. Cambridge: Cambridge UP, 1978.
- Cañete Quesada, Carmen. "José Lezama Lima y su noción de 'teleología insular': Lectura del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*." *Afro-Hispanic Review* 25.2, 2006.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. *El primitivo implorante: El "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- , "Lezama y el insularismo: Una problemática de los orígenes." *Ideologies and Literatures* 3.2, 1988.
- Díaz Infante, Duanel. *Los límites del origenismo*. Madrid: Colibrí, 2005.
- Goldman, Dara E. *Out of Bounds: Islands and the Demarcation of Identity in the Hispanic Caribbean*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2008.
- "Grimoire". *Dictionnaire de la langue française*. Ed. Emile Littré. París: 1863-1877. XMLittré. Web. 28 de Mayo 2011.
- Heller, Ben A. *Assimilation/ Generation/ Resurrection: Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1997.

- , "Landscape, Femininity, and Caribbean Discourse." *MLN* 111.2, 1996.
- Levinson, Brett. *Secondary Moderns: Mimesis, History, and Revolution in Lezama Lima's American Expression*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1996.
- Lezama Lima, José. *Diarios: 1939-1949/1956-1958*. Ed. Ciro Bianchi Ross. La Habana: Unión, 2001.
- , *Obras completas*. Vol. 2. México: Aguilar, 1975.
- , *Poesía completa*. Ed. César López. Madrid: Alianza, 1999.
- Lupi, Juan Pablo. "La ciencia de Lezama Lima." *Chasqui*: 38.2, 2009.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Ed. Bertrand Marchal. 2 vols. París: Gallimard, 1998.
- Olds, Marshall C. *Desire Seeking Expression: Mallarmé's Prose pour Des Esseintes*. Lexington, KY: French Forum, 1983.
- Ríos-Avila, Rubén. "The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé." *Latin American Literary Review* 8.16, 1980.
- Rojas, Rafael. "Orígenes and the Poetics of History." *CR: The New Centennial Review* 2.2, 2002.
- Ruppli, Mireille y Sylvie Thorel-Cailleteau. *Mallarmé: La grammaire et le grimoire*. Ginebra: Droz, 2005.
- Santí, Enrico Mario. "Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente." *Revista Iberoamericana* 41, 1975.
- , "Párridiso." *MLN* 94.2, 1979.
- Thibaudet, Albert. 1926. *La poésie de Stéphane Mallarmé*. París: Gallimard, 1959.
- Valéry, Paul. *Oeuvres*. Ed. Jean Hytier. 2 vols. París: Gallimard, 1957.

JOSÉ LEZAMA LIMA: HACIA UNA MÍSTICA POÉTICA

IVETTE FUENTES DE LA PAZ

Muchas son las aristas de posible influencia que podemos descubrir en la obra poética de José Lezama Lima dentro de la literatura iberoamericana, apoyadas en el primer e insoslayable presupuesto de un pensamiento que se hace sostén de la palabra común por el idioma. Cultura e idiosincrasia marcan las consonancias de una lengua que se vuelca con igual sustancia en originales e irrepetibles signos. Mas, siguiendo el propio especular del poeta, podemos decir que hay comunidades más fuertes que el idioma; y aún laberintos tan sólo avistados por la identificación espiritual. La empatía –como fuente de un método analógico tan caro a su propio sistema poético– funciona como el “gran puente” por el que transita la mejor tradición española.

La relación se establece no supeditada ni supeditante, sino en la unívoca geometría de una conversación en tono mayor. Si bien es cierto que San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús son patriarcas del lenguaje y el pensamiento en Lezama y fuentes nutrientes de su discurso asimiladas de manera directa y no tangencial, pensamos que se refuerzan aún más –y así se enriquecen– en la penetración de voces más cercanas, conformadas ellas mismas bajo iguales égidas. Así lo que fuera afinidad intelectual, se vuelve necesidad del espíritu, confirmación de un camino ya escogido, pero ahora vivenciado por los signos de la cercanía y la amistad.

La influencia de los pensamientos poéticos de María Zambrano y de Juan Ramón Jiménez fue clave en la sedimentación de una

poética que ya decididamente habitaba el espacio de su época y que satisfizo la vastedad de su intelecto. Las resonancias –amplio espectro de convergencias, divergencias, consonancias o disonancias de criterios– desbordan los limitados propósitos de una primera exposición del tema, desmesura que participa –entre otros por citar– del cono de irradiación de la presencia martiana, elemento esencial a la hora de mancomunizar idearios.

Por este carácter analógico que sincroniza obras y pensamientos poéticos de disímiles momentos de la historia literaria española, se descubre un parentesco esencial entre ellos que los conduce, en una ilación directa, hasta la obra de José Lezama Lima. El rango de la “luminosidad” –que en estas poéticas da tono a una Filosofía de la luz– extiende su irradiación hasta la poética lezamiana y da forma al concepto de la “insularidad”, particularmente expresado aquí como programa existencial. Para ello ha sido necesario el ahondamiento en asuntos de la mística poética de Santa Teresa de Jesús y de San Juan de la Cruz, tan importantes como son las funciones de la luz, el quietismo y el éxtasis como vías de comunión con Dios y, a través del estudio de las gradaciones lumínicas (luz intelectual y luz sobrenatural), llegar a la trascendencia de la noche misteriosa como viaje del conocimiento por la iluminación, asuntos que calan en la obra lezamiana para sustanciar su idea de la insularidad. La imagen mística como forma de elevación supraterrrenal y de cognición de lo terrenal para develar la *imago mundi*, sostendrá su peculiar sentido de la racionalidad poética. Los modos de un actuar por la fe nos acercarán a comprender el sentido de la “eticidad” en José Lezama Lima.

Por esta misma vía de razonamiento tropezamos con inquietudes semejantes en la obra de María Zambrano y de Juan Ramón Jiménez que imprimen un sello a la obra lezamiana en la recurrencia a la luz como sentido epifánico de la realidad. La luz en su función cognoscitiva, tal y como ocurriera con la función de la luz “intelectual” y “sobrenatural” en la mística, delinea aún más el concepto de la “razón poética” como aporte fundamental de ambos pensamientos y así su particularización en la nueva racionalidad poética de Leza-

ma Lima. La vía iluminativa de la poesía frente a la vía intelectual vuelve a ser camino hacia el conocimiento. Estos elementos procuran en la poética lezamiana, la idea de una “mística poética” como nueva arista poseedora de originales matices dentro de la literatura cubana.

A través de los “puentes cordiales” que establecen las afinidades espiritual e intelectual de la poesía, en influencias y confluencias, se develan las claves de sintonía, “diálogo entre culturas”, las que se refuerzan no de manera tangencial sino directa, vívida y nutriente, a través del cultivo orgánico de lo asimilable como elementos genésicos de nuestra literatura. Es la *sympatheia* que procura la letra hecha ya “cuerpo-presencia”. La luz, sus razones, su eticidad como “sol del alma”, develan los misterios de la “noche oscura” que como impulso fecundante anima las consonancias de una cubanidad y una hispanidad que confluyen en el pulso del idioma. Nuevamente la poesía vuelve a ser cifra secreta de la “amistosa compañía”.

Lo relacional que es la cadena de interinfluencias –“vapores aspirados” las llamará Lezama Lima– que convergen en una obra literaria dada, tiene mucho que ver con esta “amistosa compañía” que es el ruedo de voces –presencia fecundante de la lectura y la creación– que se perpetúan en el poeta. En este orfeón que es el coro de simpatías, aparece junto a la *unio sympathetica* –mencionada por Henri Corbin como centro catalizador en la vida del místico, “centro creador” que se dinamizara en el “punto oscuro”, como fuera en María Zambrano, ya hemos visto– la *devotio sympathetica*, estado de devoción que bien puede comprender más que la propia palabra “encontrada” para justificar un ruedo fervoroso de empatías y simpatías que se hacen cuerpo-presencia en lo creado.

En consonancia con esta devoción, que abre su espectro para acoger a más de una voz, todas arropadas y engarzadas en una única y misma estación, está el sentido de apropiación lectiva del que hablara Louis Massignon en un proceso sutil, íntimo y misterioso, en el que nada tienen que ver las “interpretaciones” consecuentes y derivadas de las lecturas y aprehensiones intelectivas y de los sentimientos provocados, sino de una semilla fecundada ya en la

palabra, de la que brota el conocimiento empático. De tal proceso, tan cercano a esta “unión simpatética” conocida como “influencia literaria”, expresa el islamólogo francés:

Detenerse en el texto mismo de las frases leídas no nos ayudará en ello apenas, e innovar de nuestra parte palabras interiores semejantes será en vano. Hay que descorrer este último velo. Por otra parte, si la gracia sobreviene de improviso, nos afectará a nosotros y probablemente no nos informará sobre la vía interior de esta otra alma que, al paso, se nos reveló para siempre como fraternal, nos ayudó, pero que ya no nos concierne actualmente (Masignon 97).

Tales interconexiones –que serán “resonancias” poéticas y formas de los “enlaces ocultos” en Lezama– se vuelven “puentes cordiales” por donde transita un caudal de conocimiento y que sólo es logrado por un estado de unión y devoción entrañado como “místico”, por su conducción hasta la unicidad de tales diversos componentes de saber en uno nuevo y abarcador.

La luminosidad clarifica los resquicios más vedados e invisibles –espacio de lo imaginístico, de lo sólo alcanzable por el *raptus* poético, por las dimensiones trascendentes del misticismo– y ofrece un panorama donde el espacio es más que una epidérmica geografía para mostrar la verdadera “morada” del espíritu de una nación, la esencialidad de una “ínsula indistinta en el cosmos” que encarna un nuevo mito. La fuerte luz de la calidad insular sólo puede ser vista en el viaje a la nocturnidad, fases graduales de lo lumínico que muestran la escala para ascender a lo esencial cubano.

No ensayamos un estudio exhaustivo de todos los aspectos abordables –amplia extensión de la inteligencia y de sus confluencias poéticas, además de una indagación necesaria del trasfondo filosófico de los poetas y pensadores– sino que seleccionamos los que, a nuestro juicio, sitúan los “puentes cordiales” por donde transita el rango de lo “lumínico” que conforma el importante concepto de lo insular en nuestra poesía, elementos que acercan las bases de una “ética” y una “razón poética”, peculiar carisma de una figura

magnífica en la historia de la literatura cubana que es José Lezama Lima.

A partir de analogías –esa “estatura espiritual, presidida por un mínimo de semejanza” que para el poeta cubano Gastón Baquero, explica la elaboración previa entre lector y autor y que en este caso se hace colaboración “participante” del hecho poético–, se encuentran las correspondencias más directas con la literatura española en función de los más claros avisos, y que en el caso de Lezama Lima propiciaron, por lectura crecida y deseada de estos autores junto a la vivencia que reforzara su conocimiento, el hallazgo de las más íntimas consonancias con su poesía.

La luz, en la poética lezamiana, es reveladora de los cimientos profundos que sostienen una espiritualidad. Tal y como fuera en el Génesis, será para él sustancia generatriz de todo lo creado. Ella permite –como lo hiciera para los místicos– la unión con Dios que en Lezama se generaliza en la sustancia primordial como *poiesis*, la que transita –como explica el investigador Ramón Xirau– de la metáfora a la imagen, de esta a su transposición histórica en las “eras imaginarias”, y que culmina en la Sobreabundancia, es decir en Dios (Xirau 1993 70).

Como bien apunta el investigador cubano Jorge Luis Arcos en uno de sus estudios sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima, este supera las limitaciones de las explicaciones materialistas de un conocimiento metafórico “con el despegue trascendente que significaba la metáfora católica o la metáfora del conocimiento [...]” (Arcos 1990 55). Certero juicio que apoyan los propios criterios de Lezama sobre la poesía, por lo que dice:

Es innegable que la gran plenitud de la poesía corresponde al período católico, con sus dos grandes temas, donde está la raíz de toda gran poesía: la gravitación metafórica de la sustancia de lo inexistente, y la más grande imagen que tal vez pueda existir, la resurrección. El poeta es en esta concepción el guardián de las tres más grandes eficacias o temeridades concebidas por el hombre: la conversión de lo inorgánico en viviente, de la sustancia en espíri-

tu, por la penetración del aliento del oficiante, acto naciente de la transustanciación, superación del acto naciente aristotélico en puro Nacimiento; lo inexistente hipostasiado en sustancia y la exigencia total ganada por la sobreabundancia en la resurrección (Lezama Lima 1958 394).

La metáfora católica que es metáfora del conocimiento, se vuelve “conocimiento de salvación” (al decir del poeta francés Paul Claudel) en Lezama Lima, metáfora que supera la presión del ropaje de cualquier ortodoxia religiosa apoyada en esa “voracidad incorporativa” de lo cultural que implica en el poeta cubano el “logos relacionable” como base de su gnoseología.

Con la profundidad de sus intuiciones, María Zambrano captó en Lezama ese sentido apologético con que el poeta encara la existencia para apropiarse de ella, completa y abarcadoramente. “La materia en que has trabajado –le dice al poeta– siempre es sustancia, materia viviente [...]” (Zambrano 2006 105). Y a la par que le califica como “teólogo”, le comenta sobre ello:

Que en otro tiempo, ¡ay!, en aquellos lo hubieras sido; que toda tu obra anda en busca de definiciones de Dios y de lo divino en sus modos humanos. Que tu poesía anda persiguiéndose a sí misma, quiero decir su propia sustancia –la eterna sustancia de poesía de la cual fueron hechos los Dioses y que tu pensamiento en un trabajo paralelo anda en busca de definiciones, ese fruto del eros intelectual o de la muerte imantada (104).

La búsqueda de la añorada “piedra filosofal” alquímica, se corresponde en Lezama con la persecución del ser esencial poético, de esa condición unívoca que reúne la diversidad en la unidad, tal y como expresa en uno de sus ensayos: “El *esse sustancialis*, la suprema esencia en la gloria de los bienaventurados, sólo puede ser vislumbrada por el ser causal, dueño de la vivencia oblicua y el súbito, de las relaciones entre lo incondicionado y lo causal (Lezama Lima 1970 29).” Esta diversidad en lo semejante, es lo que con gran tino

advierde Jesús Moreno Sanz en el ensayo de Lezama “Confluencias” –quizás el más sublime, profundo y de mayor arrobamiento místico del autor– por lo que dice el filósofo español:

Es lo que lleva a Lezama en *Confluencias* a declarar la coincidencia de la planta. Del animal y del ángel, tan intermediadoramente con esa misma retórica prearistotélica, con el propio *salvar las apariencias* de Platón, con el diapasón en que funde la unidad Clemente de Alejandría en lo que él denomina *comunidad natural con el cielo* (*émphytos Koimónía*), y prendido (*kataleptikós*) del propio *logos* de la cosa misma, sea flor o gesto moral (287).

La visión de la simpatía entre todas las cosas, no es más que esa condición de “orden” que condiciona en el filósofo su búsqueda del Uno indual y en el poeta procura el deseado “equivalente verbal” único con que es interpretado. Es la añoranza mística de llegar a la unidad, que sería lo divino, más allá de su inmanencia, es decir, de su percepción por los sentidos. Por la metáfora católica –ya sabemos– podemos llegar a esa unión con Dios en la fórmula Hombre-Cristo. Pero, sabemos también, que sólo será un “entrevisto”, pues, como diría Lezama, “era tan sólo una relación momentánea, entrevista, entre la criatura y la divinidad” (Lezama Lima 1970 16).

En el éxtasis místico se alcanza el momento glorioso de la unión con Dios. Pero es sólo una momentánea fulguración. La metáfora sustituye causales, polos por nombres que hacen semejante una ecuación. Este complejo proceso, participativo también en la *poiesis*, se capta en las reflexiones de Lezama sobre el hecho poético: “La semejanza en la imagen, o la totalidad del espejo, confluían en la identidad. (...) La persistencia en la identidad, porque la identidad es posible en su prolongación, que es la extensión” (17). Todo nos lleva a entender que ese “conocimiento de salvación” de la metáfora del conocimiento estriba en la calidad hipertélica, “extensible” y por ello audible, del Verbo –causa primera de la Creación– que alcanza, por su hundimiento en los orígenes, la identidad, más allá del espejo de sus apariencias y semejanzas.

Nos acercamos a un plano donde, a más de converger posturas de pensamiento, formas de expresión y dispersas hermenéuticas, se funden estas en un pensamiento que busca un paradigma enunciativo, superadas las voces distintivas de tan diversas miras. Es aquello que María Zambrano prodigaba en la búsqueda de un saber “que no se encierra en sí mismo”, “que se busca a sí mismo en comunidad”, “primer saber” que puede ser –como esperaba– una fusión (interconexión) entre Filosofía, Poesía y Religión, “miradas de nuevo por una mirada unitaria” (Zambrano 1944 24), espacio que conlleva una sabiduría más aleatoria, compacta, fraterna, y que es encontrada en una “conciencia poética” que es “la que primeramente va revelando este mundo hermético sagrado, la que va marcando las formas del pacto” (1987 199).

El pacto, irremediadamente, conduce a un saber místico (un “primer saber” que serían los “saberes de la luz” o “religión de la luz” zambraniana), saber que deriva de una experiencia “mística” por su polo atrayente y conductual, en Dios, pero que se va matizando –tal y como ocurre para Jacques Maritain, al re-interpretarlo por una vía más afectiva– de tal modo que aún comunicado con lo Divino, acepta, como metáfora, una sustitución por semejanza en pos siempre, de una identidad en lo Unitario. Es así que para muchos estudiosos, entre ellos el propio Maritain y Henri Brémond, propugnador de la “poesía pura”, se entrecruzan los caminos del misticismo y de la poesía mística, y de esta en su definición más absoluta.

La aprehensión intuitiva de la realidad, a través de la iluminación adquirida en un instante poético, sienta analogías con la mística. Pero no conducen estas argumentaciones a catalogar a José Lezama Lima de “poeta místico” por esa intención tan suya de buscar –como serían tales poetas– una “secreta escala” hacia sus absolutos poéticos –tal y como expresara Fina García Marruz sobre los acercamientos y alejamientos entre poesía, ya sea mística o no (Zambrano 1991)– sino la de justificar, si acaso fuera esto posible, que el hecho poético es asumido para el poeta cubano como una “mística poética”, lo que, innegablemente, sacraliza el proceso mismo de creación, tal y como se ha venido entendiendo hasta el momento.

La propia fundamentación de su sistema poético en la *imago* como “segunda naturaleza”, esto es, como espacio nuevamente reconstruido a partir del “súbito” y del “incondicionado poético”, entre otros elementos de apoyatura, constituye de por sí la “secreta escala” que hace buscar el “*esse sustancialis*” más allá del propio signo de la evidencia, o sea, la semejanza, para entronizarlo en lo idéntico, en una imagen de la poesía que se hace Uno Indual por la vocación unitiva de conjuntar lo diverso en unidad. Pero no es cualquier poeta el hacedor de tal milagro; el propio Lezama conoce que sólo podrán alcanzar esa “piedra de Dios” los “dichosos efímeros” que pueden “contemplar el movimiento como imagen de la eternidad”. Esa gran sapiencia del poeta, que fue capaz de predecir la imagen de lo eterno en el vuelo de la flecha, la advierte Zambrano, por lo que dice de Lezama Lima, como “otro efímero”, que “la fe sustancia brotó en él de la nada. Y de la nada no se da a conocer a los mortales. Llama desde lo ignoto y se insinúa desde la muerte, del silencio, del olvido, de ciertos vacíos que bostezan y en todo lo yerto casi visible” (Zambrano 1977 217).

Como los místicos, este guardián de la luz que es el poeta, que sustancia con su vida la creación, será –asevera Fina García Marruz– como “los ciudadanos perfectos de la *civita Dei*” (García Marruz 1991 57) –aquellos “dichosos efímeros” que –dirá Cintio Vitier– “no obstante haber vislumbrado la eternidad todavía son mortales” (Vitier 1991 75). Y es precisamente esa vecindad entre el místico y el resto de los hombres establecida por la lengua (“a su regreso de la ciudad de Dios –comenta Vitier– no les queda otro remedio que hablar la lengua de los hombres”), la más propia de todos los poetas. Obligada “estructura de pensamiento” asumida por la palabra, código de expresión y comunicación que pervive en la distancia que alcanza la profundidad del “*logos spermatikós*” y su amplitud metafórica. ¿Quién más profundo bajará a los infiernos, a interpretar el logos recóndito y a traernos, renovada, su luz?

De la condición mística de otra obra poética, la de José Ángel Valente, se ha dicho que tal acontece porque el poema deja de ser el “lugar de un decir” para ser el “lugar de un parecer”, una “inmer-

sión en la lengua para alcanzar el ‘punto cero’, la nada, el vacío, el silencio, para borrarse” (E-Outmani 2009 40-43). Tal podría decirse de Lezama Lima, pues lejos de ser su obra un doctrinario o muestrario de un fervor religioso como comúnmente puede observarse en los poetas místicos, sí se advierte ese estado de predisposición “reverencial” a un Absoluto a partir de la palabra, del lenguaje, con el que se alcanzan “las eternidades” (diría Juan Ramón Jiménez), no sólo por un estado de contemplación poética, sino por un pleno conocimiento de que por la poesía será hallada la Unidad del mundo (su ser, su ánima) por la imagen alcanzada, “tocada” y develada por la Luz.

La vocación unitiva que impele a Lezama a asumir el Mundo, en un arrobo místico que serían las nupcias –comunidad total– con el Absoluto en la mística, es la unidad que se encuentra por la conjugación de la palabra. De tal modo se encuentra en él “lo inefable” (por el Verbo), y aquella luminosidad de los poetas místicos, proseguida en lo pristino del verso juanramoniano y la cualidad auroral de Zambrano, como el coro que sostiene su avatar.

El “camino del vértigo verbal” que compensa la espera en la quietud y el desasimiento de las pasiones, antes de alcanzar la *unio sympathetica*, se traduce en Lezama en la “rauda cetrería de metáforas” (como calificara su poesía Ángel Gaztelu) que señalan la marcha por el “desfiladero”, como “paso seguro del mulo en el abismo”, en certero equilibrio al vadear los linderos de la gloria. Difícil condición la de ser intérprete de ese “inefable”, que nos permitirá ver el movimiento –tan invisible– como “imagen de la eternidad”. Poder verla, como quien percibe –acaso– a Dios, sería el mismo afán de aquel filósofo-poeta Martin Heidegger de prepararnos, por el “pensar y el profetizar”, para esa aparición de Dios. Verlo –quizás– en los avisos de una palabra poética que antes de mostrarnos esa imagen, nos señala la profusión de sus anteriores –confusas– metáforas, como parábola de un “enemigo”, “invisible rumor”.

Refiriéndose a San Juan de la Cruz, dijo María Zambrano que “el místico no quiere conocer sino que quiere ser” (Zambrano 1993 413), en lo que avistamos una postura de idéntica entrega que en el

poeta cubano, al ser su palabra el Dador de fe y ser. Ha escrito el ensayista cubano Reynaldo González que “Lezama no es quien va a la literatura, quien la visita. Es el sumergido en la literatura, quien no puede alejarse de ella” (González 1988 11), lo que refuerza la carga confesional de la apología zambraniana sobre Lezama: “Sabía desde el principio que si la poesía sigue las leyes de la arquitectura se hará sierva de ella en vez de enseñorearla, señorío irrenunciable para el poeta que sabe que no se le dará nunca más que en su propio reino” (Zambrano 1977 221).

Para el místico, como se ha visto, la realidad es un desgajamiento y manifestación de Dios, y su vida es alcanzarle, comunión que para la poesía mística es el “matrimonio espiritual” como signo de expresión. La poesía busca también la fuente original para volver a nombrar el mundo de acuerdo a esa condición demiúrgica del poeta, condición bien notoria y distinguida en el carácter cosmogónico de los primeros poemas de la cultura tanto occidental como oriental, que enunciaba el carácter sagrado del Verbo en su poder denotativo y cognitivo que implicaba la potencia de lo comenzante como “acto naciente” de la poesía, lo que explica en Lezama la responsabilidad del poeta como “guardián de lo inexistente” y este inexistente como el *possibiliter*. Ese momento en que la poesía tiene toda la posibilidad de nacimiento, para nacer como un nuevo mito o cosmogonía en que el Hombre-Hacedor transmuta su palabra en creación, es para Lezama: “[...] el momento para lanzar la sustancia de lo inexistente y que la sentencia poética fuese la encargada de apoderarse de la nueva sustancia” (Lezama Lima 1958 396).

La fórmula se continúa en la acción humana de llegar hasta la sustancia inexistente, por invisible, y establecer así la relación con el *logos* primero. Por eso prosigue Lezama: “Si por el aliento el cuerpo toca en un punto con lo invisible, al lograr la sustancia de lo inexistente su expresión en la sentencia poética, parece como si por los ojos nos colgáramos de un punto” (395).

Pero –ya sabemos– antes del silencio y la contemplación, antes del sosiego, acude aún el “vértigo verbal” que acusa la dinámica de creación, y que así señala el drama de los sentidos, que es la

forma clara del *Anima Mundi*, tan avistada por la poesía mística, no sólo cristiana sino por igual la islámica, y que con tanta fuerza se advierte en Lezama. Miguel Asín Palacios señala una profusión de símbolos islámico-cristianos que aparecen en los poetas místicos como señales (el pájaro solitario que no tiene color determinado; el alma como jardín místico, las azucenas del abandono, “flor del desgajamiento” de los suffes, las lámparas de fuego, etc.) entre las que se destaca, por su nítida asociación con el imaginario en Lezama Lima, el agua del “pozo del alma”, cuyas aguas se tornan “fuego encendido” (Cadavid, Asín Palacios). Esta alegoría (“agua ígnea”) que también llamara la atención a María Zambrano y que la relaciona con el “mar de llamas” en el que se inmerge el Hombre verdadero, junto con los dioses (Zambrano 1977 223), aparece reflejada, con gran viveza, entre otras tantas referencias, en el ensayo “Confluencias”, ya anteriormente citado:

Una antigua leyenda de la India nos recuerda la existencia de un río, cuya afluencia no se puede precisar. Al final su caudal se vuelve circular y comienza a hervir (...) Es el Puraná, todo lo arrastra, siempre parece estar confundido, carece de análogo y de aproximaciones. Sin embargo, es el río que va hasta las puertas del Paraíso” (Lezama 456).

Es el “mar de llamas” que conducirá al Paraíso. Anagógica imagen que integra un ruedo de simbolismos místicos, que no fortuitamente sostiene “el gran puente” que va de la profusión de imágenes hasta la contemplación del movimiento de la flecha lanzada a la eternidad: “En medio de las aguas congeladas o hirvientes, / un puente, un gran puente que no se le ve, / pero que anda sobre su propia obra manuscrita...” (1985 93) Símbolos, signos todos de un mismo despertar por la palabra, o del nombre que surgiera de lo arbóreo, de lo más natural, para ir completando un camino, para ayudar a transitar el camino como imagen de la eternidad.

Quizá sea para el poeta –como lo fuera para él aquel bibliotecario Lao-tse, que no extrañamente sea el indicador del Tao el mismo

guardián de la palabra escrita– el gran afán de “intentar llevar a un libro lo inaudible, lo invisible” (1970 452). Mística poética que es resguardar la profusión viva de las cosas por la metáfora, la diversidad del mundo de vuelta a una sola palabra, como lo fuera en el comienzo. Mística que impele a buscar el Absoluto creador en los “signos no descifrables” como “símbolos de la pervivencia” que son. Así se pronuncia el poeta:

Con el recuerdo de la casa, el río, las plantaciones, el toro, en el alfabeto nos encontramos con las cinco letras aportadas por la poesía [...] Es la ofrenda de la poesía, cinco letras desconocidas, errante análogo de lo estelar con lo telúrico, de la nube entrando en el espejo. Eran las letras que están en el fondo y saltan como peces cuando bebemos agua en el cuenco de la mano (453).

Por la “sentencia poética” llegamos al “acto naciente”, la que –según Lezama– se cumple por la mirada, instante de la “contemplación infusa” en la práctica mística cuando se alcanza la “transverberación” –la de Santa Teresa de Jesús– sentido anagógico de la poesía que logra la “resurrección” al integrar su imagen en el *logos* universal.

Esta “mística poética” acompaña un actuar del hombre donde se transfunde el arrobamiento propio de la contemplación con la entrega íntima del ser –hombre, poeta–, traducida la “metáfora del conocimiento” por la “metáfora del corazón”. Es así cuando la expresión poética, con su carga de eticidad, lleva a la unión con la sustancia primordial, con el consecuente sacrificio de su imagen. Como fórmula cristiana, será la entrega de la “persona-individua” en la consustancialidad de Cristo –imagen y semejanza– para ascender la escala de la unión con Dios. Así como fuera el símbolo de la cruz, pasión y redención a la vez, la poesía, en su calidad mística, es el equilibrio entre la entrega sacrificial y la posibilidad de resurrección, la única posibilidad de perpetuación del ser como imagen. Es la fórmula católica de la muerte como resurrección; el misterio del Dador como único modo de recibir la Gracia de la redención.

Esta entrega supone un aniquilamiento circunstancial para la perpetuación. Así dirá Lezama sobre la misión del poeta: “Su sabiduría, su conocimiento de la poesía, es por la sangre, sólo puede poetizar aquel a quien la sangre le ha dado rica sabiduría” (Lezama 1958 398), lo que igualmente se interpreta –como metáfora– por la conjugación de la poesía con aquel primer *logos* –ya sabemos, elemento relacional para el mundo– que nombrara San Juan Evangelista en la imagen de Cristo.

De este modo, la “mística poética”, en Lezama Lima, establece no sólo una total conjugación de la Poesía con la Sustancia primordial en su analogía con lo divino, sino que sitúa las correspondencias entre esta entidad y el propio Poeta, como forma eximia de la arcilla con la cual compone su *imago mundi*. Será la poesía entonces “sangre de su propia sangre”, conocimiento por las “verdades del corazón”. Es por esto que en la concepción mística de la poesía, el papel del Poeta asume rasgos determinantes.

La experiencia vital de la *Cristo exemplaris* empeña al místico en un “ejercitar la virtud” que lo acerca a la práctica de una ascética. El ejercicio de las virtudes que conduce al conocimiento y a la unidad con Dios en la mística, es el sostenimiento de una ascesis que hace al hombre seguir a Dios como modo de seguir la luz. La virtud, como Bien mayor, es la postura que conduce a la iluminación y así al conocimiento de sí mismo. Pero la práctica ascética, condiciona varias fases como preparación de la verdadera unión con Dios, propedéutica de la mística, y así de una mística poética, en este anhelo de la poesía por reintegrar su imagen con el origen. De este modo son necesarias las vías purgativa e iluminativa como escalas de “mejoramiento” o “progreso” en el alcance de la perfección. La “solución unitiva” será la tendencia que guía a la Poesía hasta su total conjugación en la Imagen.

Es interesante, a modo de ejemplificación, ver el carácter ascético que subyace en el entramado poético de la novela *Paradiso*, antes de la entrada a la llamada “vía unitiva”, cuando ocurre la “transfiguración” de un cuerpo en otro, a través de las figuras de José Cemí y Oppiano Licario –protagonista y antagonista respecti-

vamente– modo en que la particularidad de la forma –la individualidad– se entrega en el sacrificio de su sustancia por la continuidad –la resurrección. De este modo descubrimos la vía purgativa del camino ascético, desde el capítulo I de la novela hasta el VIII, momentos en que a través del enfrentamiento de las pasiones del cuerpo y el alma, el espíritu se purifica en el camino de perfección por el amor, grados de purificación que se dan en la medida en que se conjura la condición material y sensorial humana como único camino de superación en su total desprendimiento. Desasimiento de lo pasional por la comprensión de su límite en la escala de ascensión hacia una dimensión más cercana a sí mismo, desprendimiento de lo superfluo, a la vez necesario como manifestación, pues la ascensión es un avatar humano y sólo a través del hombre es permitido el “regreso a Dios”, como mismo a la Poesía le es permitido, sólo a través de sus imágenes, el retorno hasta la fuente original.

Importante es la ilustración del capítulo III con su sabiduría metafórica y su vuelco a las “razones intuitivas”; el capítulo VI y su fruición de entrega; y el capítulo VIII con su enfrentamiento a los “pecados capitales” como seducción de la carnalidad, en el ejercicio ascético que conduce a forjar un escudo contra la tentación, lo que sería en el plano elevado de la mística la “noche activa del sentido” –escala de ascensión por las fases graduales de perfeccionamiento espiritual, vistas en la mística, y también ejemplificadas en la novela. En esta escala por la “vía purgativa” que marca el traspaso de la “noche del sentido” a la “noche de la fe”, los personajes van mostrando una sabiduría adquirida por el paulatino divorcio de la voluntad y las acciones dictadas por la “razón”.

A partir del capítulo XI y hasta el XIII se descubre la vía iluminativa, pues ya el hombre es capaz de dejar el escenario de los sentidos en un alejamiento que le purifica y acerca más –como es la imagen ya imantada de Cemí en Licario– a la más noble virtud en la imitación de Cristo. El capítulo XIII nos acerca a la plenitud de la fe, cuando el mundo engañoso de los sentidos se calma y sosiega para dejar entrever, siquiera, su unidad.

El capítulo XIV, el último, es la plenitud de la vía unitiva, ya alcanzada la escala de la mística. Sus tres noches confluyen y se hacen peldaños de ascensión hacia ella. La plenitud se alcanza por la conjugación de la figura de Cemí en la imagen de Licario, un viaje por la noche del sentido y de la fe hasta arribar a la noche “despidiente” que se abre a la luz como metáfora del conocimiento.

Por analogía, hemos concedido un rango distintivo a la poética lezamiana que abre una línea discursiva dentro de la poesía cubana, asunto que si bien se expresa como *corpus* textual y se argumenta en las propias bases de su “sistema poético”, es punto de confluencia de gran diversidad de cauces y modos de ver la poesía, conducidos todos por el denominador común de la “luminosidad” como develador de sus arcanos.

La mística poética se confiesa, en José Lezama Lima, en su manera de asumir la poesía como existencia, convertida la propia praxis literaria en una razón de fe. Es esta la dimensión ética que peculiariza su obra, si no bastara, para indicarlo, la grandeza de la misma en su apreciación estética. Por la poesía ha concebido un proyecto de vida, así como de sistematización de sus ideas al respecto que le emparentan, en vocación y resolución, al concepto de *poiesis*, más allá del moderno de poesía, y así a su esencia cosmogónica.

La “amistosa compañía” ha resultado ser la “compañía insuperable/ la conversación en una esquina de Alejandría”. El diálogo ha versado sobre las dimensiones de la luz en lo que ha llevado a la adquisición de las “razones” que permite la poesía al corazón del hombre. La intención ha sido única: contemplar “el movimiento como imagen de la eternidad”. Por regalarnos esa imagen, ha hecho un culto a la poesía –devenido una mística poética– y ha sido un “guardián” de su efímera posibilidad.

Como mismo María Zambrano acertara en San Juan de la Cruz, el milagro de no necesitar la muerte para “traspasar ciertos linderos”, gracias a la mística ascética y a la poesía, vemos a José Lezama Lima sumergido en el *potens* de su Verbo. Su propio sacrificio le permitió mirar “ola tras ola, manto dominado” y ver, al fin, “mi Paraíso y tu Verbo, el encarnado”. Por la Poesía “el hombre se irá

tornando en rostro del amado”. Pues finalmente, “Toda *poiesis* es un acto de participación en esa desmesura, una participación del hombre en el espíritu universal, en el Espíritu Santo, en la madre universal” (457).

Bibliografía

- Arcos, Jorge Luis. *La pobreza irradiante*. La Habana: Letras Cubanas, 1990.
- Asín Palacios, Miguel. *El Islam cristianizado. Estudio del “sufismo” a través de las obras de Abenarabi de Murcia*. Madrid, 1931.
- Cadavid, Jorge. “Poesía y mística sufí. El hijo del instante”. [http // webislam.com](http://webislam.com) (22 de noviembre de 2002)
- Gutiérrez Coto, Amauri. “Valente y Lezama: la reconstrucción de una mística”. *Revista Vivarium XXVII*, 2009.
- González, Reynaldo. *El ingenuo culpable*. La Habana, Letras Cubanas, 1988.
- Ismael E-Outmani: “La poesía de José Ángel Valente o la mística sin el místico”, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/valentep.1>
- Lezama Lima, José. “A partir de la poesía”, en *La cantidad hechizada*. La Habana: Unión, 1970.
- “La dignidad de la poesía” en *Tratados en La Habana*. Las Villas: Universidad Central de Las Villas, 1958.
- “La dignidad de la poesía” en *Tratados en La Habana*. Las Villas: Universidad Central de Las Villas, 1958.
- “Un puente, un gran puente”. *Enemigo rumor. Poesía completa*. La Habana: Letras cubanas, 1985.
- Lezama Lima y María Zambrano y otras ocurrencias latinoamericanas”. *El logos oscuro. Tragedia, Mística y Filosofía en María Zambrano*. Parte II, Volumen I. Madrid: Verbum. 2008.
- Masignon, Louis. *Ciencia de la compasión. Escritos sobre el Islam, el lenguaje místico y la Fe abrahámica*. Madrid: Trotta, 1999.
- Moreno Sanz, Jesús. “El fuego secreto. Entrecruces, correspondencias y vías concluyentes entre

- García Marruz, Fina. "De la palabra y el silencio. (En el cuatricentenario de San Juan de la Cruz)". *San Juan de la Cruz*, La Habana: Vigía, 1991.
- . "José Lezama Lima: hombre verdadero" en *Islas* (ed. Jorge Luis Arcos). Madrid: Verbum. 1977.
- Xirau, Ramón. *Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado*. México: El Colegio Nacional, 1993.
- Zambrano, María. "Carta VI, 8 de noviembre de 1953" en *Correspondencia. José Lezama Lima-María Zambrano. María Zambrano-María Luisa Bautista*. Sevilla: Espuela de Plata, 2006.
- . (1993). "Poema y sistema" recogido en *La Razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano*. Madrid: Siruela, 1944.
- . *El hombre y lo divino*. México D.F.: FCE, 1987.

LOS AUTORES

Jorge Luis Arcos. Es doctor en Letras por la Universidad Complutense de Madrid. Es poeta y ensayista. Dirigió desde 1994 hasta 2004 la revista de literatura y arte *Unión*, de la Unión de escritores y artistas de Cuba. Ha publicados los libros de ensayos *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* (1990) -Premio UNEAC y Premio de la Crítica-, *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima* (1990) -Premio razón de Ser-, *Orígenes: la pobreza irradiante* (1994) -Premio de la Crítica-, *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético* (2004) y *Desde el légamo* (2009). Además ha publicado varios poemarios y ha editado obras de literatura cubana. Colaboró en *Encuentro de la cultura cubana* y en *República de las Letras*.

Teresa Basile. Es doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como profesora adjunta de Literatura Latinoamericana II, investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) y miembro del Comité de la Maestría en Historia y Memoria, de la Universidad Nacional de La Plata. Sus trabajos abordan los vínculos entre literatura, política y memoria en las literaturas de las últimas décadas, focalizando por un lado en el Cono Sur, y por el otro en Cuba. Ha publicado *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Beatriz Viterbo, 2008), el posfacio a la edición de *Corazón de skitalietz* (Beatriz Viterbo, 2010); y junto con Ana María Amar Sánchez (eds.), *Derrota, melancolía y desarme. Los años '90 en la narrativa latinoamericana*, (en prensa). Es directora y editora, junto con Enrique Foffani, de la revista *Katatay. Revista crítica de Literatura latinoamericana*.

Nancy Calomarde. Doctora en Letras y magister en Literaturas Latinoamericanas por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora adjunta de la cátedra de Literatura Latinoamericana II e inves-

tigadora formada en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma universidad. Su último libro *El diálogo oblicuo. Escenas de lectura y escritura latinoamericana* (2010) estudia las relaciones complejas y asimétricas entre dos revistas culturales emblemáticas del período, *Sur* y *Orígenes*. En 2004 publicó *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955)*. Ha coordinado y editado junto a Roxana Patiño el libro *Escrituras latinoamericanas: teoría, crítica y literatura en debate* (2012). Asimismo, coordinó la edición de la revista *Pensares N° 7* (2012) y ha publicado diversos artículos sobre sus temas de especialización en revistas científicas y publicaciones colectivas. Se ha desempeñado como profesora visitante en la Universidad de Leiden (Holanda) y en la Universidad de Texas en Austin (Estados Unidos). Codirige un equipo de investigación dedicado al estudio de un corpus reciente de escrituras latinoamericanas (1990-2010).

María Cristina Dalmagro. Profesora de Castellano, Literatura y Latín; licenciada en Letras; magister en Literaturas Latinoamericanas y doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como profesora del Posdoctorado en Metodología de la investigación (CEA, UNC). Es titular y docente investigadora en la Facultad de Lenguas (UNC), donde dirige proyectos de investigación y es coordinadora académica de la Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas. Expositora en numerosos congresos y coloquios nacionales e internacionales. Publica en libros y revistas científicas y dicta cursos y seminarios de posgrado. Ha publicado *Desde los umbrales de la memoria: Ficción autobiográfica en Armonía Somers* (Uruguay, 2009).

María Laura de Arriba. Es doctora en Humanidades, es profesora e investigadora de la Universidad Nacional de Tucumán en las carreras de Comunicación y de Cine. Ha publicado numerosos artículos en revistas internacionales especializadas como *Iberoamericana*, *Crítica Literaria Latinoamericana*, *Estudios* (Universidad

Simón Bolívar, Caracas), entre otras. Asimismo dictó conferencias en diversas universidades estadounidenses como Brandeis, Brown y Smith College. Es miembro de la red interuniversitaria *Katatay* y forma parte del Consejo Asesor de su revista. Actualmente se encuentra en prensa su libro *La invención de sí*.

Ivette Fuentes de la Paz. Es doctora en Ciencias Filológicas por la Universidad de Salamanca. Ha publicado libros de ensayo y cuento, y ha colaborado en revistas cubanas y extranjeras. Es directora del Centro de Estudios del Arzobispado de La Habana y de su revista *Vivarium*, es, además, investigadora adjunta del Museo de la Danza. Se desempeña como miembro de la UNEAC, de la Sociedad Económica Amigos del País y del International Institute of Research of Board (Estados Unidos). Es coordinadora regional de la Sociedad Internacional de Estudios Cubanos (Aachen). Ha trabajado como editora, especialista literaria y directora del proyecto de la Casa José Lezama Lima. Trabaja actualmente como investigadora del Instituto de Literatura y Lingüística.

Susana Gómez. Es doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, donde es profesora titular en la carrera de Letras. Ha investigado el ensayo en Cortázar y las publicaciones sobre la dictadura de la última década. Publicó entre otros: *Julio Cortázar y la Revolución Cubana* (Alción), *Fondo Cortázar en Poitiers (y otras cercanías)* en la Universidad de Poitiers (Francia), donde es responsable académica de dicho Fondo. Fundó el Propale Programa en Promoción y Animación a la Lectura y la Escritura (Propale), donde desarrolla acciones de extensión cultural.

Ignacio Iriarte. Es doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como docente de la Universidad Nacional de Mar del Plata en Literatura Hispanoamericana y Teoría y Crítica Literarias, y es investigador asistente en Conicet. Su tesis doctoral se titula *Retóricas del barroco. De los lectores del siglo*

XVIII a los escritores José Lezama Lima y Severo Sarduy. Entre otros, ha publicado diversos artículos y capítulos de libro sobre el Barroco Contemporáneo en América Latina y sobre las obras de los escritores cubanos José Lezama Lima y Severo Sarduy y sobre el argentino Néstor Perlongher.

María Marta Luján. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. También profesora adjunta de las Cátedras *Cultura y comunicación* e *Historia de la Comunicación* de la Carrera de Ciencias de la comunicación. Dicta un Seminario sobre *Configuraciones Culturales Contemporáneas* en dicha Unidad Académica. Es profesora adjunta de la cátedra *Introducción a la Literatura* de la sede regional Tartagal de la Universidad Nacional de Salta. Es docente del Posgrado en Política Universitaria de la Universidad Nacional de Tucumán.

Ha participado en numerosos proyectos de investigación del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta y actualmente es miembro investigador del Proyecto de Investigación “Prácticas y usos de la cultura de masas en la Argentina contemporánea” del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Tucumán. Participa como Miembro investigador del Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Comunicación (ININCCO) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán y del Centro Interdisciplinario de Estudios Sociales, Culturales y Filosóficos, dependiente del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha publicado diversos artículos en libros sobre Literatura Latinoamericana y coordinado un *Glosario de Cultura y Comunicación*, publicado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

Juan Pablo Lupi. Es doctor (PhD) en Literaturas Comparadas por la Universidad de Harvard (2005). Enseña en el Departamento de Español y Portugués y en el Programa de Literatura Comparada en la Universidad de California, Santa Bárbara. Ha publicado artículos

en la *Revista Iberoamericana* (“Orígenes ante las vanguardias”), en *Chasqui* (“La ciencia de Lezama Lima”), en *Hispanic Review* (“Higiene en la casa del habla: Eugenio Montejo’s *El cuaderno de Blas Coll*”), en *Revista Hispánica Moderna* (“Lezama, Novalis y las vicisitudes de la futuridad”), entre otros. Es autor del libro *Reading Anew: José Lezama Lima’s Rhetorical Investigations* (Iberoamericana / Vervuert, 2012) y de varios ensayos sobre Lezama Lima, el grupo Orígenes y la literatura venezolana en los que explora las relaciones entre poética, filosofía, historia y ciencia.

Jorge Marturano. Es profesor de Literaturas Latinoamericanas y Caribeñas, y de Estudios Culturales en el Departamento de Español y Portugués en Universidad de California, Los Ángeles. Es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y doctor en Filosofía en español y Literatura Latinoamericana por la Universidad de Duke (2006). Su investigación principal se centra en las narrativas de la prisión en América Latina, en el papel de las instituciones cubanas culturales y las organizaciones durante el período de la República cubana, en la cultura y la política en América Latina y el Caribe, en la ficción latinoamericana y caribeña, y en la raza y la identidad étnica en las Américas. Ha publicado artículos sobre narrativas de viajes, novela latinoamericana, ficción de posdictadura, y escritura de prosa en Cuba. Ha codirigido grupos de estudios interdisciplinarios. Ha editado, junto con Juan Pablo Lupi y Marta Hernández-Salván, *Asedios a lo increado: nuevas perspectivas sobre José Lezama Lima*, de próxima aparición.

Remedios Mataix. Doctora en Filología Hispánica. Profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Alicante. Su labor como investigadora se ha centrado en la literatura hispanoamericana de los siglos XIX y XX, así como en la iconología y temalogía americanas, sobre lo que es autora de numerosas publicaciones y ha dictado cursos y conferencias en varias universidades europeas e hispanoamericanas. Ha publicado cuatro libros: *La es-*

critura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima, José Martí, Paradiso y *'Oppiano Licario': una guía de Lezama* y para una teoría de la cultura: *'La expresión americana' de José Lezama Lima*, todos en 2000. Asimismo, ha editado varios volúmenes entre los que se destaca *Sobre Dulce María Loynaz. Ensayos acerca de su poesía, sus prosas y sus opiniones literarias* (2007). Colaboró en publicaciones colectivas y revistas científicas con artículos sobre sus áreas de estudio.

Francisco Morán. Es doctor en Letras por la Universidad de Georgetown. Hasta el año 2008 se desempeñó como profesor en Southern Methodist University. Se especializa en literatura cubana y en particular en el Modernismo literario latinoamericano. Ha publicado *Julián del Casal o los pliegues del deseo* (Verbum 2008) y ediciones de los poetas modernistas Juana Borrero (*La pasión del obstáculo. Poemas y cartas de Juana Borrero*, Stockcero, 2005) y Bonifacio Byrne (*Poesía y prosa de Bonifacio Byrne*, Stockcero, 2011). En 1998 fundó y desde entonces dirige la revista virtual *La Habana Elegante. Segunda época*.

Rubén Ríos Ávila. Es catedrático de literatura comparada en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, donde actualmente dirige el departamento de literatura comparada y enseña teoría literaria, poesía moderna, psicoanálisis lacaniano, cine y literatura. Fue crítico literario del periódico *El Mundo*, durante varios años hizo crítica cultural para el programa de televisión *Cultura Viva* y es el mantenedor del programa de crítica de cine para *TuTv*, *En Cinta*. Es autor de dos libros de ensayos: *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico* (Ediciones Callejón, 2002) y *Embocadura* (Ed. Tal Cual, 2003). Ha escrito numerosos artículos sobre literatura caribeña, teoría *queer* y poesía hispanoamericana. Es columnista regular de la revista electrónica *80grados*.

Jaime Rodríguez Matos. Es doctor en Letras por la Universidad de Columbia. Es profesor en la Universidad de Michigan, Ann Arbor. Se especializa en literatura y poesía latinoamericana, en historia de las ideas y las artes en el Caribe y su relación con las políticas del último siglo. Su libro *La imagen post-romántica: José Lezama Lima y las suturas políticas* está en preparación; su más reciente artículo es "Alejandra Pizarnik in the Psychiatric Ward: Where Everything is Possible But the Poem" en *Bulletin of Hispanic Studies*.

Rafael Rojas. Licenciado en Filosofía por la Universidad de La Habana y doctor en Historia por El Colegio de México. Desde 1996 es profesor e investigador del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE), en la ciudad de México y ha sido profesor visitante en las universidades de Princeton, Columbia y Austin. Es autor de numerosos libros sobre historia intelectual y política de América Latina, México y Cuba. Recibió el Premio Matías Romero por su libro *Cuba Mexicana. Historia de una Anexión imposible* (2001), el Premio Anagrama de Ensayo por *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (2006) y el Premio Isabel de Polanco por *Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la Revolución de Hispanoamérica* (2009). Entre sus libros se encuentran: *El arte de la espera* (Madrid, Colibrí, 1998), *Isla sin fin* (Miami, Universal, 1998), *José Martí: la invención de Cuba* (Madrid, Colibrí, 2000), *Un banquete canónico* (México, FCE, 2001), *La escritura de la independencia* (México, Taurus, 2003), *La política del adiós* (Miami, Universal, 2003), *Motivos de Anteo* (Madrid, Colibrí, 2008), *El estante vacío* (Barcelona, Anagrama, 2009), *Las repúblicas de aire* (Madrid, Taurus, 2009), *La máquina del olvido* (México, Taurus, 2012).

César A. Salgado. Es catedrático auxiliar en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas en Austin y asesor académico del programa de posgrado en Literatura Comparada.

da. Imparte seminarios sobre teoría literaria, el barroco americano y el neobarroco, la revista *Orígenes* en la historia cultural cubana y James Joyce en el mundo iberoamericano y poscolonial. Es autor de *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima* (Bucknell UP 2001), es co-editor de *Latino and Latina Writers* (Gale 2004) y *Cuba* (Gale 2011). Ha publicado en *Revista Iberoamericana*, *Cuadernos americanos*, *Journal of American Folklore* y *The New Centennial Review*, entre otras revista académicas.

Graciela Salto. Es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. En su labor docente se desempeña como profesora adjunta regular en la cátedra de Literatura Latinoamericana I y II de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina. Es investigadora adjunta de Conicet. Ha editado *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica* (Corregidor, 2010), e *Ínsulas y poéticas. Figuras literarias en el Caribe* (Biblos, 2012). Entre sus publicaciones se encuentran “Imágenes del quechua en el americanismo literario”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana* y “Somos un pueblo sin recuerdos: las propuestas de independencia literaria”, en *Pilquen. Sección Ciencias sociales*.

Olga Beatriz Santiago. Es profesora en Literatura; licenciada en Letras; magister en Sociosemiótica y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. En docencia se desempeña como profesora adjunta por concurso en la cátedra de Literatura Latinoamericana I de la carrera de Licenciatura en Letras Modernas (Escuela de Letras Facultad de Filosofía y Humanidades UNC). En 2011 ha publicado el libro: *Don Luis de Tejada y Guzmán. Peregrino y ciudadano*. Editorial Biblos, Buenos Aires. Dirige la revista digital *RECIAL*: publicación del Área Letras del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía de la UNC.

María Guadalupe Silva. Es licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Sur y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires con una tesis sobre la obra de José Lezama Lima (2005). Se especializa en literatura cubana contemporánea y ha publicado artículos en libros y revistas especializados del país y el exterior. Actualmente se desempeña como investigadora del Conicet y desarrolla sus actividades de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Forma parte del Grupo de Estudios Caribeños del ILH.

Carolina Toledo. Es profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como profesora ayudante en Literatura Latinoamericana II para Lenguas Modernas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de esa universidad. Obtuvo una Beca para la realización del doctorado, otorgada por la UNLP. Es doctoranda en Letras con orientación en Literatura Latinoamericana e integra el grupo de estudios sobre poesía vanguardista latinoamericana dirigido por la doctora Daniela Chazarreta.

Rafael Castillo Zapata. Es profesor y director del departamento de Teoría de la Literatura en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela. Es investigador en el Centro de Estudios Latinoamericanos. Además de crítico venezolano es escritor, poeta y ensayista. Perteneció en la década de 1980 a los grupos literarios *Guaira* y *Tráfico*. Ha publicado: *Árbol que crece torcido* (poemario, 1984); *Fenomenología del bolero* (ensayo, Monte Ávila Editores, 1990); *Estación de tránsito* (poemario, 1992); *Providence* (poemario, 1995); *El semiólogo salvaje* (1997, Premio Fundarte de Ensayo); *Un viaje ilustrado* (Ensayo, 1997); *Harar y la rodilla rota* (Ensayo, 2006); *El legislador intempestivo* (ensayo, 2006); *Rostros y miradas: Conferencias sobre el autorretrato en Venezuela* (Editorial Fundación Empresas Polar, 2007); *Estancias* (poemas, 2009) y *La espiral incesante. Lezama y sus herederos* (ensayo, 2010). Ha sido profesor visitante en Brown University (1993) y en Rutgers University (2006).