

**LA BIBLIOTECA EN LA ISLA:
PARA UNA LECTURA DE LA *EXPRESIÓN AMERICANA*
DE JOSÉ LEZAMA LIMA**

Tesis que para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispánica presenta

Sergio Ugalde Quintana
Asesor: Dr. Rafael Olea Franco

2006

AGRADECIMIENTOS

Cuatro ciudades vigilan el inicio, desarrollo y término de este trabajo; entre ellas se reparten mis agradecimientos.

En la Ciudad de México, donde se gestó la primera idea y escribí la última línea, debo reconocer la deuda que tengo –por sus lecturas, comentarios y, a veces, hasta ánimos- con el Dr. Rafael Olea Franco, quien siempre tuvo la paciencia de acompañar mi entusiasmo por Lezama, con la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, ya que fue en un seminario con ella donde nació este trabajo, con el Dr. Ignacio Díaz Ruiz, Antonio Cajero, Tatiana Aguilar-Álvarez, Álvaro Álvarez, Jessica Locke, la Dra. Martha Elena Venier, la Dra. Martha Lilia Tenorio y en especial con mi familia que me dio, como siempre, su abrigo en momentos difíciles: Teresita Quintana, Jacobo Ugalde, Israel Ugalde, Jeannet Ugalde, Lucero Ugalde.

En Potsdam (y Berlín), donde escribí la mayor parte de estas páginas, tengo una gran deuda con el Prof. Dr. Ottmar Ette, ya que sin sus comentarios y sugerencias todavía estaría buscando el hilo de Ariadna que me ayudara a salir de la Biblioteca. Si alguna idea de este trabajo vale la pena, se la debo a él. En el Prof. Dr. Dieter Ingenschay (Humboldt Universität) y el Prof. Dr. Alberto Pérez-Amador Adam (Freie Universität Berlin) encontré eco a mi fervor lezamiano. La biblioteca del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín siempre fue un espacio ideal para investigar gracias a la ayuda del Dr. Friedhelm Schmidt-Welle, Frau Klatt, Dr. Yin, Herr Ambrosi. Los fríos días de Kreuzberg no se hubieran guardado tan profundamente en mi memoria sin las pláticas que me regalaron Antonio Ocaña, Mauricio Parra, Victor Nunes, Alfonso Lara, Camila Caldana, Richard Fomseca, Ana Maria Dietrich, Jorge Fox, los integrantes del Romanistisches Kolloquium de la Potsdam Universität (en especial Susanne Thiemann, Anja Bandau, Alexandra Ortiz, Anne Kraume, Marcel Vejmelka, Mark Minnes), Gundolf Strehl, Thomas Zapf, Ramona Binder, Daniel Kraft, Edith y Kori.

En La Habana, donde descubrí una parte del mundo de Lezama, conté con la ayuda invaluable de Araceli García Carranza y con la charla sustanciosa de Víctor Fowler, Margarita Mateo y la Dra. Ana Cairo. El personal de la Biblioteca Nacional José Martí me brindó todo su apoyo en mi búsqueda de la biblioteca perdida de Lezama y José Miguel Sardinás me dio consejos prácticos para la vida habanera.

Sin el apoyo del CONACYT (México) y del DAAD (Alemania) no me hubiera sido posible realizar “este” trabajo.

A la memoria de mi abuela, **Ambrosia González** (1916-2003), quien un buen día nos olvidó.

ÍNDICE

LA BIBLIOTECA EN LA ISLA (A modo de Introducción) p. 6

CAPÍTULO PRIMERO:

LAS LECTURAS DE OCCIDENTE	p. 17
Garcilaso en la Habana	p. 31
<i>Revista de Occidente y La expresión americana</i>	p. 41
La analogía en Spengler y el sujeto metafórico en Lezama	p. 47
Las imágenes lezameanas y los símbolos de la culturología	p. 49
La imagen en la historia	p. 51
Las imágenes en <i>La expresión americana</i>	p. 60
Las imágenes arquetípicas	p. 61
Las imágenes simbólicas	p. 67
Las imágenes míticas de Occidente	p. 79
Las imágenes míticas americanas	p. 84
La proliferación de las imágenes	p. 89

CAPÍTULO SEGUNDO:

LOS SENDEROS DE LA MEMORIA	p. 92
Zambrano y Lezama	p. 94
María Zambrano o la razón poética	p. 98
Lezama o la poesía como conocimiento	p. 103
Los años de la memoria	p. 113
Cintio Vitier: La poesía y Mnemosine	p. 120
La crítica reminiscente en Lezama	p. 124
El loto de Casal	p. 128
La nación en la poesía: Vitier	p. 134
Fósforos para Goethe: las dimensiones de la memoria	p. 138
La memoria de los mitos	p. 143
El pacto de los mitos: <i>El Popol Vuh</i>	p. 146

CAPÍTULO TERCERO:

LAS ANDANZAS DEL BARROCO.....	p. 153
El barroco a la vuelta del siglo	p. 161
El americanismo y el barroco	p. 167
México entre iglesias	p. 177
El barroco en Cuba	p. 185
El barroco y la literatura	p. 197
El señor barroco y la modernidad estética	p. 224

CAPÍTULO CUARTO:

VARIACIONES SOBRE MARTÍ	p. 230
El culto martiano	p. 234
El Diario de Martí	p. 250
Martí en <i>La expresión americana</i>	p. 259
Martí como culminación política	p. 261
Martí como síntesis literaria	p. 269
Martí y la dimensión mítica	p. 275
Martí como síntesis de todas las tradiciones.....	p. 288
„Schreibe mit Blut“	p. 295
Ante Martí	p. 298
BIBLIOGRAFÍA	p. 300

LA BIBLIOTECA EN LA ISLA

“Sólo lo difícil es estimulante”. Con esta frase, que bien podría ser una de las banderas estéticas más polémicas de la literatura del siglo XX, se abre el libro *La expresión americana* de José Lezama Lima.¹ Este *incipit* funciona como advertencia para todo aquel que quiera adentrarse en la lectura de sus obras. Leer a Lezama es una tarea realmente estimulante. No es un secreto que su obra, en más de un aspecto, es una de las más difíciles del idioma. Lectores tan experimentados, y nada perezosos, como Julio Cortázar o Luis Cernuda, ambos amigos del poeta, manifestaron su perplejidad ante las páginas oscuras, complejas y complicadas que prodigaba Lezama, ya fuera en la prosa o en la poesía.² El caso del libro que me ocupa no es la excepción.

¹ Todas las referencias a este ensayo, salvo indicación contraria, provienen de la siguiente edición: José Lezama Lima, *La expresión americana* (1957), ed. Irlemar Chiampi, Fondo de Cultura Económica, México, 1998. En adelante cito por las siglas *LEA*.

² Luis Cernuda, en agradecimiento por el envío de un libro de ensayos, escribió a Lezama en un carta de 1953: “Hace tiempo que quería escribirle y darle las gracias por el envío de *Analecta del reloj*, su libro tan inusitado en cualquier tierra de habla española, admirable y diabólicamente hermético. Pero no es usted autor de lectura, no digo ya fácil, ni siquiera difícil, sino recóndita, y exige tanto empeño y concentración como su trabajo ahincado y reconcentrado merece” (carta fecha el 4 de diciembre de 1953, en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, p. 309). Julio Cortázar, en una de las primeras cartas que le enviara

Quizá su primera dificultad sea el tema. *LEA* es un libro compuesto por cinco ensayos, originalmente leídos como conferencias en enero de 1957, donde el poeta realiza un recorrido por la historia cultural de América. Visto en su totalidad, el libro manifiesta, al menos como intención inmanente, el deseo de hacer un recorrido cronológico por las manifestaciones culturales americanas a lo largo de por lo menos cinco siglos de historia. Lezama comienza con el Popol Vuh y termina con los pintores cubanos del siglo XX; en el trayecto trata el barroco americano, el periodo romántico, las artes populares del siglo XIX. En este gran universo cultural, desmedido como casi todo en Lezama, el lector salta de unos personajes a otros sin importar a veces la nacionalidad ni la lengua: de la literatura gauchesca a los corridos mexicanos, de Whitman a Aleijadinho, de los Andes al Caribe. El territorio textual que se crea con este ensayo representa en cierta medida un imaginario continental.

Sin embargo, tal vez la dificultad más evidente a la hora de leer *LEA*, y me atrevería a decir cualquiera de las obras de este poeta, es de orden formal. La prosa de Lezama, abultada de comas y frecuente en los anacolutos, puede desesperar a cualquier estilista moderado. Estos desequilibrios sintácticos (me gusta pensar que Lezama quiso desequilibrar adrede su prosa antes que cometer errores), le han creado una cierta fama de esotérico y hermético.³ La sintaxis en

a Lezama en el año de 1957, también en agradecimiento por el envío de un paquete de libros, le confiesa: “La terrible dificultad que plantean muchísimos poemas y muchísimas prosas tuyas, el peligro incesante de perder el hilo conductor, de extraviarse, de entender mal o entender a medias –que es quizá peor- viene, me parece, de que usted no está nunca dispuesto a conceder nada [...] He visto aquí en París cómo un lector inteligente y sensible retrocedía desconcertado ante los primeros ensayos de <Analecta del reloj> [...] Por mi parte no me creo invulnerable al desconcierto [...] Creo, sin embargo, que aun 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. “Las imágenes posibles” (en *Analecta*) me fascina particularmente por la dificultad que me plantea y, a la vez, lo mucho que ya me alcanza y propone” (carta fechada el 5 de agosto de 1957, en *Archivo de José Lezama Lima, Miscelánea*, ed. Iván González Cruz, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998, p. 816).

³ Roberto González Echevarría ha hablado sobre esta búsqueda consciente de una estética desagradable en Lezama: “Pero Lezama sigue siendo caso aparte, porque a pesar del culto que se le rinde en ciertos círculos, y el respeto de escritores jóvenes de lengua española, ni aún en su

Lezama es una continua destrucción del sentido. O mejor dicho, una constante proliferación de los sentidos. En sus estructuras suele desaparecer el sujeto, el complemento o las conexiones. *LEA* no es la excepción. Las frases incompletas, o la proliferación de comas que buscan desesperadamente una pausa, abundan en las páginas de este libro. Cualquiera que quiera leer *LEA* debe estar dispuesto a destrenzar las subordinadas, a buscar el sujeto de la frase, a tratar de deducir el complemento de una sentencia que en su prolongación a veces corta el aliento. El lector de Lezama, si quiere comprender sus ideas, tiene que vérselas con su gramática.⁴ La desaparición de los elementos sintácticos y la consabida oscuridad de la obra lezameana ya había sido puesta de relieve muchos años antes cuando en 1949, en la época en que el poeta aún no era una figura muy conocida fuera del ámbito habanero, Jorge Mañach, en ese entonces el crítico más reputado de la isla, sostuvo una polémica con el futuro autor de *Paradiso*. La discusión, entre los muy distintos puntos que podrían analizarse, avizoraba un cierto reproche de incomprensión.

propia lengua es leído y admirado universalmente [...] No pretendo hacer de Lezama un paria de la literatura, pero sí un marginado, y quisiera proponer que es algo que él cultivó como parte de una poética y hasta un estilo de vida del mal gusto [...] Ese estilo personal y familiar de Lezama es uno con su estilo literario, chocante y fuera de tono en la prosa ensayística, donde la licencia poética es menos generosa que en la ficción, o desde luego en la poesía. Aquí, Lezama es único; no encontramos nada comparable en Paz, ni siquiera en el más lúdico Cortázar, donde los juegos de palabras y conceptos nunca dejan de ser cerebrales y de una agudeza argentina. Los ensayos de Lezama están plagados de anacolutos, anfibiologías, oraciones defectuosas, idiotismos, neologismos, alusiones certeras y erradas, pero en todo caso proliferantes [...] Y sin embargo, los ensayos de Lezama son textos brillantes con momentos de elevación no alcanzados por Paz, Cortázar o Carpentier” (Roberto González Echevarría, “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”, en *Hispania*, 84 (2001), pp. 428-430).

⁴ Cito un ejemplo: “A fines del siglo XVII, aquel señor barroco, que veíamos en las fiestas pascuales, ir de su granja, rodeado de aromas, de paños de primor, al vistoso Zócalo, donde repasa la filigrana del sagrario, al tiempo que estalla el chisporroteo del torito y la revuelta tequila pone en la indiada el reajo de su frenesí. ¿Qué ha pasado?” (*LEA*, p. 110). Efectivamente, ¿qué ha pasado? es lo que se pregunta el lector cuando se da cuenta de que en la frase el sujeto, el señor barroco, no tienen ningún verbo que lo acompañe y que sólo proliferan las subordinadas sin encontrar finalmente asidero donde pueda descansar el sentido.

Decía Mañach, después de citar unos versos del poemario “La fijeza”, de los cuales aseguraba que “no entendía ni la gramática siquiera”: “esta experiencia difícil, de momentos de expresión formal, aislados como islotes en arcanos mares espumeantes de palabras –esa experiencia es, amigo Lezama, la que en general me queda de toda esta poesía de ustedes. La admiro a trechos pero no la entiendo.”⁵ Sin embargo, quedarse con ese juicio y tachar a Lezama de incomprensible por las piruetas de su estilo es quedarse en el portal de su literatura. Años después Julio Cortázar, al salir en defensa de la novela *Paradiso*, resarciría el prejuicio al lanzar un nuevo reto. El lector que pasa esos primeros inconvenientes, decía Cortázar, suele encontrarse con un mundo maravillado, hechizado y sorprendente.⁶

No obstante, este es el inicio de una serie de complicaciones que a medida que se avanza se condensan. Las complicaciones gramaticales sólo son la “cáscara” del mundo tenso de sus escritos. Después de destrabar los complejos gramaticales y sintácticos, el lector tiene que comenzar a descifrar el sentido de las oraciones. Frases como “Martí es el señor de las ausencias posibles” (*LEA*, p. 130) abundan y desconciertan. En estos casos, el lector tiene que recorrer nuevamente el párrafo o esperar a que en un futuro, una vez acumuladas más lecturas y referencias, el sentido quede un tanto despejado. Visto con un poco de detalle, la prosa de Lezama se vuelve difícil por la densidad de sus referencias. A veces, en una sola frase se condensan citas veladas, alusiones ocultas, referencias a filosofías, libros u obras, que en lugar de aligerar, cargan su prosa con una fuerza de contenido. El texto de Lezama, en es medida, es como un campo de batalla donde los referentes pugnan por explotar los sentidos. Es entonces cuando aparecen preguntas como ¿por qué Lezama cita específicamente a Joyce en esta parte? ¿Por qué

⁵ Jorge Mañach, “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima”, (25 de septiembre de 1949), recopilada en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, enero-junio, 2001, p. 101. Esta carta suscitó una polémica que involucró al propio Lezama y a varios personajes del medio cultural cubano. Al respecto se puede revisar, en el mismo número de la revista citada, las distintas participaciones recopiladas por Ana Cairo.

⁶ Me refiero al ensayo que Cortázar escribió en 1966 con motivo de la aparición de la novela *Paradiso* (“Para llegar Lezama Lima” (1966) en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, pp. 146-168), donde el autor de *Rayuela* hace una vehemente defensa de la obra de Lezama.

esta referencia a Spengler? ¿Por qué? ¿Por qué? Con toda esta serie de preguntas, las primeras veces que leí *LEA* tenía la impresión de que no entendía nada o entendía muy poco. Quizá todo el trabajo que presento aquí no es más que la respuesta a un deseo por comprender lo que Lezama decía y escribía. He intentado explicar -y explicarme a mí mismo- las ideas y conceptos que funcionan en esta obra. Al mismo tiempo, he querido vincularlas con el mundo intelectual en el cual se inscriben. En esa medida debe entenderse este estudio como un intento de comprensión de una obra y su mundo.

Lo primero que se pensaría, para darle un contexto general al ensayo de Lezama, sería situarlo en esa tradición de la literatura hispanoamericana que en el siglo XX inauguró José Enrique Rodó con el *Ariel* y que pasa por las obras de Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y José Carlos Mariátegui. Es cierto que en términos generales el ensayo de Lezama se inscribe en este universo. Sin embargo, yo he querido hacer un recorrido distinto. No he partido de los grandes contextos del ensayo hispanoamericano en torno a la identidad, sino del texto mismo de Lezama. En otras palabras, he querido partir del universo textual que entre líneas proporciona *LEA* para comenzar a hacer conexiones con el mundo de su entorno. Las intrigantes páginas de *LEA* me condujeron así a una serie de problemas estéticos y culturales que rondaban el ambiente de la primera mitad del siglo pasado. Lo que las páginas de Lezama muestran en su entramado del lenguaje es una densa logosfera, para utilizar el término de Barthes,⁷ que es necesario recorrer para comprender el texto. De una frase específica de *LEA* se puede partir a un mundo de discusiones de la Cuba y la Hispanoamérica del momento. Creo que podrían ser muchas las líneas que todavía se puede explorar de *LEA*; yo sólo he recorrido cuatro.

⁷ Para designar el mundo del lenguaje que nos rodea y que compartimos con nuestros contemporáneos, Barthes acuñó, tomando un neologismo de Gaston Bachelard, el término logosfera: “Tous ce que nous lisons et entendons, nous recouvre comme une nappe, nous entoure et nous enveloppe comme un milieu: c’est la logosphère. Cette logosphère nous est donné par notre époque, notre classe, notre métier: c’est une <donné> de notre sujet” (Roland Barthes, “Brecht et le discours: contribution à l’étude de la discursivité”, en *Oeuvres Complètes*, vol. 3, ed. Eric Marty, Seuil, Paris, 1995, p. 261). Al respecto se puede ver lo que Ottmar Ette escribe: “Die Logosphäre [...] ist der Ort eines Kampfes der Sprachen, wie er in einem Aufsatz von 1973 mit dem Titel „La guerre des langues“ formulierte“ (*Überlebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Kadmos, Berlín, 2004, pp. 125).

La primera tiene que ver con las siete u ocho páginas que abren el primer ensayo. En términos generales se trata del marco teórico, por decirlo de alguna manera, del cual parte el poeta para elaborar su discurso. En él vemos aparecer referencias enmarañadas y ocultas, se enlazan cuadros del medioevo y del Renacimiento con frases del *I Ching*. Se menciona el método mítico utilizado por Joyce, y puesto en relieve por Eliot. Se habla de la imagen en la historia, de las eras imaginarias. En fin, un universo de ideas se pone en escena para “explicar” al lector lo que va a suceder a continuación. Durante mucho tiempo me pregunté qué era lo que sucedía en esas páginas, por qué esos vínculos y esas asociaciones, cuál era la razón del peculiar encadenamiento de ideas y conceptos que ahí se establecen. Sé que no he resuelto todos los enigmas que esas páginas plantean, pero intenté explicármelas por un momento de cultura que Lezama vivió muy de cerca.⁸ Aquí viene la primera conexión del texto con el mundo intelectual. Creo que esas páginas teóricas de *LEA* pueden leerse como el testimonio del aprendizaje que Lezama abrevó de la cultura que estuvo a su disposición en su periodo formativo, es decir, los años veinte y treinta. En ese momento estaba en efervescencia un movimiento cultural que marcó las lecturas y, de alguna manera, la sensibilidad de algunos intelectuales americanos. Me refiero al acervo de cultura que, promovido por Ortega y Gasset en las primeras décadas del siglo XX, divulgó *Revista de Occidente* desde su publicación y su editorial. Creo, y espero demostrarlo en el primer capítulo, que gran parte de las ideas y la formación filosófica e histórica de Lezama se forjó, como buen autodidacta que fue, en las lecturas que le proporcionó Ortega. Las primeras páginas de *LEA*, donde se mezclan alusiones a Spengler, Curtius, Vossler, Klages y Huizinga son testimonio de las lecturas que lo marcaron. Su teoría sobre la imagen en la historia creo que puede ser leída en el contexto de todo el ambiente de historiología culturalista promovido por el intelectual español a comienzos del siglo veinte y que tuvo una gran resonancia en el mundo hispanoamericano.

El segundo camino que me permitió transitar las páginas de *LEA* fue el de una afinidad y una amistad intelectual. Justo al final de los párrafos sobre la teoría histórica de Lezama, expuesta en

⁸ Los cinco ensayos que conforman *LEA* llevan por título: “Mitos y cansancio clásico”, “La curiosidad barroca”, “El romanticismo y el hecho americano”, “El nacimiento de la expresión criolla” y “Sumas críticas del americano”. El trabajo más detallado del libro, con una búsqueda destacada y minuciosa de fuentes, es indudablemente la edición crítica que Irlemar Chiampi publicó en el FCE. Los estudios más destacados sobre *LEA* se mencionaran a lo largo del trabajo.

LEA, se encuentra una referencia a la memoria que, me parece, juega un papel revelador no sólo en el texto de Lezama sino en la formación misma del poeta. Por mucho tiempo me pregunté por qué Lezama ponía como un posible eje de su discurso filosófico e histórico la noción de memoria. La respuesta, si es que se le puede llamar así, quise encontrarla en la obra de dos personajes que estuvieron muy cerca del poeta y con los cuales compartió más de un proyecto cultural; me refiero a Cintio Vitier y María Zambrano.⁹ Curiosamente, en la Habana de los años cuarenta y cincuenta estos tres escritores, además de ser amigos, tuvieron ciertos intereses intelectuales comunes. A esto habría que agregar que en el medio cultural en el que estaban, los tres eran algo extravagantes. Todos ellos cavilaban acerca del conocimiento de la poesía y pensaban que la memoria tenía un papel fundamental en ese saber. No creo que sus diferencias específicas se disuelvan en un movimiento homogéneo. Las ideas de Lezama no son las mismas que las de Vitier ni las de Zambrano. Sí creo que los tres representan una peculiaridad que coincide, por afinidad filosófica, en un medio que está marcado por otras preocupaciones. Si se revisan las obras de los intelectuales cubanos de esa época: Jorge Mañach, Juan Marinello o Fernando Ortiz, sólo por mencionar a algunos, se cae en la cuenta de que la disputa en torno a la nación era uno de las necesidades más inmediatas. Mientras ellos discutían los probables caminos de la nación, un grupo de poetas y una filósofa querían elaborar un pensamiento desde y por la poesía. Con esto no quiero decir que las reflexiones de Lezama y de Vitier surjan fuera de las preocupaciones del ámbito cubano; simplemente quiero subrayar que el tono, el cariz y el acento que ponen los tres los acerca y los distingue. Ellos, a los que en un cierto momento se les ha llamado grupo *Orígenes*, tejían un discurso, en medio de un campo cultural, para hablar en términos de Bourdieu, marcado poderosamente por las necesidades políticas, que pretendía defender el espacio de lo poético. En otras palabras, los origenistas forjaban un discurso que

⁹ En términos generales habría que hablar del grupo de poetas e intelectuales que se reunieron en torno a la revista *Orígenes* (1944-1956) en La Habana de los años cuarentas y cincuentas. Entre ellos habría que considerar de manera particular a Fina García Marruz y Eliseo Diego, quienes junto con Lezama, Zambrano y Vitier, compartieron un universo cultural en el que la noción de memoria fue muy importante.

quería defender una cierta autonomía de lo literario.¹⁰ La idea de memoria –como sustento de una crítica desde la poesía- se pone en juego a lo largo de *LEA*.

El tercer camino que discuto es el del barroco. El segundo ensayo de *LEA*, el que lleva por título “La curiosidad barroca”, me permitió adentrarme en otro de los momentos de la formación estética de Lezama. La importancia que adquirió el tema y la estética barroca en el poeta se sintetiza en esas cuantas páginas de la “Curiosidad barroca”. En él se pone de manifiesto el profundo interés y la constante curiosidad que causaron en el joven escritor las discusiones, primero en Europa y después en América, del redescubrimiento de la estética barroca en las primeras décadas del siglo XX. Su ensayo podría leerse como una cartografía de gran parte de lo que se ha discutido y descubierto hasta el momento acerca de la literatura y arte de los siglos XVII y XVIII. No es gratuito que tiempo después muchos críticos hayan hablado de Lezama como el neobarroco por excelencia.¹¹ Su conocimiento y su disfrute de esta corriente artísticas fueron

¹⁰ La constante afirmación de un discurso desde la poesía en las obras de Lezama, Vitier, Eliseo Diego y Fina García Marruz (por lo menos hasta finales de los años cincuenta) puede ser leída como una defensa de la relativa autonomía del campo de la literatura. Sobre la idea de campo cultural y de autonomía de la literatura se puede consultar Pierre Bourdieu: “La notion de champ culturelle (qui se spécifie en champ artistique, champ littéraire, champ scientifique, etc.) permet de rompre avec les vagues références au monde social (au travers de mots tels que “contexte”, “milieu”, “fond social”) dont se contente ordinairement l’histoire sociale de l’art de la littérature. Le champ de production culturelle est ce monde social tout à fait particulier qu’évoquait la vieille notion de république des lettres [...] le champ littéraire est un champ de forces en même temps qu’un champ de luttes qui visent à transformer ou à conserver le rapport de forces établi: chacun des agents engage la force (le capital) qu’il a acquise par les luttes antérieurs dans des stratégies qui dépendent, dans leur orientation, de sa position dans les rapports de force, c’est-à-dire de son capital spécifique” (Pierre Bourdieu, “Le champ intellectuel: un monde à part” en *Choses dites*, Minuit, Paris, 1987, pp. 167-170).

¹¹ El primero que lo hizo fue Severo Sarduy, quien en los años sesenta lanzó la idea del neobarroco. Con este concepto quería señalar un cambio en la perspectiva estética del momento. La obra de Lezama siempre fue para Sarduy un punto de referencia en sus reflexiones; sobre este concepto. Cf. Severo Sarduy, “Dispersión, falsas notas / Homenaje a Lezama” en *Lezama Lima el*

destacables. Nuevamente, el poeta no estaba solo en la revisión de esta corriente artística en Cuba. Una serie de amigos lo secundaron en sus aventuras. Los pintores Mariano Rodríguez y René Portocarrero, junto con el crítico de arte Guy Pérez Cisneros, fueron de alguna manera los cómplices de Lezama a la hora de revisar los aportes artísticos de este momento de la cultural. En sus obras, pinturas o textos, se pone de manifiesto un aprendizaje y una discusión. Los jóvenes posvanguardistas –todos ellos nacieron en la década del 10- se lanzan en búsqueda de otros caminos estéticos una vez que la efervescencia de la *avantgarde* había decaído.

El último camino que tuve tiempo de explorar fue el de Martí. Tema delicado y complejo, la figura de José Martí apenas es aludida en las páginas de *LEA*. Dos ensayos del libro, el tercero y el cuarto, cierran sus páginas con su mención. La imagen de Martí, pese a la aparente escasa presencia, es fundamental en la concepción global del trabajo. No sólo se culmina con ella la expresión política del XIX y las artes populares del mismo periodo, sino que sintetiza, a un mismo tiempo, el ideal de artista americano: deudor de todas las tradiciones. El Martí de Lezama, más allá de la típica figura del periodo como padre de la nación, es un personaje que abarca todas las imaginaciones posibles. En él se conjugan las referencias y las comparaciones con la cultura china, egipcia, incaica y griega. Martí es el centro de todas las tradiciones. Sin embargo, lo que evidencia Lezama a la hora de escribir sobre Martí es la puesta en escena de su propia escritura. En él se arremolinan todos los periodos y todas las imaginaciones que interesaron a Lezama. Martí, para nuestro poeta, es un personaje órfico, su *Diario* recuerda el libro de los muertos de la cultura Egipcia, su muerte debe vincularse con la concepción incaica del dios Pachacámac. Pero Martí también es el lector de los siglos de oro, es la culminación de la poesía gauchesca y los corridos mexicanos. En pocas palabras, la figura de Martí sirve a Lezama para congregar todo lo que su memoria recuerda. Los pocos párrafos que le dedica en *LEA* quizá sean de los más densos en referencias y alusiones; en ellos se pone en evidencia la escritura lezamiana de la cita implícita, de la aglomeración de referencias. Tras su texto se encuentra toda su biblioteca funcionando.

Esta es la razón del título de este trabajo. Al intentar explicarme esta obra, fui descubriendo que los ensayos de Lezama son un universo de tensiones estéticas, conceptuales e históricas; en ellos

escritor y la crítica, ed. Eugenio Suárez Galbán, Taurus, Madrid, 1987, pp. 116-140, Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires Sudamericana, 1974.

se resumen toda sus lecturas y sus referencias. Para entenderlos hay que tener presente el universo de libros que Lezama refiere y condensa. Sus citas son a un mismo tiempo encuentros, diálogos con otros textos. En el trayecto me di cuenta de que leer los ensayos de Lezama requiere el esfuerzo de ir reconstruyendo, al mismo tiempo, sus lecturas y su biblioteca: una tradición. Este es uno de los aspectos de la complejidad y la dificultad de Lezama. Alguna vez Octavio Paz dijo que una tradición literaria es un acervo de textos que dialogan. Ese universo es el que Lezama pone en juego en su ensayo. A él hay que remitirse para comprenderlo. Cito las palabras de Paz:

¿Por qué empeñarse en definir el carácter de la literatura hispanoamericana? Las literaturas no tienen carácter. Mejor dicho: la contradicción, la ambigüedad, la excepción y la determinación son rasgos que aparecen en todas las literaturas. En el seno de cada literatura hay un diálogo continuo hecho de oposiciones, separaciones, bifurcaciones. La literatura es un tejido de afirmaciones y negaciones, dudas e interrogaciones. La literatura hispanoamericana no es un mero conjunto de obras sino las relaciones de esas obras. Cada una de ellas es una respuesta, declarada o tácita, a otra obra escrita por su predecesor, un contemporáneo o un imaginario descendiente. Nuestra crítica debería explorar estas relaciones contradictorias y mostrarnos cómo esas afirmaciones y negaciones excluyentes son también, de alguna manera, complementarias.¹²

La literatura hispanoamericana sería ese diálogo en el que se discuten, se niegan, se escuchan, se reformulan, se contradicen varios textos y varias escrituras. Ese diálogo constante es (ya sé que la palabra está un poco pasada de moda) una tradición. Lo que *LEA* me proponía con sus reformulaciones y citas incrustadas en su cuerpo textual era, me parece, el juego con una tradición. Ese juego se movía en varios niveles: el de la obra misma de Lezama, el de las discusiones en la isla, el de las disputas hispanoamericanas y el de las discusiones en la lengua castellana. En fin, esa tradición de textos que dialogan tiene su mejor recinto en la biblioteca. Lezama, desde su breve cuarto, oscuro y húmedo, en la calle de Trocadero 123 bajos en la Habana vieja, leía el mundo. Ahí formulaba sus ensayos, como buen alquimista de textos, acompañado de sus libros y su biblioteca. En ese diálogo forjaba una tradición: abierta y plural,

¹² “Alrededores de la literatura hispanoamericana”, *Vuelta*, 1977, núm. 5, p. 23. Roberto González Echevarría ha comentado esta idea de Paz en su libro *Mito y archivo: una teoría de la literatura hispanoamericana*, FCE, México, 2000.

cosmopolita y habanera, jeroglífica pero estimulante. Desde su biblioteca en la Habana y en la isla, Lezama construía su propia literatura. Con todos estos elementos se podría pensar que este trabajo roza los límites de la biografía intelectual. No debe sorprender el hecho que un libro tan denso y sintético como *LEA* me haya llevado a intentar acercarme a una arqueología de las concepciones estéticas de Lezama. Las digresiones, necesarias para comprender ciertas ideas, por lo tanto, deberán perdonarse. El ensayo mismo de *LEA*, con sus alusiones ocultas y sus discursos elípticos, me llevaron a querer explicar varias cosas. Pese a todo intenté ser lo más claro posible.

Sé que el libro *LEA* no se agota en estos cuatro caminos que, quizá con poca fortuna, yo recorrí. Hay muchos temas todavía por desentrañar. Pienso tan sólo que las ideas de espacio gnóstico y de paisaje (conceptos que recorren gran parte del ensayo) podrían dar para otros recorridos de este tipo. No he querido, ni podría, agotar todas las discusiones que todavía están latentes en ese ensayo. Recorrí estos y eso es lo que entrego al probable lector.

CAPÍTULO PRIMERO:

LAS LECTURAS DE OCCIDENTE

En 1956, después de una trayectoria de doce años en el ámbito de la cultura cubana e hispanoamericana, apareció el último número de la revista *Orígenes*.¹³ Filósofos, poetas, novelistas, pintores y músicos, entre los que se podía contar a T.S. Eliot, Octavio Paz, Santayana, Wallace Stevens, se dieron cita en las páginas de la publicación dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo.¹⁴ Este proyecto fue sin lugar a dudas uno de los orgullos mayores de

¹³ *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, (1944-1956). En total la revista editó 40 volúmenes si no se cuentan los números dobles que, debido a la ruptura entre los directores, ocasionó que en 1954 aparecieran dos ejemplares 35 y 36, uno editado por Rodríguez Feo y otro por José Lezama Lima. Para ver una trayectoria de la revista puede revisarse: Cintio Vitier, “La aventura de *Orígenes*” en su libro *Para llegar a Orígenes*, Letras Cubanas, La Habana, 1994, pp. 66-95; así como el trabajo de Roberto Fernández Retamar “*Orígenes* como revista”, *Thesaurus*, 49 (1994), pp. 293-322, y el de José Prats Sariol “La revista *Orígenes*” en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Cristina Vizcaíno (ed.), Madrid, Fundamentos, 1984, pp. 35-57.

¹⁴ Para tener una idea de los escritores que publicaron en *Orígenes* puede verse el índice de participantes que se preparó para la edición facsimilar de la revista y que editó el Equilibrista en 1992. Habría que subrayar la importancia del papel que jugó José Rodríguez Feo en el establecimiento de la red internacional de colaboradores. T.S.Eliot, Wallace Stevens, y

Lezama. Baste recordar lo que respondió el poeta a la pregunta de cuales eran los mejores momentos de su vida: “Los doce años que trabajamos en los cuarenta números de la revista *Orígenes*”¹⁵, contestó sin dudar. Si bien es cierto que las anteriores revistas que impulsó Lezama - *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie Parecía* (1941-1944)- representaron un momento muy importante de renovación del ámbito poético cubano en esos años, con *Orígenes* se establece un proyecto artístico y cultural de mayor alcance. Para cualquier observador resulta evidente que esa publicación desempeñó una función esencial en la discusión artística del paisaje cultural cubano. Por la importancia que tuvo para el poeta, no deja de pasar desapercibido que justamente las últimas páginas del último número de la revista estén dedicadas a la reciente muerte de Ortega y Gasset. De manera simbólica, Lezama cierra el ciclo de vida de una de las revistas literarias y culturales más importantes para la lengua española durante el siglo XX recordando el magisterio del filósofo español. Ante este hecho se impone la pregunta: ¿Qué representó Ortega para Lezama?

Más allá de una hipotética influencia del vitalismo orteguiano me parece que el mayor provecho que Lezama sacó de los trabajos del filósofo español fue una abundante biblioteca. Quisiera explicarme. Puede parecer muy superficial asegurar que una figura de la talla intelectual como Ortega y Gasset solo sirvió a Lezama para llenar sus estantes de libros. Sin embargo, me parece

Santayana, además de algunos académicos norteamericanos, así como escritores de la España en el exilio, autorizaron expresamente las publicaciones de sus textos en las páginas de *Orígenes* gracias a las labores de Rodríguez Feo. Mientras que Lezama, en lo fundamental, organizaba las colaboraciones del interior de la isla; Rodríguez Feo, por su parte, se encargaba de conseguir ensayos o poemas de personalidades extranjeras. Para eso fue fundamental su estancia de estudios en universidades de Estados Unidos. Al respecto puede revisarse la interesante y rica correspondencia que Rodríguez Feo mantuvo con Wallace Stevens y con el propio Lezama (Cf. *Secretaries of the moon. The letters of Wallace Stevens and José Rodríguez Feo*, eds. Beverly Coyle, Alan Filreis, Duke University Press, Durham, 1986; José Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con José Lezama Lima*, Era, México, 1989).

¹⁵ “Interrogando a Lezama Lima” en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 12.

que es oportuno preguntarse por este hecho ya que su respuesta desvela una faceta del mundo cultural de esos años.

Pero volvamos al ensayo que Lezama escribe sobre la muerte de Ortega. En principio habría que pensar que este escrito representa, en una buena medida, la posición de una parte de los intelectuales americanos de aquellos días. Con la muerte del autor de *Meditaciones sobre el Quijote*, no faltaron las revistas que en Argentina, México, Puerto Rico, Chile, dedicaron sus páginas a sopesar la presencia e importancia de la labor del intelectual español. Borges por ejemplo, en la revista *Sur*, no perdió la oportunidad para declarar su poco afecto por la prosa e ideas de Ortega¹⁶. En México, la revista *Cuadernos Americanos* dedicó un número completo con artículos, entre otros, de Leopoldo Zea y José Gaos. Lezama, más cercano en sus apreciaciones a lo que exponen estos últimos, manifiesta desde las páginas de *Orígenes* el reconocimiento a una trayectoria cultural que para el caso hispanoamericano tuvo importancias considerables. “Ya hoy

¹⁶ No sé si hubo alguna historia en especial desagradable entre Borges y Ortega que justifique la dureza de los comentarios, lo cierto es que la presencia del español en Argentina fue muy polémica y el comentario de Borges no hace más que manifestar ese conflicto. Para ver la relación de Ortega con Argentina en sus tres estancias en 1916, 1928 y 1939 se puede consultar el libro de Tzvi Medin, *Ortega y Gasset y la cultura hispanoamericana*, México, FCE, 1994. Al respecto escribe Rafael Olea Franco: “Nunca fue un secreto la falta de simpatía borgeana por Ortega, aspecto que se percibe, entre otros elementos, en el seudónimo de Ortelli y Gasset con el que él y su amigo Carlos Mastronardi firman "A un meridiano encontrao en una fiambreira" (*Martín Fierro*, 10 de junio de 1927, núm. 42), donde para rechazar burlescamente el polémico editorial de la *Gaceta Literaria* de Madrid que afirmaba que la capital española debía ser el meridiano cultural de América, ellos construyen un texto irónico en lunfardo que resulta incomprensible fuera de ese ámbito cultural y lingüístico” (Rafael Olea Franco, “Borges y el civilizado arte de la traducción”, *NRFH*, 49 (2001) p. 466). En este mismo trabajo Olea Franco cita el libro de María Esther Vázquez (*Borges, sus días y su tiempo*, Javier Vergara Ed., Buenos Aires, 1999) donde Borges manifiesta la antipatía que sentía por Ortega y Gasset: “[Ortega y Gasset] No me causó ninguna impresión; hablé con él una sola vez, diez o quince minutos, y creo que nos aburrimos mutuamente. Yo le hablé de Cansinos Assens y él, por cortesía, para no decirme que no le gustaba, me dijo que no lo había leído nunca y esa fue toda la conversación. Además, lo conocí en lo de Victoria Ocampo, que tenía un modo de imponer a sus amigos que los hacía desagradables” (*Ibid*, p. 467).

lo podemos complacer [...] ya hoy le podemos decir Ortega el americano”.¹⁷ Ortega Y Gasset no sólo fue el autor de una obra ensayística y filosófica considerable, fue también, y sobre todo, el director de la *Revista de Occidente* y de la Biblioteca de las ideas, dos fuentes de renovación y discusión de la modernidad cultural en lengua hispánica. Estas dos empresas culturales cumplieron de alguna manera lo que la propia editorial de la *Revista de Occidente* anunciaba en su primer número, satisfacer la curiosidad intelectual del mundo hispanoparlante:

Los propósitos de la *Revista de Occidente* son bastante sencillos. Existe en España e Hispanoamérica un número crecido de personas que se complacen en una serena y gozosa contemplación de las ideas y el arte [...] Es la curiosidad ni exclusivamente estética ni especialmente científica o política. Es la vital curiosidad que el individuo de nervios alerta siente por el vasto germinar de la vida en torno y es el deseo de vivir cara a cara con la honda realidad contemporánea [...] La *Revista de Occidente* quisiera ponerse al servicio de ese estado de espíritu característico de nuestra época.¹⁸

La fundación de *Revista de Occidente* tuvo un objetivo general: renovar la cultura ibérica. España, según la opinión de Ortega, se había cerrado al mundo de la modernidad. La trayectoria

¹⁷ José Lezama Lima, “La muerte de José Ortega y Gasset,” *Orígenes*, 1956, núm. 40, p. 76. En esas mismas fechas, en una carta a María Zambrano, Lezama no perdió la oportunidad de manifestar su admiración por la tutela intelectual del director de *Revista de Occidente*. Escribe Lezama apenas unos cuantos días después de la muerte de Ortega: “Ya con la muerte de Ortega y Gasset pensé escribirle, pero estaba yo todavía muy dentro de los relatos que me llegaban de España [...] He preferido dejar pasar el tiempo, pues me molestaba terriblemente que aquél que había representado en la historia de España la reaparición del espíritu de fineza y que había dominado con regia audacia una poderosa extensión del conocimiento pudiera ser tratado con tan descampada frialdad [...] Ese hecho brutal con el hombre que había enseñado en nuestro idioma en los últimos cincuenta años, era de una terrible indignidad, pues se le devolvía al espíritu de fineza, grosería al por mayor; y al hombre que había intervenido en todos los problemas de la polémica contemporánea con un tal real vigor, una pobreza sucia y una mengua era lo que se le daba el día de su muerte” (Carta a María Zambrano fechada en diciembre de 1955, en José Lezama Lima, *Cartas a Eloisa y otras correspondencias*, Verbum, Madrid, 1998, p. 294).

¹⁸ “Propósitos”, *Revista de Occidente*, 1923, núm. 1, pp. 1-2.

cultural de la península tenía que corregirse. Había que llevar la ciencia, el arte, la literatura moderna europea, al mundo intelectual de la península. Había que abrir canales de comunicación para que el “retraso” ibérico diera paso a una nueva comunicación cultural con el continente. En pocas palabras, España tenía que europeizarse. El modelo que Ortega encontró más apropiado para la modernización española no fue Francia ni Inglaterra, sino Alemania. Y así, más que europeizarse, el ambiente cultural ibérico se germanizó. Sin embargo, el proyecto que Ortega pensó para la península pasó también, por los cauces naturales de la lengua, a América. Así, Leopoldo Zea pudo asegurar: “su obra ha cumplido en América los fines para los cuales fue creada en España. Su obra, independientemente de sus intenciones, representará una etapa importante en la historia de la cultura hispanoamericana. Y, acaso a pesar suyo, podrá ser apodado con todo derecho, Ortega el Americano”¹⁹. En pocos años, las discusiones surgidas en las universidades y el mundo intelectual alemán vieron la luz en *Revista de Occidente* y de ahí pasaron a tierras americanas. Nombres como Husserl, Scheler, Simmel comenzaron a sonar en los círculos intelectuales de todos los países hispanoamericanos. Fue tal el impacto en los ámbitos letrados americanos que en 1927, Pedro Henríquez Ureña, preocupado por una recepción a-crítica de todo el caudal de cultura que llegaba por la revista y la editorial madrileña, escribió un artículo en el que llamaba la atención sobre sus peligros. El mayor de todos, pensaba el dominicano, sería llegar a considerar que sólo lo publicado en la *Revista de Occidente* es sinónimo de cultura:

La *Revista* [de Occidente] y sus dependencias y las publicaciones a las que alcanza el influjo de su director son el foco principal de difusión de cultura que existe en el mundo de lengua española. Eso podremos celebrarlo o podremos lamentarlo, pero no podemos negarlo. A José Ortega Y Gasset le debemos, ya sean pensadas por él, ya sean propagadas por él en los libros y en los artículos que hace publicar, la mayor parte de las ideas nuevas que circulan en los pueblos hispánicos. Y como todas ellas se presentan en forma intelectualmente depurada, y en lenguaje persuasivo, y con tiraje tipográfico vistoso, cumplen sus propósitos de conquista.

¹⁹ “Ortega el Americano”, en *Esquema para una historia de las ideas en iberoamérica*, UNAM, México, 1956, pp. 119-120. Octavio Paz aseguraba lo siguiente sobre Ortega. “Su enseñanza consistió en mostrarnos para qué servían las ideas y cómo podíamos usarlas: no para conocernos a nosotros mismos ni para contemplar las esencias sino para abrirnos paso en nuestras circunstancias, dialogar con nuestro mundo, con nuestro pasado y con nuestros semejantes” (en “José Ortega y Gasset: el cómo y el para qué”, *Vuelta*, 1980, núm. 49, p. 32).

¿Dónde está el peligro? En nuestra pereza. Como ningún otro foco irradia tanta luz, hay gentes para quienes toda la biología es Üxkül o toda estética Meumann. Gentes que reciben como apodíctica cualquier sentencia de Scheler o de Simmel. Hasta cuando Ortega previene a sus lectores contra la excesiva confianza en los libros que hace traducir, no corrige nuestra ceguera.²⁰

Intelectuales de todo el continente se suscribieron a la nueva revista que les traía aires cosmopolitas y europeos. Discusiones en torno a la cultura, la ciencia, la filosofía, la política, el arte encontraron un paso seguro a nuevas tierras a través del proyecto de Ortega. Así, a partir de 1923, año de la fundación de *Revista Occidente*, una parte del mundo hispanoamericano, encontró, por decirlo de alguna manera, una nueva lectura de cabecera.²¹

Pero el proyecto de Ortega no se conformó con crear una revista que tuviera presencia en casi todos los círculos intelectuales, académicos y artísticos americanos. La labor de traducción y difusión de libros publicados primeramente en la editorial de *Revista de Occidente*; después en la Biblioteca de las Ideas y por último en Espasa-Calpe, proveyeron también de un acervo que ponía al día a los lectores sobre temas de la cultura contemporánea.²² Relativamente en poco tiempo,

²⁰ Pedro Henríquez Ureña, “El peligro de la *Revista de Occidente*”, en *La Pluma*, noviembre de 1927, vol. III, p. 19.

²¹ En el mundo cultural de los años veinte, *Revista de Occidente* tuvo un tiraje continuo de 3000 ejemplares. “Espasa-Calpe adquiría gran parte de la edición que se difundía en América Latina, principalmente en Argentina”, (Tzvi Medin, *Op. cit.* p. 33).

²² Como testimonio de la importancia editorial de la empresa cito un solo ejemplo del medio chileno. En 1928 Ortega visita por segunda vez la Argentina; aprovechando la estancia, es invitado a dar unas conferencias a Chile. Los testimonios de la prensa son eufóricos. Uno de ellos manifiesta lo siguiente sobre la importancia de la empresa editorial dirigida por Ortega: “Yo no sé hasta donde es gigantesca la empresa que, en torno a la *Revista de Occidente*, dirige José Ortega y Gasset. Es preciso sí, sobre todo para nosotros los americanos, darnos cuenta de que, durante el último lustro, estamos viviendo una nueva época con nuevos principios, nuevas ideas y nuevos problemas. Y frente a estas innovaciones de todo orden ha querido Ortega y Gasset allegar antecedentes, entendimiento y reflexión. Su labor editorial no constituye otra cosa que un vasto plan de conceptos novísimos en ciencia, arte y literatura [...] el ciclo de difusión editorial que inicia la *Revista de Occidente* sólo ahora empieza su trayectoria. Es oportuno recordar que la

ciertos libros, temas y autores que hasta el momento no habían resonado en las culturas de lengua española hicieron su aparición. Ese fue el caso, por ejemplo, de Spengler, Hegel, Husserl. En doce años de trabajo de la editorial de *Revista de Occidente*, de 1924 a 1936, aparecieron 205 títulos con los más variados intereses.²³ La revista y la editorial hicieron accesible, entonces, material necesario para reavivar discusiones latentes o nuevas en todos los ámbitos intelectuales americanos.

En Cuba quienes más contacto tuvieron con *Revista de Occidente*, evidentemente por razones cronológicas, fueron los intelectuales agrupados en torno a la *Revista de Avance*²⁴. El grupo de escritores que se vinculó a ese proyecto vivió de cerca la propagación editorial de Ortega. Uno de los participantes de la revista confiesa el furor que provocaba en ellos las discusiones y las novedades editoriales provenientes desde el viejo continente; se trata de Alejo Carpentier:

empresa apenas cuenta un lustro de actividad y acción, y ante esta perspectiva es posible hacerse muchas ilusiones razonables. Desde el punto de vista de la divulgación filosófica, Ortega y Gasset emprende una conquista por campos aún intocados para nosotros, compulsando teorías e hipótesis recientes y seleccionando, de todas ellas las de mas vigor y sustancia mental. A no dudarlo, es éste el aspecto más interesante y capital que la *Revista de Occidente* presenta” (A.C.P., “La nueva cultura de América” en *El Mercurio*, 21 de noviembre de 1928, recopilado en *Ortega y Gasset en Chile*, José Moure Rodríguez (ed.), Red Internacional del Libro, Santiago, Chile, 1997, pp. 33-35).

²³ Dice Medin: “La editorial *Revista de Occidente* editó su primer libro en 1924, y para 1936 había publicado 205 títulos, con 20 colecciones. La colección titulada “Nuevos Hechos, Nuevas Ideas”, por ejemplo, agrupa entre 1925 y 1935 39 títulos, trata temas de actualidad científica, sociológica, económica, filosófica o psicológica, con autores casi todos alemanes o ingleses. Destacan en especial en las publicaciones de la editorial ocho libros de Max Scheler entre 1926 y 1930, cuatro tomos de las Investigaciones de Husserl, tres libros de Hegel, y la Sociología, en tres tomos, de Simmel.” (Tzvi Medin, *Op cit.*, p. 35, al respecto también se puede ver Eveline López Campillo, *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Taurus, Madrid, 1972).

²⁴ Al respecto asegura José Antonio Portuondo que los fundadores de la *Revista de Avance* estuvieron “profundamente influidos por la cultura española, cuyo centro era la *Revista de Occidente*” (*Bosquejo histórico de las letras cubanas*, Letras Cubanas, La Habana, 1962, p. 60).

Y apareció lo que esperábamos desde hacia tantísimo tiempo: una revista verdadera, una revista real, una revista que centralizara, por así decirlo, el nuevo pensamiento español; esa *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset, más informada, más universal, que todas las que se publicaban en París, con su presentación de filósofos y ensayistas alemanes que hasta ese entonces habíamos desconocido; con su edición de las primeras novelas rusas post-revolucionarias; con sus traducciones de Lord Dunsany, de Worringer, de Kaiser, de O'Neil, de Croce, de Lenormand - de todo lo que estábamos ansiosos de leer en nuestro idioma.²⁵

Hay que reconocer que la sed de lectura por nuevas cosas se manifestó en todos los niveles de la cultura. En la Hispanoamérica de los años veinte y treinta, el poeta, el cuentista, el artista que por ese tiempo descubría el vanguardismo, el estudioso de la filosofía; todos encontraron algo en las ediciones de Ortega. El universo de lectura se abría a nuevas fronteras. Por ejemplo, Nicolás Guillén confiesa que en 1931, cuando escribía su libro de poesía *Sóngoro Cosongo*, estaba

²⁵ “El por qué de cierta añoranza”, en *El Nacional*, 26 de septiembre de 1953, p. 34. Dos años más tarde, a raíz de la muerte de Ortega, Carpentier seguía recordando el ánimo que mantuvo él, como su generación, a las posibilidades de un nuevo mundo de lectura que *Revista de Occidente* les proporcionaba: “La *Revista de Occidente* fue, durante años, nuestro faro y guía. Estableció un nuevo orden de relaciones intelectuales entre España y América Latina [...] ¿Cuántos autores alemanes, ingleses, franceses; cuántos filósofos; cuántos historiadores del arte, no conocimos gracias a la *Revista de Occidente*, cuyas entregas nos revelaban, además, los nombres de Lord Dunsany, Georg Kaiser, de Franz Kafka, del Cocteau de “Orfeo” –toda una dramática, toda una cuentística- , sin olvidar, para quienes se interesaban en los problemas de la música, los primeros ensayos de Adolfo Salazar? ¿Y en cuanto a las ediciones de la revista? Fueron las primeras en presentarnos novelas de Vsevolod Ivanov; de Leonoff; de Babel, sin olvidar ciertos escritos fundamentales de Worringer y Vossler [...] Recuerdo que algunos de nuestros mayores se alarmaban ante lo que consideraban como una “germanización” de nuestra cultura, cada vez más afecta al ensayo, al estudio detenido, a la reflexión en torno a un tema cotidiano. La influencia de Ortega y Gasset en el pensamiento, las orientaciones artísticas y literarias de, de los hombres de mi generación fue inmensa” (“Ortega y Gasset”, en *El Nacional*, 20 de Octubre de 1955, p. 16).

leyendo un libro muy exitoso en esos días y que Ortega había mandado traducir; se refería a *Der Untergang des Abendlandes* de Spengler.²⁶

No se necesita mucha agudeza para percatarse de que la adolescencia lezameana transcurrió durante la expansión editorial promovida por Ortega. Lezama, quien había nacido en 1910, seguramente creció viendo el impulso a la cultura que representaban las traducciones y ediciones de *Revista de Occidente*. Entre 1923 y 1936, de los trece a los veintiséis años, el púber poeta vio pasar libros y ensayos que promovían y renovaban el campo de la cultura en Cuba. El joven Lezama, que nacía al mundo de las lecturas, muy probablemente encontró en ese acervo bibliográfico, aunque no sólo en él, una buena fuente de inspiración y apreciación. No son pocas las personas que recuerdan el apetito voraz de cultura que siempre tuvo Lezama; el propio poeta cultivó esta imagen con frecuencia: “Mi Eros de conocimiento se volcaba en una incesante lectura. La frase bíblica *cómete este libro*, tenía para mí una realidad. Leer era para mí una nutrición orgánica”²⁷. Su hermana Eloisa recuerda al niño con asma que, por la perturbación de la enfermedad, se pasaba las noches leyendo:

Lo recuerdo en sus continuos ataques de asma, que remediaba con inhalaciones de unos polvos franceses que venían en una cajita de madera. Dormía en una forma irregular porque los ataques de asma no tenían horario. Muchas noches vi la luz de su cuarto alumbrada a las 4 a.m. Y siempre me decía que era la mejor hora para leer e “invocar”.²⁸

²⁶ “¿Qué libros estaba usted leyendo cuando escribió Sóngoro Cosongo (1931)? “Ríase! Un libro que no tenía nada que ver con mi posición en ese momento: nada menos que *La decadencia de Occidente*, de Spengler. También leía a Ortega muy de moda entonces” (“Conversación con Nicolás Guillén”, en *Casa de las Américas*, 1972, núm. 73, p. 129). Esta cita de Guillén y las de Alejo Carpentier, así como la influencia de *Revista de Occidente* en Cuba son comentadas por Roberto González Echevarría en su libro: *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, UNAM, México, 1993, pp. 45-72.

²⁷ “Entrevista. Un cuestionario para José Lezama Lima”, en José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. Cintio Vitier, pp. 728-729.

²⁸ Eloisa Lezama Lima, “Mi hermano” en *Lezama Lima*, ed. Eugenio Suárez Galván, Taurus, Madrid, 1987, p. 23.

La lectura fue para Lezama una forma de existencia. Leer de manera impulsiva fue quizá una de sus propias características. Su formación intelectual no se debió, en gran medida, a los espacios públicos institucionales. En 1929, cuando ingresa a la Universidad de La Habana, el ambiente académico no era lo suficientemente propicio para satisfacer las expectativas de un joven que añoraba una cultura más amplia. Los métodos pedagógicos estaban anquilosados, había poco interés por las novedades intelectuales del momento.²⁹ Pese a esto se inscribe en la Facultad de Derecho pero al poco tiempo los problemas políticos internos de la isla se sobreponen con sus circunstancias. En 1930 se cierra el recinto para volver a abrir sus puertas solo en 1934. La isla se revuelve entre paros sindicales, dictaduras e inestabilidad política.³⁰ Un compañero de esos años recuerda ese tiempo de la siguiente manera:

²⁹ El propio Lezama recuerda en una entrevista el ambiente universitario de esa época: “La universidad de mi época estaba injustamente fundamentada en la concepción de la *autoritas*, la mayoría de los profesores eran muy desdeñosos, se consideraban muy superiores al alumnado y no entraban con ellos en la menor concesión [...] La impresión que causaba era la de un mercado cartaginés, por la mañana la venta de las copias y los muchachos que acudían a las taquillas a comprarlas; unas copias las habían dictado los profesores a la víspera y otras, eran de años anteriores. Yo recuerdo que estudiaba con una copia de Derecho administrativo en el año 29 que tendría 12 o 15 años de atraso. Y el profesor, mas que profesor era un ventrilocuo, todos los años repetía la misma cosa que ya se sabía de memoria [...] En relación con cultura libre, libros y eso, había muy poca curiosidad. Había únicamente una minoría de minorías. Tres, cuatro, cinco estudiantes que tenían afanes de ir a una nueva cultura, a una nueva fundamentación” (“Lanzar la flecha bien lejos” en *Cercanía de Lezama Lima*, ed. Carlos Espinosa, Letras Cubanas, La Habana, 1986, pp. 374-375. En adelante *Cercanía de Lezama Lima*).

³⁰ En Abril de 1928 Gerardo Machado reformó la constitución para poder prorrogar su presidencia sin necesidad de elecciones. El gobernante, que oficialmente debería terminar su periodo presidencial el 20 de mayo de 1929, avaló su permanencia hasta mayo de 1935. Los opositores a Machado, pertenecientes al partido comunista y a organizaciones estudiantiles, protestaron y muchos fueron asesinados. Hubo intentó de sublevaciones. En 1929, en un crimen que no ha sido aclarado del todo, fue asesinado Julio Antonio Mella en México. Mucho aseguran que el acto fue realizado por matones a sueldo del dictador cubano; otros dicen que se trató de una pugna al interior del partido comunista. En 1930 se organizaron varias huelgas

En 1929 coincidimos de nuevo en la Universidad, donde matriculamos la Licenciatura en Derecho Civil, Ciencias Políticas y Sociales y Economía y Derecho Diplomático. Aprobamos el primer año y se produjeron los sucesos del 30 de septiembre. Hubo paralización de los cursos académicos, protestas estudiantiles, huelgas obreras, y los centros de cultura fueron clausurados. Lezama aprovechó ese tiempo y devoró los mejores libros. Al reiniciarse las clases en 1934, pudimos terminar el segundo año y comenzar el tercero, que se vio interrumpido por la huelga de marzo de 1935 y el cierre de la Universidad. Hasta que finalmente nos graduamos en 1938.³¹

obreras. El ambiente universitario, enrarecido como todos los demás, era reprimido violentamente. En ese ambiente se movía Lezama: “Los más vociferantes y peligrosos oponentes de Machado eran con mucho los estudiantes, dirigidos a menudo por hombres que ya habían dejado la Universidad, o por sus profesores. Hasta entonces algunos de ellos habían desaparecido misteriosamente y, por las trazas, parecía que habían sido asesinados. El 30 de septiembre de 1930 el decano de la Facultad de Derecho, Rafael Trejo, perteneciente a una familia de la pequeña burguesía, fue asesinado por la policía durante una manifestación en honor de la obra de Enrique José Varona... Poco tiempo después, una gran manifestación estudiantil dirigida por un profesor, el joven historiador Herminio Portell Vilá, pidió la dimisión de Machado. La universidad fue inmediatamente clausurada y cincuenta y dos miembros del alumnado expulsados de ella. Trescientos profesores se reunieron en la escuela de ingeniería en señal de afirmación de su solidaridad con los estudiantes. Todos ellos fueron encarcelados” (Thomas Hugh, *Cuba: La lucha por la libertad, 1762-1970*, trad. Neri Daurella, Grijalbo, México, 1974 p. 774). En 1933, después de varios años de conflictos sociales, se organizó una huelga obrera que pronto se expandió al sector médico y al pequeño comercio. A este gran paro se le conoció como la “Huelga general”. La isla se encontraba a punto del estallido político. En ese momento, el ejército –que había apoyado al gobierno todo el tiempo- pide la renuncia de Machado. El dictador huye a Estados Unidos y se organiza un gobierno provisional –liderado por Carlos Manuel de Céspedes y Quesada- que duró sólo un mes. Grau de San Martín fue designado sucesor presidencial. En noviembre de 1933 hubo violentos choques entre el ejército y la población. En enero de 1934 Grau de San Martín era sustituido por Carlos Mendieta.

³¹ Eduardo Roberto Depuy, “Un cubano que honró a su patria”, en *Cercanía de Lezama Lima*, p. 24.

La inestabilidad política de alguna manera permitió al joven Lezama refugiarse en los libros. Sus visitas a las bibliotecas públicas y su constante interés por estar al día en las discusiones artísticas e intelectuales lo llevaron a un aprendizaje autodidacta. Los mejores maestros en estas circunstancias fueron las editoriales y los acervos bibliográficos a los que tuvo acceso. Las pausas obligadas en los estudios académicos hicieron de él un lector heterogéneo y ávido que lo mismo se movía entre la poesía contemporánea que entre la filosofía, la historia y la religión. La formación autodidacta de Lezama en ese sentido podría entenderse, sin pecar de anacronismo, como humanista.³² No deja de ser simbólico que Ángel Gaztelu recuerde los años en que conoció a Lezama con esa serie de caminatas a lo largo de La Habana que irremediamente terminaban en la librería “La Victoria”. La derrota de una posible formación en la universidad lo llevó a aprovechar el tiempo en sus búsquedas por las librerías:

A Lezama debí conocerlo en 1932, cuando yo estaba cursando estudios en el seminario de San Carlos. Con Lezama yo caminé muchísimo por La Habana, pues por aquellos años él salía casi todas las tardes a pasear. Esas caminatas se convertían siempre en largas conversaciones, generalmente sobre literatura, pero también sobre filosofía y religión. Muchos de esos paseos terminaban en la librería La Victoria, situada en la calle del Obispo, entre Habana y Compostela. En ese establecimiento uno podía conseguir con bastante facilidad revistas y libros editados en el extranjero, sobre todo en México y España.³³

Un trabajo interesante sería reconstruir la historia de las librerías que jugaron un papel fundamental en la formación de ciertas figuras del arte americano. Para Lezama, y me parece que para el grupo *Orígenes* en general, la clausura de espacios públicos e institucionales, donde poder

³² Lezama no se caracterizó por ser un lector especializado. Sus intereses fueron tan amplios como el espectro de las humanidades. Al respecto, Paul Oscar Kristeller definía a los humanistas del Renacimiento de la siguiente manera, definición que, desde luego, coincide con las lecturas e intereses de Lezama: “humanista era el maestro de las humanidades o *studia humanitas* [...] un ciclo de disciplinas compuesto de gramática, retórica, poesía, historia, y filosofía moral” (*Eighth Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford, Stanford University Press, 1964, p. 3). No quiero pecar de anacrónico, pero la gama de lecturas e inquietudes que mostró el poeta en su formación autodidacta pueden compararse con los intereses del humanismo.

³³ “Su estatura Espiritual y Humana era inmensa”, en *Cercanía de Lezama Lima*, p. 30

mantener un diálogo y una actualización o renovación cultural, fue el punto de partida para buscar en el ámbito de la librería y la biblioteca las zonas de nutrición intelectual.³⁴ En esa Librería “La Victoria” seguramente Lezama pudo conseguir satisfacer en cierta medida su interés de lectura. El mismo Gaztelu remarca la constelación de la biblioteca lezameana por esos años:

Lezama era un imponente lector, y de cualquier tema que uno le hablase poseía una cultura enorme. Su biblioteca estaba muy bien provista, pero a la vez era muy selecta. Estaba al tanto de

³⁴ Sobre los encuentros de los integrantes del grupo Orígenes en las librerías de la calle Obispo hay varios testimonios. Cintio Vitier dice que en los primeros años de su amistad con Lezama era frecuente encontrarlo en las librerías. Fina García Marruz cuenta “En ese tiempo que precedió a nuestra amistad [con Lezama], tanto a Bella como a mí nos gustaba, cuando íbamos por Obispo, pensar que podíamos encontrarlo al salir de la librería La Victoria, que era la que frecuentaba” (“La amistad tranquila y alegre en eco de mucho júbilo” en *Cercanía de Lezama Lima*, p. 55). Eliseo Diego recuerda: “Durante la etapa universitaria conocí a Fina y Bella García Marruz, con las cuales después Cintio y yo contrajimos matrimonio, respectivamente. En aquel tiempo yo padecía de trastornos gástricos y nerviosos, y en una oportunidad me fui a pasar una temporada en San Miguel de los Baños. Bella quien era ya mi novia, quiso traerme un regalo para cuando regresara, y pensó que nada mejor que un libro. Una tarde se dirigió a una librería ubicada en la penumbrosa callecita de Obispo, propiedad de un español y llamada pretenciosa pero quizá apropiadamente, la Victoria. Era aquel un establecimiento pequeño, pero donde podía uno hallar los mejores títulos y hasta algunas de las revistas literarias que se editaban en España, Argentina y México. En la minúscula trastienda apenas podía acomodarse la maciza corpulencia de aquel mágico prodigioso a quien solo unos pocos conocíamos entonces [...] Allí Lezama pontificaba con el enorme tabaco entre los dedos largos y finos, risueño o mordaz. Iba todas las tardes y sostenía largas conversaciones con los intelectuales jóvenes de aquella época. Esa vez Bella encontró una novela *La mujer pobre* de León Bloy y consideró que podía agradarme. Lezama se hallaba esa tarde en la Victoria conocía a Bella de vista [...] y con un gesto suyo de gran cortesanía le dijo <permítame que le haga este regalo>. Pagó el importe del volumen, y escribió en la primera página una dedicatoria muy bonita [...] A partir de ahí comenzó nuestra amistad con Lezama” (“Aquel mágico prodigioso llamado Lezama”, en *Cercanía de Lezama Lima*, p. 86).

las principales corrientes de la literatura y el arte modernos. Gracias a él, por ejemplo, yo pude leer por primera vez a James Joyce, a García Lorca.³⁵

Dentro del universo de lecturas a las que tuvo acceso Lezama en sus “años de aprendizaje”, sin lugar a dudas la biblioteca de *Revista de Occidente* tuvo un lugar privilegiado³⁶. Pero el espacio donde mejor se pueden ver los trazos de esas huellas editoriales es el universo textual del propio Lezama. Es en sus propios ensayos juveniles donde salen a relucir los conocimientos lezameanos de las novedades intelectuales. Sus escritos, como mapas intelectuales, muestran la progresión de su biblioteca.

³⁵ “Su altura espiritual y humana era inmensa”, en *Cercanía de Lezama Lima*, p. 31

³⁶ Hasta ahora el único crítico que ha destacado la importancia de *Revista de Occidente*, junto con el ambiente intelectual que se generó en el ámbito hispánico, en la formación de Lezama ha sido Roberto González Echevarría: “Pero, cuando Lezama es joven, en los años treinta, lo que circula en La Habana son los libros de Ortega y sus discípulos, la *Revista de Occidente*, y pronto, después de la Guerra Civil en España, los propios discípulos de Ortega” (“Y cantan en llano”, en su libro *La prole de la Celestina, Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Colibrí, Madrid, 1999, p. 247. Cf. También sus libros: *La ruta de Severo Sarduy*, Ediciones del Norte, Hanover, 1987; así como *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Verbum, Madrid, 2001).

GARCILASO EN LA HABANA

En marzo de 1937, después de dos años de estar cerrada, la Universidad de La Habana volvió a abrir sus puertas a las clases. En junio del mismo año apareció el primer número de *Verbum*, “Órgano Oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho”³⁷. Lezama, el director de este proyecto, se interesó poco en difundir cuestiones referentes a la abogacía (incluso llegó a decir, en su tono burlón e irónico característicos, que el director de la facultad, quien financiaba la publicación, no tenía nada que ver con *Verbum*). Por el contrario, aprovechó la llegada del poeta Juan Ramón Jiménez para publicarlo.³⁸ Aparte de publicar a Juan Ramón, Lezama se ocupó de hacer públicos, por su puesto, sus propios escritos. En el número uno de la revista aparece “El secreto de Garcilaso”³⁹. En ese ensayo se ve hasta qué punto el joven poeta se halla

³⁷ Gema Areta Marigo escribe: “En marzo de 1935 el jefe del Ejército, coronel Fulgencio Batista, ordenó ocupar militarmente la Universidad de La Habana, centro preparatorio de una huelga general y auténtico punto de comienzo de la misma. Aunque el fracaso de la huelga fue un duro golpe para las izquierdas, provocando una verdadera ofensiva de la reacción, la oposición al régimen se mantuvo y las fuerzas progresistas se recobraron paulatinamente. Tras dos años de clausura y de batalla contra el militarismo batistiano, un nuevo curso académico comenzó el 29 de marzo de 1937” (en “Introducción” a la edición facsimilar de *Verbum* (1937), Renacimiento, Madrid, 2001, p. 9).

³⁸ Juan Ramón Jiménez llegó a la isla en 1936. Su estancia tuvo varias repercusiones poéticas; la primera de ellas fue la publicación de una antología de jóvenes poetas. Además, en ese momento comienza una muy cercana relación amistosa con Lezama.

³⁹ En su origen este texto fue una conferencia pronunciada en la Asociación de Amigos de la Cultura Francesa el 2 de enero de 1937. “El secreto de Garcilaso”, *Verbum*, 1937, núm. 1, pp. 9-41. Este escrito debe ser considerado como la primera prosa ensayística de amplias dimensiones de Lezama. Hasta ese momento, el poeta sólo había publicado los siguientes breves textos críticos en la revista *Grafos*: “Tiempo negado”, *Grafos*, diciembre de 1935, “Soledades habitadas por Luis Cernuda” *Grafos*, agosto 1936, “Un poeta mexicano del siglo XVII”, *Grafos*, marzo de 1937, “Víctor Manuel y la prisión de los arquetipos”, *Grafos*, mayo de 1937, (Cf. Araceli García

enfascado en la lectura de lo más variado de la literatura filosófica y culturalista de esos años. Citas directas y alusivas a Scheler, Frobenius, Spengler, Vossler y Jung sirven a Lezama como puntos de referencia para lanzar sus ideas y sus reflexiones.⁴⁰ No debe estar de más señalar que no se trata de una copia pasiva de las ideas de esos intelectuales; la lectura siempre es, y más en el caso de Lezama, un acto creativo en el que se ponen en juego la dimensión del texto y el universo imaginativo del lector. Leer también es inventar. Por eso Lezama lee las teorías de esos

Carranza, “Lezama Lima en las publicaciones periódicas cubanas. Aproximación bibliográfica” en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 2 (1988); así como su *Bibliografía de José Lezama Lima*, Arte y Literatura, La Habana, 1998, p. 92 y ss.).

⁴⁰ No quisiera dar la impresión de que para mí el ensayo de Lezama es el resultado de sus lecturas culturalistas, aprendidas en *Revista de Occidente*, ésta sólo es una de las muchas facetas que pueden verse en el escrito. Si se quisiera tener una comprensión más cabal del texto, habría que ponerlo en relación con la re-lectura de la poesía de los Siglos de Oro que tanto en España como en América se emprendió por esos años. Me refiero en específico a la generación del 27, a Alfonso Reyes y, en el caso cubano, a Chacón y Calvo. Según Roberto González Echevarría: “<El secreto de Garcilaso> claramente respondió a estudios como *La lengua poética de Góngora* de Dámaso Alonso” (“Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”, *Hispania*, 84 (2001), p. 431). Además Carmen Ruiz Barrionuevo asegura que la lectura y aprendizaje que Juan Ramón Jiménez hizo de Garcilaso también jugó un papel importante en la recepción y opiniones de Lezama: “A lo largo de 1937, Lezama está recogiendo los primeros frutos de la formación emprendida en los años precedentes, de sus intensas lecturas, pero también de la visita de Juan Ramón Jiménez, a través del cual pudo escuchar opiniones certeras y apasionadas acerca de la poesía de Garcilaso. De hecho, Juan Ramón buscó esa disciplina garcilascesca en sus *Sonetos espirituales* (1917)” (Góngora y Garcilaso en los comienzos de Lezama Lima: El secreto de Garcilaso”, en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica XXIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Facultad de Filología de la Universidad Complutense, 1987, p. 537). También habría que tener en consideración que Manuel Altolaguirre, quien en su exilio habanero compartirá con Lezama el proyecto de *Espuela de Plata* (1939-1941), (la revista se editaba en la imprenta de Altolaguirre “La Verónica”) escribió una biografía de Garcilaso. Lezama alude a esa biografía en su texto. Además, no hay que olvidar que en 1937 se celebraba el centenario del nacimiento de Garcilaso.

autores y las modifica, las tergiversa. En otras palabras, simplemente se apropia, muy a su manera, de ellas. Dice Lezama, después de citar unos versos de Garcilaso en los que quiere comentar la idea de paisaje:

Scheler desarrollando la reiterada idea spengleriana de la morfología de las culturas, “conocer grandes periodos históricos por un detalle y multitudes por un perfil” nos ha hablado de cómo la problemática de la tragedia griega se resuelve en la física matemática francesa de los siglos XVII y XVIII [...] La expresión intentada en una de las formas del dominio y de la cultura se resuelven ingravidamente en otras partes.⁴¹

Lezama recuerda este señalamiento para asegurar que la idea de paisaje de Claudio de Lorena, pintor renacentista, vino a culminarse en las *Églogas* de Garcilaso. En este extraño enlace entre la pintura y la poesía, que anuncia ya la serie de vínculos raros entre distintas frases, épocas e historias típicos en su ensayística, Lezama sigue un señalamiento spengleriano: quiere establecer analogías culturales. Así, un dato de cultura le recuerda otro. Un paisaje pictórico se une a un paisaje literario.⁴² Es decir, en una cita Lezama reúne las ideas tanto de Scheler como de Spengler. *La decadencia de Occidente*, libro donde Oswald Spengler, entre otras muchas cosas, pone de manifiesto la idea de la analogía cultural, fue traducido por Manuel García Morente, alumno de Ortega, en 1923. Si creemos las palabras de Henríquez Ureña, este libro fue realmente un bestseller en el mundo intelectual americano: “Spengler ha cundido como epidemia, al menos en gran parte de la América del sur”⁴³, dice el dominicano. Lezama no se quedó al margen de ese

⁴¹ “El secreto de Garcilaso”, *Verbum*, 1936, núm. 1, p. 25.

⁴² No es este el lugar para hacer una genealogía de las relaciones entre poesía y pintura, sin embargo, no está de más señalar que los vínculos que Lezama establece recuerdan las más recientes asociaciones entre pintura y poesía que Antonio Carreira ha hecho a propósito de Góngora. Según el profesor Carreira, sólo los pintores renacentistas de los países bajos han tratado los objetos pictóricamente como lo hizo Góngora en la poesía. El detalle de las cosas, el acercamiento microscópico, son parangonables en ambos tratamientos artísticos. A eso se refiere Lezama cuando acerca la pintura de Claudio de Lorena a las églogas de Garcilaso. La manera de trabajar el paisaje en ambos artistas, según él, es similar.

⁴³ Henríquez Ureña, *art. cit.* p. 19. A mediados de los años cincuenta, Leopoldo Zea aseguraba: “al terminar la primera guerra mundial se da a conocer en Hispanoamérica un libro que habrá de

fervor intelectual; la cita literal lo testimonia. En el trasfondo de la idea de analogía cultural de Spengler está latente, me parece, un concepto que nutrirá constantemente las obras de Lezama: la idea de que una cultura es un gran organismo que se corresponde en todos sus ámbitos. Es así que un hecho cultural de la pintura puede corresponderse con otro de la poesía. La creación cultural es vista como un universo de resonancias y correspondencias. Lo más atractivo para Lezama de la obra de Spengler fue, sin lugar a dudas, el método de historiar. Para el autor de *La decadencia de Occidente*, “la historia propiamente dicha no es la investigación de los hechos, ni menos aún la concatenación de los hecho en causas y efectos, sino la interpretación simbólica de los hechos como expresiones del alma de una cultura [...] el método de la historia es el “método fisiognómico” y su instrumento es la intuición [...] La fisiognómica es el arte de conocer las almas de las culturas a través del mundo de la naturaleza, de las cosas todas –ideas, ciencias, arte, religiones- que rodean a las culturas, o, mejor dicho, que las culturas se crean en su derredor. La fisiognómica es el arte mismo de la historia “la historia no se piensa, se poetiza” dice Spengler”⁴⁴. Creo que la idea de la historia como hecho poetizable en el que una mente analógica encuentra los símbolos del alma de una cultura, encontró fuertes resonancias en una prosa metafórica como la de Lezama; esto se verá más adelante. Emilio Bejel, quien se ha ocupado de analizar la presencia de Spengler en la obra de Lezama, asegura que la ideas de paisaje, naturaleza y barroco en el poeta de La Habana tiene resonancias del historiador alemán.⁴⁵ Quisiera llamar la atención sobre un hecho que me parece importante. La presencia de Spengler en la obra de Lezama, o por decirlo de otro modo, la peculiar manera en que Lezama lee a Spengler y lo utiliza, se encuentra tanto en el joven ensayista de “El secreto de Gracilaso” (1937) como en el escritor ya maduro que escribe sus ensayos en torno a las Eras Imaginarias en los años sesenta.

causar enorme sensación, y con ella la justificación de nuevas ansías de emancipación cultural en sus pueblos: el libro de Osvaldo Spengler *La decadencia de Occidente*.” (“Alemania en la cultura hispanoamericana”, en su libro *Esquema para una historia de la ideas en iberoamérica*, UNAM, México, 1956, p. 72).

⁴⁴ Manuel García Morente, “¿Europa en decadencia?”, *Revista de Occidente*, 1923, núm. 2, pp. 177-178.

⁴⁵ Cf. “Cultura e historia en Carpentier y Lezama Lima”, en su libro *Literatura de Nuestra América*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1983, pp. 11-24.

Esto revela hasta qué punto son importantes las lecturas juveniles del autor de *Paradiso*; una buena parte de ellas lo acompañarán a lo largo de su vida intelectual. Con esto no quiero decir que Lezama no se actualizara en sus ideas, sino que sus predilecciones por determinados autores permanecerá durante mucho tiempo; de ahí la importancia de emprender un trabajo acerca del universo de lecturas juveniles lezameano. En otra parte de “El secreto de Garcilaso”, Lezama se sirve de su reciente lectura de Leo Frobenius para aplicar y desvirtuar el concepto de “paideuma”:

La blandura con que trabaja la materia poetizable está mantenida porque el sujeto percipiente y el objeto poético están penetrados de lo que un etnólogo contemporáneo ha llamado espectralización paideumática.⁴⁶

Lezama asegura que en la poesía de Garcilaso tanto el objeto poetizado como el sujeto que poetiza se encuentran integrados a un alma común. En otras palabras, que tanto el objeto como el sujeto de la poesía pertenecen a una misma alma cultural. Lezama se sirve aquí de la noción de Paideuma. Leo Frobenius fue quien utilizó este concepto a principios del siglo veinte para distinguir las formaciones culturales de África. Según el etnólogo alemán, cada cultura tiene una capacidad específica para crear y transmitir sus tradiciones. Esa característica sería la esencia espiritual de cada pueblo. Lezama seguramente leyó estas ideas en *El Decameron negro*, libro de Frobenius traducido por *Revista de Occidente* por esos años.⁴⁷ A decir verdad, la idea de Paideuma es una de las categorías centrales de las investigaciones de este erudito alemán. A partir de ella organiza los resultados de sus varias expediciones por África y muestra cómo se

⁴⁶ “El secreto de Garcilaso”, *Verbum*, 1936, núm. 1, p. 34

⁴⁷ Leo Frobenius, *El Decameron negro*, Revista de Occidente, Madrid, 1925. Además de esta traducción, Ortega y Gasset invitó personalmente al etnólogo a pronunciar unas conferencias en Madrid en 1924. El número de marzo de 1924 de *Revista de Occidente* da cuenta de esas charlas. No está de más mencionar que las investigaciones de este etnólogo también fueron fuente de atención para la vanguardia artística que en los años treinta se interesó por el negrismo. Me refiero en específico, para solo hablar del caso del Caribe, a Alejo Carpentier en Cuba y a Aimé Césaire en la Martinica. Para el caso de Carpentier Cf. González Echevarría, *El peregrino en su patria*, UNAM, México, 1993; para el de Aimé Césaire Cf. el clásico estudio de Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature*, Editions de l'Université de Bruxelles, Belgique, 1963.

desenvuelven las distintas culturas de ese continente. Así, cuando Lezama habla de la “espectralización paideumática” se refiere a ese concepto central en las reflexiones etnológicas de quien quizá sea el gran descubridor cultural de África.⁴⁸ En un ensayo poco posterior, Lezama volverá a retomar este concepto para hablar de la idea de “insularidad”. Me refiero al importante ensayo “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937). Ahí Lezama dice: “Frobenius ha distinguido las culturas de litoral y de tierra adentro. Las islas plantean cuestiones referentes a las culturas de litoral. Interesa subrayar esto desde el punto de vista sensitivo, pues en una cultura de litoral interesará más el sentimiento de lontananza que el de paisaje propio”.⁴⁹ El crítico Cruz Malavé ha visto la relación entre la idea de insularidad y la de Paideuma: “Es evidente, además, que en el <Coloquio...>, Lezama se basa en la definición que hace Frobenius de la cultura como la esencia espiritual de cada pueblo o Paideuma”.⁵⁰ Años después, cuando los traductores de la novela *Pradiso* se enfrentaron al problema del vocabulario utilizado en esa obra por Lezama, este último tuvo que explicar algunas cosas. A la pregunta por el significado de la palabra Paideuma, Lezama respondió: “Paideuma: palabra griega yo la empleo en el sentido que le da Frobenius en

⁴⁸ Según el mitólogo Karl Kerényi, la idea de Paideuma en Frobenius no debe reducirse a su sentido literal que en griego hace referencia a “educación” o “formación” (“Erziehung”, en alemán) sino a algo más amplio: “sein Wort <Paideuma> bedeutet, dass zu bestimmter Zeit in einem bestimmten geographischen Raum eine bestimmte Fähigkeit, die sich entwickelt und wandelt, sowohl im Leben des einzelnen als in dem ganzer Völker: die Fähigkeit, sich Götter zu wählen, wie man als Mann die <Tatsachen> wälht. Es ist eine Fähigkeit zum Reagieren, also etwas wesentlich Passives, obwohl gerade dieses Reagieren sich in Taten und Schöpfungen – Werken der Kultur- auswirkt“ „El término “Paideuma” significa que en un determinado tiempo y en un determinado espacio geográfico se desarrolla y actúa una determinada habilidad que imbuye tanto la vida del individuo como la del pueblo: se trata de la habilidad de escoger dioses como un hombre escoge los <hechos>. Es una habilidad para reaccionar, es decir, algo esencialmente pasivo a pesar de que esa reacción se manifiesta en los hechos y en las creaciones u obras de la cultura” (en *Wege und Weggenossen*, Langen Müller, München, 1988, pp. 198).

⁴⁹ José Lezama Lima, *Obras Completas II*, Aguilar, México, 1976, p. 48.

⁵⁰ *El primitivo implorante. El sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, Rodopi, Ámsterdam, 1994, p. 35.

su obra *La cultura como ser viviente*, es decir, raíz infantil, mágica, creadora, de la niñez. Mientras se tiene paideuma se tiene fuerza creadora. Hay estudios muy detenidos sobre el paideuma en la cultura griega, por ejemplo los del profesor Jeager”⁵¹. Esta respuesta, a finales de los años sesentas, muestra, entre otras cosas, la fidelidad intelectual que Lezama mantiene a sus lecturas y descubrimientos juveniles.

En el “Secreto de Garcilaso” Lezama también se refiere a otra de las figuras de *Revista de Occidente*: Worringer. Este crítico de arte será de hecho una referencia constante en sus obras ensayísticas. La frase citada aquí será una de las consignas que acompañará a Lezama a lo largo de su vida y contra la cual no dejó de escribir siempre entre líneas. Me refiero a la idea de Worringer de que el barroco es una degeneración de lo gótico: “Extraño Garcilaso, extrañeza en lo no barroco. Lo barroco dice Worringer, es la degeneración de lo gótico”.⁵² Esta idea en particular será una fuente de diálogo para el segundo ensayo de *La expresión americana*: “La curiosidad barroca”. El libro donde Worringer sostenía esta propuesta, *La esencia del estilo gótico*, sólo fue traducido por Revista de Occidente en 1942. Sin embargo, Ortega y Gasset ya se había encargado de comentar el libro en una serie de artículos de 1911, amén de que un ensayo del esteta alemán, en el que resume sus ideas en torno al arte gótico, fue publicado en *Revista de Occidente* en 1924.⁵³ La idea del crítico es la siguiente: el arte clásico se creó en un ámbito de cultura mediterránea, es decir en el sur europeo. El arte gótico, por el contrario, se desarrolló en las culturas del norte. Cada uno de ellos responde a una expresión particular del mundo (“Ausdruckswelt”). En el arte barroco, considera Worringer, se encuentra muy presente el espíritu del arte gótico. Es decir, es una variante del espíritu nórdico. Por supuesto, Lezama no coincide con esta idea. Sin embargo, esto se podrá ver más adelante cuando analicemos el capítulo de *La expresión americana* que habla sobre el barroco americano. Por el momento baste

⁵¹ José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. Cintio Vitier, Archivos UNESCO, Madrid, 1988, p. 247.

⁵² “El secreto de Garcilaso”, *Verbum*, 1936, núm. 1, p. 12.

⁵³ Worringer “El espíritu del arte gótico”, en *Revista de Occidente*, 1924, núm. 11, pp. 178-211. Gerhard Poppenberg, comenta estos datos en su ensayo: “Espacio gnóstico: el concepto del Nuevo Mundo como forma de pensamiento y forma de vivencia a partir de *La expresión americana* de José Lezama Lima”, en *Presencia criolla en el Caribe y América Latina*, Ineke Phaf (ed.), Vurvuert, Madrid- Francfort, 1996, pp. 66-67.

mencionar que ya en 1937 Lezama está recurriendo a una de las ideas centrales de su posterior obra ensayística y que esa discusión se entabla a partir de su asiduidad a *Revista de Occidente*.

El filólogo Karl Vossler no podía estar ausente en esta cita de lecturas que es el “Secreto de Garcilaso”. En 1933 el romanista alemán vio publicado en la editorial de *Revista de Occidente* su libro *Lope de Vega y su tiempo* en una traducción de Ramón de la Serna. De ese libro proviene la cita literal que Lezama hace en su texto:

Vossler ha eliminado tan dispareja ingenuidad, consistente en dos tipificaciones, en dos expresiones poéticas opuestas. Un mito absorbente y perpetrado de esencias populares en Lope, y un mito de delicias exclusivas o de cámara secreta en la que se ha operado el vacío absoluto en Góngora.⁵⁴

Lezama alude a la idea de Vossler de que la aparente división entre Lope de Vega y Góngora, calificando al primero de popular y al segundo de cultista, es una mera ilusión. Ambos poetas se mueven en esos dos ámbitos a sus anchas. Escribe Vossler: “si avanzamos para ver de cerca, descubriremos en Lope tal dosis de adorno y oropel culto y en Góngora una tan recia vena popular, que el resultado es una deliciosa alternativa de afinidad y hostilidad entre ambos”.⁵⁵

⁵⁴ “El secreto de Garcilaso”, *Verbum*, 1936, núm. 1, p. 10.

⁵⁵ Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, trad. Ramón de la Serna, *Revista de Occidente*, Madrid, 1933, p. 108. Respecto a Karl Vossler creo que es necesario recordar, sólo como ilustración del respeto que Lezama siempre le mantuvo al romanista, la anécdota tan contada por Lezama y repetida por sus amigos. En 1939 Vossler hizo un viaje a Cuba. Ahí, invitado por Chacón y Calvo, a quien muy seguramente conoció en España durante las labores diplomáticas de este último, dio unas conferencias sobre “Spanische Dichtung im Zeitalter” (“Poesía española en la antigüedad”). Lezama, no es difícil imaginarlo, comentó algo al final de la charla y el desconcertado bávaro no pudo contener su asombro ante la cantidad de clásicos menores que mencionaba y citaba el joven cubano. Medardo Vitier recuerda así la anécdota: “Volviendo al poeta y ensayista Lezama Lima, es oportuno recordar la visita de Vossler a La Habana. Por cierto que con excepción de la calurosa acogida de Chacón y Calvo y de la simpatía de la Academia de Ciencias que cedió su salón para los actos, pudiera decirse que se desconoció, de modo innoble al eminente filólogo a quien en seguida llamaron a Harvard. Disertó en excelente español sobre

Pero quizá la cita que más sorprende, porque revela la rapidez con que Lezama leía *Revista de Occidente*, sea una referencia a Carl Gustav Jung. En las últimas líneas del ensayo sobre Garcilaso, Lezama recuerda unas palabras del psicólogo suizo que versan en torno al agua:

“Hay que ir por el camino del agua –nos dice Yung- [Sic] que siempre va hacia abajo, si se quiere levantar de nuevo la preciosa herencia del padre”. “Hace falta –nos vuelve a decir Yung- que el hombre descienda al agua, para producir el milagro de la vivificación del agua”. Subrayemos en Garcilaso la gananciosa obtención del agua sobre la sangre distinta, mezcla de las impurezas del agua y del fuego. Quedémonos con el agua clarísima de su amistad, de su hermosa cabeza, de su colección de vihuelas; agua clarísima y quemada también, la del dogma eterno de su muerte.⁵⁶

Aquí Lezama está citando uno de los escritos centrales en las consideraciones del psicólogo suizo: “Los arquetipos del inconsciente colectivo”. En ese ensayo Jung lanza por primera vez en su vida la idea de los arquetipos del inconsciente colectivo. El famoso psicólogo sostendrá que los sueños, más allá de las peculiaridades individuales, manifiestan símbolos universales que se repiten a lo largo de diversas culturas. Este ensayo apareció traducido apenas unos meses antes de que Lezama escribiera su texto sobre Garcilaso. Ortega se dio el tiempo de publicarlo en el

Tirso de Molina. Asistió Lezama Lima y no olvidó su comentario. <Vean qué número de clásicos menores maneja este hombre>. Clásicos que Lezama, por su parte, había leído. De manera que al oír al sabio alemán reaccionaba a favor de una extensa zona de lo tradicional en la cultura europea” (“Puntos de estética” en *Diario de la Marina*, Sábado 22 de febrero de 1958, p. 4 D). Sobre los viajes de Vossler a América puede consultarse el ensayo de Dietrich Brisemeister (“el auge del hispanismo alemán” en *Las influencias de las culturas académicas alemanas y españolas desde 1898 hasta 1936*, Jaime Salas, Dietrich Briesemeister, (eds.), Vervuert, Iberoamericana, Madrid-Frankfurt am Main, 2000, p. 209). Es interesante mencionar que después de su viaje a Cuba, Vossler escribió un texto en el que recuerda a la isla como un paraíso de cuentos de hadas: “In einem Märchen habe ich gelebt, sieben Wochen lang, die ganze Zeit, die ich auf der grossen Insel Cuba zubrachte, völlig verzaubert” (“Plauderei über Cuba”, en *Aus der Romanischen Welt*, Stahlberg Verlag, Karlsruhe, 1948, p. 267).

⁵⁶ “El secreto de Garcilaso”, *Verbum*, 1936, núm. 1, pp. 40-41.

último número de la *Revista de Occidente* en julio de 1936, justo al comienzo de la guerra civil española.⁵⁷

Ante este panorama, resulta evidente que el joven Lezama, el lector voraz que estudiaba en la biblioteca debido al cierre de la universidad de La Habana, se dejó fascinar por las publicaciones y las ideas difundidas desde las imprentas de Ortega. En este momento tiene poca importancia, me parece, si se trata del concepto de Paideuma en Frobenius, o del arquetipo jungiano de agua, o de la noción de barroco en Worringer, o del señalamiento de analogía cultural en Spengler; lo importante, creo yo, es que esas marcas indican el meridiano de lecturas y el mundo de ideas en el cual se comienza a mover el poeta. No quiero ahora hacer un análisis pormenorizado de la “presencia” de estos pensadores en la obra temprana del ensayista, simplemente quiero recordar que el imaginario cultural del cual abreva Lezama en sus años de formación en la isla tiene como componente privilegiado la biblioteca de *Revista de Occidente*. En ese horizonte cultural, donde se privilegia la reflexión en torno a las culturas, la historia y los mitos, es que pueden entenderse muchas de sus propuestas.⁵⁸

⁵⁷ Carl Gustav Jung, “Los arquetipos del inconsciente colectivo”, *Revista de Occidente*, 1936, núm. 136, pp. 1-23. Las líneas que Lezama cita se encuentran en las páginas 20-21. No habría que dejarse sorprender por la extravagante errata de Lezama al referirse a Jung como “Yung”. En las breves separatas de *Revista de Occidente*, donde aparecen mencionadas las obras publicadas por la revista, también se encuentra la misma confusión: “Carl Gustav Yung: El inconsciente”. Famoso por su imaginación fabuladora a la hora de escribir un nombre propio, Lezama, al menos en este caso, no inventó el nombre: sólo tomó prestada la equivocación de otro.

⁵⁸ Si se toman en cuenta ciertos libros, temas y perfiles de las traducciones, incluso los mismos escritos de Ortega, se puede llegar a la conclusión de que la labor ortegiana tuvo dos fascinaciones: la Historia y la Cultura. Los lineamientos del proyecto intelectual y editorial del autor de las *Meditaciones sobre el Quijote* tendían a la configuración de una filosofía de la historia y de la cultura. Desde la promoción de libros como el de Spengler, pasando por las traducciones de Frobenius, Huizinga, y Scheler se nota la predilección por una cierta corriente de pensamiento historicista y culturalista que en esos años tenía un considerable auge. El propio Ortega habla de su tarea: “Va para antiguo que en mis errabundos escritos, en las ediciones de la *Revista de Occidente*, y en los de Espasa Calpe, doy al público los empujones que puedo para

REVISTA DE OCCIDENTE Y LA *EXPRESIÓN* *AMERICANA*

Ahora bien, me ha parecido importarte llamar la atención sobre el momento intelectual en el que se forma el joven ensayista Lezama por una simple razón: una buena parte de esas lecturas culturalistas de su juventud tienen resonancias claras en su obra posterior. Me refiero en específico a *La expresión americana*.⁵⁹ En este libro Lezama arma, por primera vez en su

inducirle al estudio de la historia. ¿Por qué? ¿Acaso por un derrame de batería cultural? ¿Porque el hombre <debe ser culto>? No [...] Si yo digo al lector que estudie historia, me mueve la convicción de que solo la historia puede salvar al hombre de hoy, porque la consciencia histórica ha llegado a ser, por primera vez, una radical necesidad de nuestra vida. Por tanto, no una curiosidad, ni una diversión, ni un lujo, sino un sustancial menester. Como la llamada época moderna es el tiempo de la razón física, la etapa que ahora se inicia será la de la razón histórica”. (José Ortega y Gasset, “presentación a un ensayo de Huizinga” en *Revista de Occidente*, 1935, núm. 145, p. 145). No obstante, la difusión de otros aspectos, en específico las reflexiones mitológicas, fueron importantes en el acervo de Revista. De todas ellas Lezama sacó importantes aprendizajes.

⁵⁹ No sorprende que recientemente un historiador cubano señalara de manera específica la filiación de *LEA* a ese universo de ideas. Escribe Rafael Rojas comentando la edición crítica de *LEA* que hizo Irlemar Chiampi: “Para 1957, cuando este texto se leyó en el Instituto Nacional de La Habana, hacía ya cuarenta años que Marc Bloch, Lucien Febvre y Fernand Braudel conducían la escritura histórica por otro rumbos. En su sublime atraso Lezama aludía más bien a la escuela anterior, es decir, a la morfología de las culturas practicada por Jacob Burckhard, Oswald Spengler, Arnold Toynbee y Alfred Weber. Pero es curioso que el contrapunto de Lezama con esta tradición coincida en el tiempo con la crítica a la historia de las civilizaciones de Fernand Braudel. El célebre ensayo de Braudel *Aportación de la historia de las civilizaciones* se publicó en 1959, es decir, dos años después de *La expresión americana*. Y es asombroso el parecido entre la propuesta de Braudel de entender las culturas como áreas, espacios o alojamientos donde se da un “repertorio de bienes” y la idea lezameana de la cultura como imagen en el paisaje” (“reseña a

ensayística, un recorrido omnicomprendido por la cultura de América⁶⁰. Es la primera ocasión en que el ensayista pone en práctica un ejercicio histórico cultural en su escritura. Algunas de las ideas del libro, sobre todo aquellas que tienen que ver con la teoría histórica, pueden leerse en concordancia con todo el acervo historiográfico difundido por *Revista de Occidente*. Veamos esto poco a poco. El primer núcleo importante de ideas que refleja esa filiación se encuentra en las páginas iniciales del primer ensayo. En los párrafos de apertura de “Mitos y cansancio clásico”, Lezama traza las coordenadas “teóricas” de su proyecto. Ahí, habla de sentido y visión histórica, del sujeto metafórico, de la imagen en la historia y de las eras imaginarias. Todas estas ideas y conceptos, centrales para entender el procedimiento y estructura del ensayo, me parece que pueden leerse como contrapunto de sus lecturas de la corriente historicista promovida por Ortega. Intentaré establecer los paralelos en las páginas que siguen. Comenzaré por las ideas de sentido y visión histórica.

La expresión americana” en *Estudios. Filosofía, Historia, Letras*, 1994, núm. 36. Me gustaría hacer algunas precisiones a este comentario. Creo que las referencias de Lezama a la escuela de “la morfología de las culturas”, más que manifestar un “sublime atraso” intelectual, reflejan la predilección y formación filosófica de Lezama. En esa predilección juegan un papel importante las intenciones al escribir *LEA*. Para un poeta que se propone discurrir sobre algunos eventos históricos, resultan más atractivos los métodos poéticos defendidos por un Spengler, por ejemplo, que el objetivo de hacer ciencia histórica en el más lato sentido. Este mismo espíritu estará presente en una buena parte de los ensayos de los años sesenta; me refiero a los que conforman la puesta en escena de las eras imaginarias. Ahí también priva, de alguna manera, el espectro de la *Kulturgeschichte*, y de la historia poética. No está de más decir que en *LEA* Lezama utiliza por primera vez el concepto de eras imaginarias. (Cf. “Preludio a las eras imaginarias” (1958) “Las eras imaginarias: Los egipcios” (1961), “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón” (1965), en *Obras completas II*, Aguilar, México, 1976).

⁶⁰ En 1972 Lezama escribió otro breve ensayo en el que hizo una especie de síntesis de *LEA* donde resumió los temas, la estructura y las líneas generales del libro: Cf. José Lezama Lima “Imagen de América Latina” (1972), en *La posibilidad infinita*, ed. Iván González Cruz, Verbum, Madrid, 2000, pp. 294-301.

Lezama abre *LEA* planteando los dos desafíos que, según él, enfrenta el acto de reconstruir el pasado: primero, establecer un “sentido histórico” y, después, elaborar una “visión histórica”. La pregunta se vuelve necesaria: ¿Qué quiere decir Lezama con sentido y visión histórica? Para aclarar estas ideas, el poeta echa mano de una serie de lienzos con los cuales pretende ejemplificar cada una de esas dimensiones. Así aparece la primera serie de relaciones culturales en *LEA*. En ella se vincula la ilustración del “Libro de horas del Duque de Berry”, que corresponde al mes de septiembre, con el famoso cuadro de Peter Brueghel “La cosecha”. Más adelante Lezama relacionará el retrato del Canciller Rolin (1432), hecho por el pintor flamenco Rogier Van der Weyden, con el cuadro que del mismo personaje pintara Jan Van Eyck. ¿Cuáles son los parámetros para relacionar y vincular estos cuadros?⁶¹ La idea de Lezama es que dos de esos lienzos representan la “visión histórica” y los otros dos restantes el “sentido histórico”. El cuadro de Septiembre muestra, según el poeta, cómo “la dependencia de trabajo a morada, de campesino a señor, es estrecha y solemne” (*LEA*, p. 50). En otras palabras, Lezama quiere ilustrar con un cuadro medieval, es decir, a partir de un hecho artístico, las relaciones sociales del periodo histórico. Este lienzo, en palabras de Lezama, manifiesta el “sentido histórico”. La apreciación artística de Lezama, y de la cual parte para hacer su derivación histórica, parece ser la siguiente: en el cuadro de los Limbourg hay un dominio visual del castillo por sobre las labores cotidianas del campesinado; de ahí se deduce una analogía con las formas sociales de la época. Desde lo alto del castillo el señor feudal domina las labores.

Al lado de este lienzo, Lezama coloca “La cosecha” del pintor flamenco Peter Brueghel. Ahí resalta, antes que la dependencia al señor feudal, el sentido de la fiesta: “Aquí los campesinos no parecen trabajar, dice Lezama, como en la lámina de los Limbourg [...] se apartan en fugaces y repletos momentos, dándole entrada al espíritu de la kermesse, para cumplimentar sus comidas, el

⁶¹ Las únicas páginas que se han dedicado a esos primeros párrafos de *LEA*, hasta donde sé, son las que Alan West escribió en su ensayo “Dragons and theurgy: Lezama’s images of history”, en su libro *Tropics of history. Cuba imagined*, Bergin and Garvey, London-Connecticut, 1997, pp. 110-115. Ahí West asegura, al referirse a la elección de las pinturas que toma Lezama para abrir su ensayo: “Lezama’s analysis (and omissions) reveal much about his historical <method>. His approach to history shows a remarkable indifference to the facts and, like Spengler, is more attuned to metaphor or to a startling image which can capture both commonality and difference, sometimes stretched over what looks like a temporal abyss” (*Ibid*, p. 113).

disfrute y la propia alegría” (LEA, p. 50). Este cuadro manifiesta la “visión histórica”. Lezama traza con estos dos lienzos una simetría del campesino del medioevo. Trabajo y fiesta, tiempo real y tiempo ideal. Así lo concluye el propio ensayista: “(en estos cuadros se encarnan) dos formas de campesinado. Una, diríamos, como vigilada por un hechizo; otra abandonada al cantabile de su propia alegría, que se recrea y extiende en un tiempo ideal” (LEA, p. 50). De esta manera, podemos deducir, el sentido histórico se encarga de la historia real, la historia comprobable en los hechos; mientras que la visión histórica se extiende por las zonas de lo idealizado, lo que sólo se confirma en la intuición. El siguiente ejemplo reafirma esta idea. El canciller Rolin pintado por Rogier Van der Weiden muestra un rostro seco, firme; es el rostro “de un típico señor feudal, que mezcla [...] las preocupaciones de gobierno con las más severas amonestaciones ascéticas” (LEA, p. 50). La transformación de este personaje en el cuadro pintado por Van Eyck es notable; aquí ya no se trata del hombre rudo y severo sino del piadoso religioso que observa a la virgen con el niño Jesús. Es decir, nuevamente tenemos una simetría entre un tiempo real de preocupaciones administrativas y un tiempo ideal de soslayo religioso. Es interesante señalar que Lezama, a partir de cuatro cuadros, plasma todo un ambiente de época. En ellos tenemos las coordenadas de la cultura medieval: el campesino y el señor, la dependencia del trabajo y la irrupción de la fiesta, el ascetismo y la visión beatífica. Este método de representación histórica fue muy propio de la corriente culturalista que vio su propagación en *Revista de Occidente*.⁶² Johan Huizinga, autor prominentemente impulsado en las traducciones de Ortega,⁶³ ayudará a mostrar hasta qué punto esta corriente está presente en estas primeras consideraciones de Lezama. En su famosa obra *El otoño de la Edad Media*, el sabio holandés intenta explicarse el arte de finales del siglo XIV y XV; para ello le resultó indispensable hacer

⁶² Baste recordar las opiniones de Spengler que el propio Lezama citaba en el “Secreto de Garcilaso”: “conocer grandes periodos históricos por un detalle”. También habría que recordar lo que Fernando Vela decía de la forma de historiar de la Kulturgeschichte: “No se trata de los datos sino de trazar las coordenadas de una cultura...” (“Leo Frobenius en Madrid”, *Revista de Occidente*, 1924, núm, 9, p. 391).

⁶³ Huizinga publicó en la revista de Ortega los siguientes trabajos: “La nostalgia de una vida más bella”, *Revista de Occidente*, 1930, núm. 84, pp. 265-299; “Desarrollo de la ciencia histórica desde el comienzo del siglo XIX”, *Revista de Occidente*, 1934, núm. 135, pp. 225-248; “La formación del tipo cultural holandés”, *Revista de Occidente*, 1935, núm. 145, pp. 31-57.

un recorrido por todos los ámbitos de la sociedad de esos días. Lo interesante de este caso, que tiene que ver con *LEA*, es que Huizinga comenta y reproduce en su libro tres de los cuatro cuadros que Lezama toma. Tanto el mes de “Septiembre” como los dos retratos del canciller Rolin fueron reproducidos y explicados por el historiador en la traducción que de su obra hiciera Revista de Occidente.⁶⁴ Sus palabras acerca de ellos nos ayudan a entender mejor lo dicho por Lezama. Dice el historiador sobre el canciller:

Este Rolin, tan piadosamente postrado de rodillas en el cuadro de Juan Van Eyck, hoy en el Louvre, que hizo pintar para su ciudad natal, Autun, y de un modo igualmente piadoso, por segunda vez, en el cuadro pintado por Rogier van der Weyden para el hospital de Beaune, tenía fama de no conocer más vida que la terrena [...] ¿Habría que sospechar detrás del rostro del donante de la Madona del canciller Rolin un ser hipócrita? Ya hemos hablado de la enigmática coexistencia de pecados como la soberbia, la codicia y la lujuria, con una seria religiosidad y una intensa fe en caracteres como en Felipe de Borgoña y Luis de Orleáns. En este tipo ético de su tiempo habrá acaso que contar también a Rolin [...] La pintura del siglo XV radica en la esfera en que se tocan los extremos de lo místico y de lo groseramente terrenal.⁶⁵

Aunque Huizinga no contraponga el cuadro de Van Eyck al de Van der Weyden, sí caracteriza un tipo ético de la época que recuerda la simetría señalada por Lezama. La figura del canciller Rolin se despliega en un mundo doble: el de las preocupaciones económicas y el de la devoción

⁶⁴ Johan Huizinga, *El otoño de la edad media*, trad. José Gaos, Revista De Occidente, Madrid, 1929. En la Cuba de mediados de los años cincuenta, como sucedía en gran parte de Hispanoamérica, me parece difícil que Lezama hubiera podido tener acceso a un gran acervo de reproducción pictórica. No puedo dejar de señalar que su estrecha amistad con los pintores cubanos de su generación, Mariano y Portocarrero, debió darle la oportunidad de apreciar varios libros de pintura. Sin embargo, la dificultad de encontrar una reproducción, todavía hoy en día, de un cuadro como el de Van der Weiden me hace suponer que al momento de escribir estas primeras páginas de *LEA* Lezama tiene presente el libro de Huizinga. Referencias textuales me ayudarán a sostener esto. Además, no hay que olvidar que este libro, tan apreciado por Lezama, formaba parte de lo que, en los años sesenta, al organizar su experiencia de lector para los jóvenes escritores, el poeta llamó “el curso delfico”.

⁶⁵ *Ibid*, p. 381.

religiosa, el de lo profano y lo sagrado, el terrenal y el místico. Lezama retoma esta idea y la presenta de otra manera; enfrenta dos símbolos que surgen de los cuadros para ilustrar así su idea del sentido y visión histórica. El sentido histórico da cuenta de ese mundo profano que acontece y se desenvuelve en la cotidianidad; la visión histórica aspira a dar cuenta del mundo sagrado. Ambos son símbolos del acontecer del hombre.

LA ANALOGÍA EN SPENGLER Y EL SUJETO METAFÓRICO EN LEZAMA

Cuando Lezama realiza esta serie de analogías entre distintos cuadros, para concluir de ellos ciertas formas sociales, el lector no puede dejar de recordar los procedimientos históricos de Spengler. Para el autor de la *Decadencia de Occidente*, los datos históricos no debían analizarse como entidades químicas y sin vida, sino que, por el contrario, debían ponerse en relación para extraer símbolos culturales. La historia, contrariamente a la tradición positivista, no es vista como una serie de acumulación de fechas, sino como la puesta en escena de una analogía simbólica.⁶⁶ Lezama sabe perfectamente que su procedimiento al inicio de *LEA*, donde las pinturas son símbolos o metáforas de una cultura, recuerda esos principios. Por esta razón no pierde tiempo para aclarar que entre su método y el de Spengler existe una diferencia: el sujeto metafórico. Spengler hizo de las analogías una forma de conocimiento cultural. Entre un hecho y otro

⁶⁶ Dice Spengler: “La realidad es, ante todo, un símbolo. La morfología de la historia universal se convierte necesariamente en una simbólica universal” (Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, vol. 1, trad. Manuel G. Morente, Calpe, Madrid, 1923, p. 77). Para entender la noción de símbolo cultural, se tiene que partir del supuesto que todas las facetas de una sociedad (gnoseológicas, religiosas, éticas) se corresponden. Si una civilización está vinculada tan profundamente que todos sus ámbitos manifiestan un mismo espíritu, es necesario encontrar, este es el trabajo de la historia, el símbolo que resuma esa alma cultural. La cultura es un libro analógico. “A partir de aquel instante aparecieron ante mis ojos, cada vez con mayor abundancia, las relaciones [...] que enlazan las formas de las artes plásticas con los de la guerra y la administración del Estado. Comprendí la profunda afinidad que existe entre las formaciones políticas y matemáticas de una misma cultura, entre las instituciones religiosas y técnicas, entre las matemáticas, la música y la plástica, entre las formas económicas y las del conocimiento [...] la perfecta congruencia que se manifiesta en el estilo de la tragedia, de la técnica dinámica y de la actual circulación del dinero [...] todo eso me apareció con claridad indudable y trajo a plena luz el hecho de que esos poderosos grupos de afinidades morfológicas [...] tienen una estructura rigurosa simétrica” (*Ibid*, p. 79).

encontraba símbolos. Lezama va más allá de esa propuesta y se arriesga a evidenciar que la escritura de la historia es la voluntad de un autor. La serie de vínculos culturales no es resultado de la existencia preexistente de un símbolo, sino la conclusión de una voluntad asociativa. Es decir, Lezama pone a consideración que tras la serie de vaivenes vinculatorios está presente una mente que elabora y relaciona los datos. A primera vista, pareciera que los hechos análogos en Spengler son algo preexistente en la realidad. El trabajo del historiador es ponerlos en evidencia. Para Lezama, por el contrario, los hechos análogos son fruto de una invención. El autor de esa serie de relaciones es el sujeto metafórico:

Para impedir cualquier conclusión tan falsamente gozosa como desaprensiva, en su apariencia semejante a la de algunos irreductibles sectores sobre los cuales Oswald Spengler pareció haber ejercido una influencia deslumbrante, con los llamados por la historiografía hechos homólogos. Si comparamos la forma del cuerno del toro con la forma de la tiara de los emperadores bizantinos, dentro de la concepción del spengleriano hecho homólogo, precisamos un paralelismo de símbolos culturales, que adquieren precisamente ese valor simbólico por situarse en las valoraciones de una morfología. Pero nuestro ente de análogo cultural presupone la participación, sobre un espacio contrapunteado, del sujeto metafórico (*LEA*, pp. 53-54).

Aquí Lezama, al intentar tomar distancia de los principios de Spengler, manifiesta, por el contrario, sus filiaciones. En realidad creo que retoma muchos de las enseñanzas y las transmuta en una nueva fabulación poética. De ahí la aparición del sujeto metafórico. El autor de la historia es entonces un ser que vincula hechos analógicamente, es decir, el poeta. Lo cual, de otra manera, tiene ciertos ecos de la historia poetizada que pedía Spengler.

LAS IMÁGENES LEZAMEANAS Y LOS SÍMBOLOS DE LA CULTUROLOGÍA

Otro elemento de la teoría histórica de Lezama, donde se nota un diálogo con la tradición culturalista, es la noción de imagen en la historia. No es una novedad, para los lectores asiduos a su obra, si aseguro que la mayoría de sus reflexiones acerca de la cultura, la historia y la poesía giraron en torno a esa idea. La imagen fue el centro de sus cavilaciones. En específico en *LEA* es el primer momento en el que pone en funcionamiento textual su noción de la imagen en la historia. A partir de esta idea Lezama lanzó, por primera vez en su ensayística, la propuesta de las eras imaginarias. El poeta pretende estudiar, no las formaciones culturales, como lo había hecho la historiografía que frecuentó, sino los momentos en que la imagen encarnó en la historia:

Hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias. Así como se han establecido por Toynbee veinte y un tipo de culturas, establecer las diversas eras donde la *imago* se impuso como historia (*LEA*, p. 58).

Mientras la historiografía predilecta de Lezama pretendía dar las coordenadas de las culturas, al analizar todas las producciones y creaciones del hombre como un universo de correspondencias, la propia propuesta del poeta quiere delinear las imágenes que resuman más profundamente los deseos, imaginaciones y proyectos de una civilización. Spengler hablaba de la morfología de las culturas; Huizinga de la historia cultural; Toynbee de las distintas formaciones culturales del género humano; Lezama, por su parte, habla de las eras imaginarias. Todas estas nociones y propuestas me parece que pueden leerse como un intento por mostrar la historia del hombre a través de sus producciones culturales, imaginarias y sensibles. Spengler quería acercarse al funcionamiento, en otras palabras “la vida”, de los distintos núcleos culturales de la humanidad. Huizinga quería ver en el arte de una sociedad el universo cultural de sus productores. Toynbee, quizá el proyecto más ambicioso, pretendía hacer una comparación de las distintas civilizaciones. Fernando Vela, en una reseña que publicó en 1924 en *Revista de Occidente*, a propósito de las propuestas historiográficas del momento, aseguraba algo que visto con distancia parece describir, en cierta medida -no del todo, hay que aclararlo-, las propuestas mismas de Lezama al hablar de la imagen en la historia:

La nueva historia (se refiere a Spengler, Huizinga, Frobenius) no intenta hallar leyes, sino reconstruir las *figuras*, los rostros de las culturas y las épocas, exhumar los viejos torsos, mutilados pero enterizos. La nueva historia, en fin, mira las culturas pasadas como se miran las obras de arte. Por eso se le reprochan sus maneras poéticas, poco convenientes para los hombres acostumbrados a las rudezas científicas de la física, y Spengler –que la practica – pide como instrumento auxiliar de la historia una técnica propiamente poética, <una técnica del comparar>, es decir una técnica de la metáfora exacta.⁶⁷

Si esta corriente histórica buscaba crear símbolos con los datos históricos, Lezama, por su parte, busca la imagen; o mejor dicho, las distintas imágenes que muestren los conflictos, los deseos, las añoranzas estéticas, cognitivas, afectivas y sensibles de la cultura americana. El método histórico de Lezama, expuesto en esas primeras páginas de *LEA*, muestra el uso y la lectura creativa, errada e imaginativa -equivocada, para utilizar el término de Bloom- que hace el poeta de todo el acervo que le proporcionó Ortega en las traducciones de *Revista de Occidente*. Huizinga provee el intertexto a la hora de hablar de visión histórica y sentido histórico; Spengler y sus analogías históricas son el referente del sujeto metafórico lezameano; finalmente, la tradición culturalista que busca símbolos en la historia puede ser el interlocutor para la noción de imagen en la historia. Quisiera aclarar que no pretendo hacer de Lezama un epígono del culturalismo de la primera mitad del siglo pasado. Quiero, por el contrario, marcar el universo intelectual dentro del cual se forman y dialogan sus propuestas. En ese diálogo, en la lectura minuciosa y creativa de las propuestas de estos intelectuales, se mueve la aventura historiográfica poética de Lezama al hacer el libro –y gran parte de sus ensayos posteriores de los años sesentas- de *LEA*. Para mostrar lo conflictivo y peculiar de la propuesta lezameana, y no dejar la impresión de que es un alumno menor de la corriente culturalista, hay que calar un poco más hondo en ciertos conceptos y ver la diferencia, o la distinción, de su proyecto histórico, cultural e imaginario. En ese tenor quisiera dedicar unas cuantas páginas a uno de los conceptos centrales del libro: la idea de imagen en la historia.

⁶⁷ Fernando Vela “Leo Frobenius en Madrid”, *Revista de Occidente*, 1924, núm. 9, p. 391.

LA IMAGEN EN LA HISTORIA

Como bien lo ha señalado Irlemar Chiampi, las ideas de imagen en la historia y de era imaginaria son de difícil comprensión si sólo se parte de *LEA* y no se les ve como la continuación de reflexiones y ensayos anteriores.⁶⁸ En esa medida habría que situar en un horizonte histórico el desarrollo mismo de la reflexión lezameana. Una de las características de su ensayística, y la cual parece que no se ha destacado de manera determinante por la crítica, es su desarrollo histórico. Al contrario de lo que algunos piensan, creo que los discursos poético-históricos de Lezama no surgieron como construcciones acabadas.⁶⁹ Sus ideas y propuestas tienen un cierto desenvolvimiento. Creo que Lezama construyó su pensamiento y se construyó a sí mismo. Un dato quizá poco relevante, pero que de alguna manera muestra la consciencia de una perspectiva histórica en el desarrollo de sus ensayos, es la fecha de los mismos. Pocos autores como Lezama se preocuparon tanto por dejar en claro la fecha de publicación de sus ensayos. Su obra ensayística, como pocas en el mundo hispanoamericano, está casi totalmente fechada por el propio autor. Creo que de estas marcas se ha hablado poco. Por eso me parece importante señalar que la primera vez que Lezama utilizó el concepto de “imagen”, tan caro a su poética, se remonta al año de 1945 en un ensayo sobre Paul Valéry. Ahí vincula la idea de imagen con el término de transubstanciación en Santo Tomás. Dios, asegura el padre de la Iglesia, es la figuración; el Hijo, por su parte, es la imagen de él. Lezama parte de esta idea para asegurar que de un amigo lo que tenemos es su imagen.

⁶⁸ Dice Irlemar Chiampi: “Es difícil precisar, en el estricto contexto teórico de *La expresión americana*, en que consiste una era imaginaria” (en “La historia tejida por la imagen” introducción a *LEA* p. 19).

⁶⁹ Jorge Luis Arcos ha asegurado que la obra de Lezama nació completa desde el inicio. Lezama, bajo esta perspectiva, siempre fue el mismo. No pretendo negar que Lezama desde un principio se preocupó por cosas que lo atrajeron toda la vida. Sin embargo, las respuestas que fue dando a lo largo de su obra no pueden considerarse como unitarias y definitivas. Hay, disperso en toda su obra, un secreto desarrollo de sus propuestas. Ese desarrollo, y no la unidad definitiva de sus posiciones, es lo que me interesa mostrar.

En sí la forma puede existir, pero de un árbol, o de un amigo, lo que tenemos es su imagen: su insistencia es, como ya lo aseguró Santo Tomás de Aquino, la transmisión de la forma de un ser a otra.⁷⁰

Esta primera acepción marca al menos la complejidad del proceso de percepción y representación de la imagen. La percepción visual ante cualquier evento entrega una representación en la consciencia. El ser de los objetos, al percibirlos, no puede ser sino su representación o su imagen. De ahí que pueda ser considerada como la traslación de una substancia. ¿Qué vemos y qué representamos? ¿Las cosas o lo que nuestra percepción nos entrega? Mucho tiempo después Lezama siguió considerando la imagen como el punto de la percepción de la realidad. Mediante la imagen nos relacionamos con lo real:

Creo que el mundo real es la imagen. Creo que todo lo percibimos por imagen [...] la realidad está ahí, es lo otro, y de la única manera que podemos establecer un puente entre ella y nosotros es por la imagen. Creo que la imagen es una forma de diálogo, una forma de comunicación. Si desapareciera la imagen, que es una de las formas más expresivas del diálogo, el mundo quedaría en tinieblas y no podríamos casi ni expresarnos. Yo no creo que haya que establecer un dualismo

⁷⁰ José Lezama Lima, “Sobre Paul Valéry” (1945), en *Obras completas II*, Aguilar, México, 1977, pp. 116-117. En este ensayo Lezama contrapone la idea de figura en Paul Valéry a la noción de imagen. Simplificando el argumento se podría asegurar que la idea de “figura” es el resultado de un proceso de depuración de la inteligencia, proceso tanpreciado en la poética de Valéry, mientras que la imagen es un hecho de la percepción donde no interviene el razonamiento. La idea de imagen se contrapone, entonces, a la idea de figura en la misma medida en que la percepción se diferencia de la inteligencia analítica. Escribe Lezama: “Claro está que el distingo previo de Valéry no es satisfactorio, él opone inspiración a mecanismo, y la frase análisis comparado del mecanismo, es, dicho con propiedad, una figura, según él nos afirma. Llegamos a la conclusión de que la figura se realiza como [...] una mecánica analítica del lenguaje” (*Ibid.* p. 116). En cambio, la imagen –y la proliferación de imágenes– es el sustento de la creación del poema: “La figura no puede abarcar la gracia, no capta el instante punto; está entre el murmullo de la existencia del símbolo y su expirar; entre la imagen que se inicia y que se pierde. No prevé las imágenes sucesivas, ni la imagen que se resume en la imagen, es decir, el cuerpo poemático” (*Ibid.*, p. 115)

entre imagen y realidad. La imagen es la misma realidad y lo que alcanzamos de la realidad es la imagen.⁷¹

Este principio, que recuerda las aseveraciones idealistas del obispo Berkeley, para quien el ser es la percepción, tiene una derivación clara en el trabajo de la poesía. Una de las tareas del poeta, desde Horacio hasta los surrealistas, es la creación de imágenes. Las palabras son un medio para hacer estallar en la imaginación del lector las figuras deseadas. Lezama, desparpajado inventor de imágenes insólitas, sabía que uno de los trabajos del poeta es desbordar el lenguaje con una caterva de imágenes. El principio gnoseológico de la imagen (ser es percibir), se engarza con la tarea del poeta (crear imágenes). Es así que mucho tiempo después, poco antes de su muerte, Lezama aseguró:

El conocimiento de la vida no es directo; la comunicación de ser a ser, de persona a persona, no es directa, es a través de una imagen [...] para mí la imagen es lo fundamental, es la esencia y el fundamento de la poesía y del hombre.⁷² Por eso mismo, en 1948 podía escribir:

El nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, de su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser [...] va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como absoluto.⁷³

En esta serie de citas se puede observar el universo gnoseológico y poético que Lezama asignaba a esta idea. La imagen, en tanto representación mental de los fenómenos de la realidad, es un principio del conocimiento o contacto con el mundo; de igual manera, la imagen es uno de los elementos retóricos más comunes de la poesía. Sin embargo, esas dos facetas no fueron las únicas dimensiones que el poeta destacó. Apenas comenzamos a adentrarnos en su obra ensayística y otros ámbitos comienzan a aparecer: la imagen al ponerse en relación con la historia se acerca a la idea de mito. Veámoslo con más detalle. En 1948, en uno de sus ensayos programáticos “Las imágenes posibles”, el poeta aseguraba: “la imagen como la última de las historias posibles”. Con

⁷¹ *Apud, Diccionario vida y obra de José Lezama Lima*, Generalitat Valenciana, Valencia, p. 210.

⁷² *Diccionario Vida y Obra de José Lezama Lima*, ed. Iván González Cruz, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, p. 210.

⁷³ “Las imágenes posibles” (1948), en *Obras Completas II*, Aguilar, México, 1977, pp. 152.

esta sentencia Lezama introduce sus reflexiones al ámbito de la cultura. La historia de una civilización de pronto puede verse expresada en una figura o imagen pictórica o poética. Sustratos del pasado parecen sobrevivir en una figuración. Aquel que se acerca a las imágenes de civilizaciones antiguas puede descubrir en ellas ciertas facetas de la sensibilidad y la imaginación de otro tiempo. De tal forma, la imagen se vuelve un transmisor de información cultural, sensible y poética. En 1972 Lezama afirmó:

En los últimos años, de Spengler a Toynbee [nótese nuevamente el horizonte intelectual al que Lezama se remite, a pesar de que ya han pasado más de tres décadas del auge de esa corriente], el tema de las culturas ha sido en extremo seductor, pero las culturas pueden desaparecer sin destruir las imágenes que ellas evaporaron. Si contemplamos una jarra minoana, con motivos marinos o algunos de sus murales, podemos, por la imagen, sentir su vivencia actual, como si aquella cultura estuviese intacta en la actualidad [...] Las culturas van a la ruina pero después de la ruina vuelven a vivir por la imagen.⁷⁴

Con este señalamiento Lezama apuntala la idea de la imagen –ya sea pictórica, poética o simplemente aquello que guardamos en la memoria- como un manantial de información sobre la cultura que la produjo. Las imágenes son así una fuente de tensión acumulada con información sobre la sensibilidad y los deseos, sobre los sueños y las frustraciones de una civilización. Si volvemos al ensayo “las imágenes posibles”, se podrá apreciar cómo la idea de imagen en la historia colinda, con una fuerte seducción, con la noción de mito. “La imagen se entrelaza con el mito que está en el umbral de las culturas”⁷⁵ escribe Lezama. Curiosamente la mayoría de “las imágenes” que Lezama trata en su famoso, por difícil, ensayo “las imágenes posibles” son representaciones mitológicas. Habla ahí de Prometeo, Arjuna, Vishnu, Fu Hou. En el fondo, como lo ha demostrado Irleamar Chiampi para ese ensayo, Lezama intenta poner en escena los momentos, en diversas culturas, donde se representa la entrega del saber y la escritura a los

⁷⁴ José Lezama Lima, “Imagen de América Latina” (1972), en *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, ed. Iván González Cruz, Madrid, Verbum, 2000, p. 296.

⁷⁵ *Diccionario Vida y Obra de José Lezama Lima*, ed. Iván González Cruz, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, p. 209.

hombres.⁷⁶ Las famosas imágenes en la historia resultan ser en ese ensayo configuraciones míticas de la India: Vishnu; de Occidente: Prometeo; y de China: Fu Hou. Lezama era muy consciente de que su idea de la imagen en la historia lindaba con los terrenos de la mitología. Así se nota en una entrevista a finales de los años sesentas cuando, intentando deslindar ambas ideas, aseguró:

Un mito es un imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura [...] Nosotros los americanos, en realidad, tenemos la ventaja sobre las antiguas culturas que tanto mito como imagen participan en una devoradora resistencia que desconocemos.⁷⁷

Como se puede ver, los límites entre un concepto y otro casi se difuminan. Las nociones de imagen y mito tienen una serie de coincidencias que, lejos de definir claramente sus ámbitos, los complica y los implica. Esta cercanía entre mito e imagen explica también por qué en 1957, en las páginas de *LEA*, sin aparente justificación y después de hablar del sujeto metafórico y de la imagen en la historia, Lezama introduce la discusión acerca del método mítico en Joyce. El argumento es el siguiente. Cuando apareció la novela *Ulises* de James Joyce se desató una gran polémica. La mayoría de los críticos señaló, en ese entonces, el carácter caótico de la obra. Sus juegos verbales y su aparente desparpajo estructural fueron el blanco de muchas críticas. En ese mismo tiempo, T.S. Eliot salió a la defensa del libro y remarcó, antes que el caos aparente, una unidad de sentido. La obra, según Eliot, estaba estructurada míticamente.⁷⁸ Había en esa obra un continuo paralelismo entre la mitología clásica y el acontecer contemporáneo. Por lo tanto, no se debía buscar la trama lineal sino la configuración mítica que seguía la novela. A esa manera que desarrolló Joyce de ordenar el caos contemporáneo, mediante los mitos clásicos, Eliot le llamó “método mítico”. Lezama, consciente de la cercanía entre su propuesta de la imagen en la historia

⁷⁶ Irleamar Chiampi, “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima”, *NRFH*, 35 (1987), pp. 485-501.

⁷⁷ *Diccionario Vida y obra de José Lezama Lima*, ed. Iván González Cruz, Generalitat Valenciana, 2000, p. 309.

⁷⁸ T.S. Eliot, “*Ulysses*, Order and Myth” (1923), en *Selected prose*, ed. F. Kermode, Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1975, pp. 175-178.

y el mito, discute con Eliot, y asegura, con una clara resonancia para su proyecto teórico-poético-histórico:

Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores (*LEA*, p. 58).

En el fondo, como veremos a continuación, hay en *LEA* un trabajo de estructuración mítica consciente.⁷⁹ Si entre la idea de imagen y mito hay una clara cercanía, entre la de imagen y símbolo sucede algo similar. Aunque Lezama insistió en varias ocasiones en diferenciar ambos

⁷⁹ Durante mucho tiempo los críticos pensaron que Lezama se oponía firmemente a la idea del método mítico. Las propias palabras de Lezama, al asegurar que su procedimiento está más cercano a la técnica de la ficción de Curtius que al método mítico de Eliot, dio paso a la confusión. Sin embargo, César Salgado ha explicado, de manera clara y convincente, como Lezama no se opone al método mítico utilizado por Joyce, y puesto en evidencia por Eliot, sino que él mismo lo utilizó a la hora de escribir *Paradiso*. (Cf. César A. Salgado, “*Ulysses* en *Paradiso*: Joyce, Lezama, Eliot, y el método mítico” *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 45 (1997), pp. 223-233). Lezama en realidad se oponía a “la postura crítica que asume Eliot ante tal método” (*Ibid*, p. 228). En el fondo no puede dejar de pesar el hecho de que Eliot era, al final de su vida, un anglicano recalcitrante y Lezama, por su parte, un católico convencido. “El método mítico joyceano definido como un paralelismo continuo entre la actualidad y la antigüedad tiene vigencia y legitimidad para Lezama [...]. Es el célebre Eliot maduro de la entre y posguerra el que Lezama más enjuicia, el anglicano ultra-ortodoxo de intolerancias estéticas quasi inquisitoriales, cuya capacidad crítica Ernst Robert Curtius juzgó desvirtuada por un rigorismo que no podía llegar a los extremos de una estéril negatividad” (*Ibid*, p. 229). El mejor trabajo, sin lugar a dudas, sobre la estructuración mítica de *Paradiso* es el de Margarita Mateo, *Paradiso la aventura mítica*, Letras Cubanas, La Habana, 2002. Me parece que en ese sentido los trabajos de Salgado se complementan muy bien con los de Mateo. Enrico Mario Santí ha puesto de relieve la confusión de Lezama al asignar la técnica de la ficción en la historia a Curtius, cuando en realidad es de Toynbee. (Cf. Enrico Mario Santí, “Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente”, *Revista Iberoamericana*, 1975, núm. 92-93, pp. 543-544).

términos, la cercanía se muestra evidente, o al menos manifiesta su parentesco, cuando el poeta escribe:

Ya podemos vislumbrar la imagen más allá del símbolo y más allá de la imaginación, pues hay en el símbolo como un recuerdo de la cifra que lo atesoraba. Una rama puede ser un símbolo de la fertilidad, si con esa rama penetramos en los infiernos, como en *La Eneida*, quien la porta la trueca en imagen.⁸⁰

De la cita anterior se podría desprender una distinción entre el símbolo y la imagen: lo estático frente al movimiento. El mismo reproche se podría hacer respecto a la idea de mito. Mientras el mito y el símbolo parecen designar modos estáticos de representación, donde todo tiene una historia y una fijeza referencial, la imagen, por el contrario, sería una forma de percepción inestable, en acción, en movimiento. La petrificación de los mitos o los símbolos, que quieren asignar de un contenido fijo y estable a un relato fundador, se contraponen a la vivacidad intrínseca de las imágenes. Una imagen no es algo fijo sino una constante reformulación del significado. De ahí también el carácter autoritario, que han señalado algunos autores, en la construcción mítica. Mientras que los mitos o los símbolos tienden a estabilizar los significados, la imagen los desconcierta. Su papel es desestabilizador. Fausto, por ejemplo, es un mito definido. El afán fáustico en Simón Rodríguez o en Sigüenza y Góngora, para hablar de dos ejemplos que Lezama da en *LEA*, se metamorfosea. El mito adquiere movilidad. El ímpetu fáustico se vuelve imagen. Pese a esta diferencia central entre mito, símbolo e imagen, Lezama es consciente de las cercanías en esta tríada de conceptos.⁸¹ Por eso la idea de imagen encarnada en

⁸⁰ José Lezama Lima, “La imagen histórica” (1959), *Obras completas II*, Aguilar, México, 1977, pp. 847-848.

⁸¹ Por esta razón Oscar Collazos en 1970, en el primer ensayo crítico dedicado a *LEA* -hay que señalar que hasta antes de esta crítica sólo se habían publicado breves reseñas-, asegura que Lezama en sus ensayos no trata lo histórico sino lo mítico; no lo dialéctico sino lo ontológico. Por supuesto, el autor no se equivocaba al asociar la trama histórica de Lezama más cercana a la narración mitológica. Lo que no podía ver este autor eran las dimensiones de lo mitológico dispuestas ahí. No hay en ellos nada de estabilidad y sí mucho de movimiento. Al reproche de Collazos le podríamos oponer lo que Nietzsche afirmó: “El mito es la condición fundamental de la cultura”. Estática, y no estética, era la concepción del propio Collazos al considerar a las

la historia no puede definirse de manera clara y definitiva; se puede, sí, intentar una aproximación que dé cuenta de sus diferentes significados. La imagen en la historia sería entonces, con todas las reservas que he señalado, la reconstrucción consciente de una cierta figura que, guardada en la memoria individual o colectiva, manifiesta o representa una actitud, un ímpetu, un deseo, un sueño, una sensibilidad. La imagen en la historia es de alguna manera una forma en que actúa la tradición mediante la reformulación de símbolos y mitos.⁸² El trabajo de Lezama, al acercarse a la historia cultural de América, es resaltar –construir– las imágenes que muestren la peculiar sensibilidad estética, gustativa, social, cognitiva de esta civilización. Así, por debajo de la construcción cronológica que manifiesta el libro de ensayos *LEA* (el recorrido va desde las manifestaciones culturales de los pueblos precortesianos hasta el siglo XX americano), existe un entramado de imágenes latente que es necesario rastrear. Hay en ese tejido una intención poética, donde ciertas imágenes recurrentes asaltan el desarrollo lineal para dar otra dimensión al libro.⁸³

razones económicas como factores determinantes de la historia cultural y no poder valorar la apuesta poética cultural de Lezama. Cito a este infortunado lector: “no es un historia lo que está buscando aquí el crítico sino una mitología. No es lo dialéctico sino lo ontológico [...] ahogada por la mitología la historia se congela a veces en literatura [...] ¿Hasta que punto Lezama ha trabajado un materia prima que, al final, la vemos reconvertida en fenómeno literario más que en interpretación histórica? ¿No podría invalidarse nuestra perplejidad si nos aventuramos a decir que ya aquí Lezama nos ha cerrado las puertas la conocimiento científico para abrirnos a la mitología?” (Oscar Collazos, “La expresión americana” en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, pp. 132, 137).

⁸² Al respecto dice Enrique Márquez: “La imagen lezamesca busca lo que podría llamarse el inconsciente de la historia” (Enrique Márquez, *José Lezama Lima. Bases y génesis de un sistema poético*, Peter Lang, New York, 1991, p. 143). Emilio Bejel escribe: “Lezama’s image is not the product of individual genius. Poetry for Lezama is the possibility of endless combinations, and the poet is the one who captures in the mirror of metaphor a fragment of the fundamental image. The Lezamian metaphor presents to the visible world an indication of the image [...] Lezama’s metaphor penetrates a primitive universe and generates a language if myth in a time of criticism” (Emilio Bejel, *José Lezama Lima, poet of the image*, University of Florida, Florida, 1990, p. 22).

⁸³ Algunos críticos han llamado la atención sobre este aspecto. Irlemar Chiampi ha asegurado que la imagen del americano puesta en las páginas de *LEA* es la de un ser demoníaco. La

Lezama juega con la historia y construye imágenes que deambulan por los cinco ensayos, proponiendo con ellas una manera de imaginar, degustar y gozar de los creadores de este continente.

investigadora brasileña asocia las características fáusticas, demoníacas y plutónicas con un cierto aspecto canibalesco. En esta interpretación pesan mucho las consideraciones de Roberto Fernández Retamar para quien la cultura latinoamericana, volteando el argumento de Rodó, está simbolizada en la imagen de Calibán (Cf. Roberto Fernández Retamar, *Calibán, apuntes para la cultura de nuestra América*, Diógenes, México, 1971). No me convence del todo esta propuesta. Me parece que en Lezama no hay “UNA” imagen diabólica sino una pluralidad de imágenes que varían y se metamorfosean a mediada que el ensayo avanza. De ahí que la reducción a un carácter calibanesco me parezca limitada: “En el americano ejemplar construido por Lezama Lima como una imagen que suma la dificultad al diabolismo, encontramos el caníbal metaforizado por Shakespeare en el insular rebelde Calibán. Difícil, porque su estética pervierte la legalidad y la previsibilidad de lo aceptado y reconocido; diabólico, porque sus astucias arruinan la claridad semántica de la autoridad. Revolucionario silencioso, su política se articula como la contrafacción del sistema simbólico del colonizador” (Irlemar Chiampi, “La expresión americana de José Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del caníbal”, *Escritura*, 10 (1985), p. 115) Otros investigadores ha llamado también la atención sobre las imágenes míticas en *LEA*. Así, Leonor Ulloa y Justo Ulloa han analizado la presencia del mito de Acteón y el de la vigilancia de las águilas en este ensayo de Lezama. (Cf. Leonor A. Ulloa y Justo C. Ulloa, “José Lezama Lima: configuración mítica de América”, *MLN*, 113 (1998), pp. 364-379).

LAS IMÁGENES DE *LEA*

La idea de imagen en la historia, al rozar los terrenos de la mitología y lo simbólico, funciona en varios sentidos en *LEA*. Tres han sido los grandes referentes que he localizado en el libro: las imágenes simbólicas, las míticas y las arquetípicas. Las imágenes arquetípicas se relacionan, cada una, con ciertos periodos históricos. Sus trazos resumen una visión histórica de un mundo específico. El señor Barroco, el desterrado romántico, el poeta malo, el señor estanciero son construcciones abstractas de ciertos proyectos culturales. Al lado de ellas aparecen las imágenes que, cargadas de un significado muy particular, adquieren la función de un símbolo. Entre ellas cuento la alusión a la puerta, el calabozo, los alimentos, la mula, la ceiba, el tabaco, el ombú. Cada una de ellas cumple, con todo una tradición tras de sí, con una tarea específica dentro del texto. Finalmente reúno las imágenes míticas en dos subgrupos: las imágenes míticas de occidente y las imágenes míticas americanas. En ellas hay un trasfondo legendario. Así, entre los mitos occidentales que veladamente aparecen en *LEA* deben contarse a Prometeo, Orfeo, Fausto y Acteón. Por otra parte, los mitos americanos que más sobresalen son: el colibrí, el conejo, el murciélago. Ambos subgrupos tienen tras sí una larga historia de leyendas y relatos. Fausto nació como el mito moderno en el Renacimiento europeo. El colibrí, por su parte, es uno de los protagonistas más alegres y astutos de las mitologías indígenas de toda América. Con todo este archivo de imágenes, los ensayos de *LEA* manifiestan una organización mítico-simbólica. Su objetivo es mostrar los sueños, deseos, frustraciones, sensibilidades, proyectos, realidades y utopías de las sociedades americanas. Esta superestructura de imágenes o de símbolos es la que presento a continuación.

LAS IMÁGENES ARQUETÍPICAS

En términos generales, el primer ensayo de *LEA* trata el tema del descubrimiento y la conquista de América; el segundo, el periodo de la colonia; el tercero, la independencia; el cuarto, la cultura popular del siglo XIX; y el quinto, las tareas del artista americano del siglo XX. Llama la atención que hasta ahora, en los análisis de este libro, los críticos no se hayan detenido en el procedimiento que sigue Lezama a la hora de historiar cada uno de esos momentos. Lezama, más poeta que historiador, crea para cada uno ellos ciertos “personajes” que serían los protagonistas de la trama cultural que les corresponde. Es así que al lado de las figuras de la realidad histórica aparecen ciertos sujetos imaginados o inventados que hacen las veces de protagonistas de cada uno de los periodos. Así, para el caso del descubrimiento, Lezama alza las figuras de los héroes cosmogónicos. Para la colonia, inventa a su famoso señor barroco. Para el tiempo de la independencia, traza la figura del desterrado romántico. Para el periodo de las artes populares del XIX, crea al poeta malo y al señor estanciero. Finalmente, para el periodo del arte del siglo XX, Lezama crea al hombre de los comienzos. ¿Qué hay de peculiar en este procedimiento? Cada uno de estos “personajes” es el sujeto de una trama histórica. Su figura no corresponde a un sujeto real de la historia sino a un prototipo –o arquetipo- (Lezama mismo utiliza esta palabra a la hora de referirse, por ejemplo, al señor barroco) que detona la trama histórica. Fiel a sus principios, Lezama traza así ciertas imágenes arquetípicas que serían las responsables del devenir de su historia. Cada una de ellas resume, o manifiesta, un cierto proyecto cultural y de civilización.⁸⁴

⁸⁴ Julio Cortázar, a la hora de analizar la novela *Paradiso*, señaló algo que tiene que ver con el procedimiento llevado a cabo en los ensayos. Los personajes de Lezama, asegura Cortázar, no se comportan ni hablan como seres reales sino como prototipos o arquetipos eternos: “de alguna manera todos y cada uno de los personajes están vistos en esencia mucho más que en presencia, son arquetipos antes que tipos. [...] los personajes en sí mismos parecen moverse en un continuo absoluto, ajenos a toda historicidad, entendiéndose entre ellos por encima del lector y de las circunstancias inmediatas del relato, con un lenguaje que es siempre el mismo lenguaje y que toda referencia a la verosimilitud psicológica y cultural vuelve inmediatamente inconcebible” (Julio Cortázar, “Para Llegar a Lezama Lima”, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*,

Los héroes cosmogónicos son una fabulación salida de las páginas del *Popol Vuh*. Hunanpú e Ixbalanqué, los personajes principales del relato maya, son aludidos por Lezama para hablar de los primeros sujetos de la imaginación americana: unos héroes traviesos y astutos que quieren vencer a los dioses malignos. A Lezama le interesa el aspecto “simbólico” que se desprende de sus acciones. Son entonces personajes que representan un conflicto cultural; figuras arquetípicas que quieren resumir en sus acciones los acontecimientos de un momento de la cultura. La astucia, la bravía, el arrojo, etc., son los caracteres que le interesan.

Para pasar de la cultura indígena al periodo colonial Lezama traza la figura de su personaje más atractivo: el señor barroco. Se trata de una generalización ideal, de una forma de vida durante los primeros años de las colonias americanas. La historia que interesa a Lezama, más allá de sus configuraciones económicas o políticas, es la de una sensibilidad del mundo que genera una peculiar percepción estética del contorno y que, por lo tanto, conlleva una creación artística particular. El señor barroco tiene distintos rostros: es el hacendado cafetalero, el teólogo quisquilloso, el indígena culto, el delectador de la naturaleza, el embotado sensualista, el razonador lógico. Escribe Lezama sobre las diversas maneras en que se presenta el señor barroco:

Monje, en caritativas sutilezas teológicas, indio pobre o rico, maestro en lujosos latines, capitán de ocios métricos, estanciero con quejumbre rítmica, soledad de pecho inaplicada, comienzan a tejer su entorno, a voltejear con enmielada sombra por arrabales, un tipo, una catadura de americano en su plomada, en su gravedad y destino. El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco (*LEA* p. 81).

En las páginas de *LEA* vemos entonces aparecer a un señor dueño de su mundo; asentado en la plantación cafetalera, aspirando el humo de sus cigarros. Se trata del señor barroco. Con él surge la historia americana. Lezama ve en el señor barroco al primer personaje asentado en suelo

Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 155). La creación de personajes arquetípicos para definir periodos de la cultura es el procedimiento que Lezama utiliza en *LEA*. Al respecto también dice Cintio Vitier: “Mucho más que la psicología inmanente (que se le entrega sólo como a ráfagas), es la simbología trascendente lo que a Lezama interesa en sus personajes”(Cintio Vitier, “introducción a la obra de José Lezama Lima” en José Lezama Lima, *Obras Completas I*, Aguilar, México, 1977, p. XLVIII)

americano. El drama de la cultura continental comienza entonces como una égloga: el paisaje atractivo y sensual es el escenario de disfrute y placer de este personaje.

El lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se agolpa y fervoriza. Ese señor americano ha comenzado por disfrutar y saborear, pieza ya bien claveteada, si se le extrae chilla y desentona. Su vivir se ha convertido en una especie de gran oreja sutil, que en la esquina de su muy espaciada sala, desenreda los *imbroglios* y arremolina las hojas sencillas (LEA, p. 82).

En este personaje se tensan varios placeres: el verbal y el intelectual. Con él se llega a una figuración fausto-sensitiva del mundo. El saber y el placer son los dos actos que más gusta de ejercitar. El señor barroco americano funge como príncipe de sus estancias. La trama histórica que se traza va configurando nudos de tensión y de disolución. En ellas emergen los rostros de sus figuras. Cuando Lezama trama su historia hay que tener en cuenta un escenario y los *dramatis personae*. Es el teatro del nuevo mundo. El señor barroco, en específico, le sirve para hablar de una cierta sensibilidad. Lezama no se interesa por tratar las grandes tramas económicas de la historia del nuevo mundo; su proyecto tiende a reconfigurar grandes bloques culturales en los cuales se pone en juego una perspectiva de mundo. Sus personajes son la alegoría de una forma de estar en el devenir histórico. Todos ellos poseen una visión de su entorno. En cierta medida representan, mediante su manera de estar en el mundo, una forma de vida.

Del señor barroco pasamos al desterrado romántico. Si el primero era la suma del proyecto cultural e histórico del siglo XVIII, el segundo será el personaje característico del siglo XIX. Las condiciones de la historia han cambiado, las antiguas colonias se independizan y con los movimientos insurgentes surge el prototipo del rebelde que se fuga del poder colonial. El criollo hacendado sufre una metamorfosis y se trueca en un rebelde alzado contra el poder de la metrópoli. Al enfrentarse a España es perseguido. Se trata del desterrado romántico. De una sensibilidad estética barroca se pasa al ímpetu romántico de los independentistas fundadores. Nuevamente, Lezama no habla de un personaje en específico, sino de la generalización de un proyecto político y de un *ethos* actuando en la historia. Así, los distintos personajes que trata en el tercer ensayo: Fray Servando, Simón Rodríguez, Francisco Miranda; todos ellos aportan características para definir al desterrado americano. Fray Servando huye de calabozo en calabozo. Simón Rodríguez es perseguido por las serranías andinas. Francisco Miranda es apresado y mandado fusilar por Bolívar. Cada uno de ellos aporta elementos para definir el *ethos* del personaje romántico americano: se trata de un desterrado que vive en una constante fuga. Si el

señor barroco se rodea de los placeres del intelecto y los sentidos, el desterrado romántico vive al borde de la muerte, siempre en constante huida: perseguido y calumniado, envidiado y sabio. El primero tiene el espacio de su hacienda -en ella se erige como el director de un proyecto estético y cultural-; el segundo solo tiene el espacio de la fuga, su territorio se borra, vive bajo persecución. El desterrado romántico suple los juegos verbales y gustativos del señor barroco con un *ethos* impetuoso: su proyecto es la libertad e independencia de las Repúblicas; pero también el ejercicio de la sabiduría. Fray Servando sintetiza el exilio y la cárcel. Simón Rodríguez resume el aura del conocimiento. Miranda aporta la frustración. Sin embargo, quien mejor define al prototipo de ese periodo es José Martí. La frustración, la muerte, el destierro; todos ellos vienen a reunirse en la figura del poeta y libertador cubano. Dos figuras -imágenes- vigilan el ámbito de la cultura en la América de los siglos XVIII y XIX: el señor barroco y el romántico desterrado.

Para ilustrar el siglo XIX hemos escogido las figuras que nos parecen más esencialmente románticas por la frustración [...] Hemos preferido el calabozo de Fray Servando Teresa de Mier; la huida infernal de Simón Rodríguez hacia el centro de la tierra, hacia los lagos de la protohistoria; el caso complicadísimo de Francisco de Miranda [...] Pero esa gran tradición romántica del siglo XIX, la del calabozo, la ausencia, la imagen, y la muerte, logra crear el hecho americano, cuyo destino está más hecho de ausencias posibles que de presencias imposibles (*LEA*, p. 129-130).

Lezama, al caracterizar el periodo decimonónico como un estadio esencialmente frustrado, parece en el fondo manifestar una nostalgia por un proyecto inconcluso. La independencia, la libertad y la República, buscadas con tanta ahínco por los románticos desterrados, no había podido concretarse. El proyecto de la República se había frustrado. Por esta misma razón, en un secreto pasaje de *LEA*, con un aire de total desilusión, Lezama escribe: “Aunque la libertad sea solo un sueño” (*LEA*, p. 112).⁸⁵

⁸⁵ En esto Lezama coincide con muchos de los intelectuales cubanos que lamentaron, durante toda la primera mitad del siglo XX, la frustración de la añorada República cubana. Varona, en 1915, escribía: “Cuba republicana parece hermana gemela de Cuba colonial”, Ortiz redactaba su ensayo “La decadencia cubana”. Al respecto, Rafael Rojas ha escrito: “El proyecto histórico poético de la metáfora participante, que gravita hacia la génesis de una tradición por futuridad, era la respuesta tangencial a la frustración política de la República cubana. Esa frustración para

Ya para finales del XIX Lezama hace aparecer otros dos personajes que resumen una visión de mundo distinta: se trata del poeta popular y el señor estanciero. El primero es el clásico versificador anónimo que escribe sus décimas contra los abusos de la iglesia o los excesos del poder político. Se trata del poeta malo que lo mismo leyó algunas buenas obras de los clásicos hispánicos como los más baratillos libros de falsa sabiduría. El poeta popular crea sus refranes, decora los carritos con letreros ingeniosos, compone unos versos para denunciar al párroco descarado. Lezama crea, a partir de ciertas características de la poesía y sabiduría populares, a otro personaje prototípico. No se trata del culto poeta barroco que se regodea en los ejercicios del lenguaje, sino del ingenioso y sarcástico poeta anónimo.

Este primer inventor en la sátira que pega por el subterráneo es el Juan Lanás, el Juan Pueblo poeta malo necesario. Hay el poeta malo, el Angiolieri del odio de Dante, signo de la corrupción de la fruta, que para nada sirve sino es para envenenar y confundir. Pero hay el poeta malo de buen deajo, que viene en la descendencia de la juglaría [...] Este poeta malo imprescindible, que asciende hasta una frase, o apartada palabra, es también hombre aposentado un solo libro (*LEA* pp. 138-139).

El señor estanciero, por su parte, ha dejado la gran hacienda para venir a habitar las pampas extensas. Lezama cambia la gran sala del señor barroco, centro de fiestas y placeres culinarios, por la estancia pampera. El espacio ha cambiado. De la novohispana hacienda, o de la caribeña plantación, Lezama pasa a la estancia de la pampa. Con ellas no sólo se transforma el lugar, también se trueca la sensibilidad estética: ahora se trata de disfrutar la literatura gauchesca.

Lezama, como para la mayoría de los intelectuales cubanos de nuestro siglo, había comenzado el 20 de mayo de 1902, es decir, el mismo día del advenimiento republicano. La república había nacido con “el áspid de Cleopatra” -como le llamaba Manuel Márquez Sterling a la Enmienda Platt- en su constitución, dispuesto a “morderle el brazo desnudo” en cualquier oportunidad. Había nacido muerta de la intervención norteamericana para volver a morir en cada intervención norteamericana”. (Rafael Rojas, “El discurso de la frustración republicana en Cuba” en *El ensayo en nuestra América. Para una reconceptualización*, UNAM, México, 1993, pp. 400). Cintio Vitier ha señalado, de manera muy acertada, cómo la actitud de Lezama durante todo el periodo de la República fue de una constante crítica. (Cf. Cintio Vitier “Introducción a la obra de José Lezama Lima,” en José Lezama Lima, *Obras Completas I*, Aguilar, México, 1977).

En esas distancias de la tierra y la palabra, de las pausas del ombú y del requiebro de la querencia, se constituye el señor estanciero, que viene sucesivo al desterrado romántico, con signo muy opuesto de vida, aunque en igualdad del perfeccionamiento en la instalación recuerde aquel paisaje disfrutado por el señor barroco. Su disfrute no está en el goce de las golosinas de la inteligencia o del gusto, sino en la doma. En la constitución de ese señorío, a través de las vicisitudes del que marcha a establecerse estanciero, o del que establecido se derrumba. No puede alcanzar ese disfrute del señor barroco, porque se ha establecido en el vacío... La peligrosa distancia con la que se enfrenta, amparado por la casa copa del ombú, le prepara la mano dura para la doma y la novedad de su grupo de palabras (*LEA*, p. 151).

El último personaje prototípico que aparece en *LEA* es el hombre de los comienzos. Con esta imagen Lezama se refiere a la actitud del creador americano que se siente con el poder de nombrar la realidad americana por primera vez. Se trata de un nuevo Adán; de un artista que se encuentra en los comienzos de la moral y la poesía. En este caso Lezama menciona a Whitman y a Melville.

Con todos estos personajes, Lezama traza las coordenadas de distintos proyectos culturales y estéticos a lo largo de diversos momentos de la cultura americana. Con ellos se dibuja una gama amplia de deseos. El señor barroco es el amo del siglo XVIII, el delectador del paisaje y de los juegos de la inteligencia. El desterrado del siglo XIX, imagen del *ethos* romántico, huye de los poderes coloniales para establecer en la fuga su espacio de acción. La frustración y la muerte son su sino. A finales de ese mismo siglo surgen el poeta popular y el señor estanciero. Uno es el responsable de las irónicas décimas anónimas y otro es el lector de la literatura gauchesca. Cada uno de estos personajes quiere ser una generalización de un campo más amplio: el de una cultura en la que se desarrolla. En esas imágenes se juega una estética y una ética. Cada una de ellas no sólo es el sujeto de un cierto tipo de literatura, sino la portadora de un proyecto de cultura. Con ellas se manifiesta una cierta sensibilidad en las obras artísticas. En el recorrido por la historia de América, Lezama recrea y elabora los núcleos de conflicto estético y de sensibilidad a partir de ciertos personajes que quieren ser las imágenes de un proyecto de cultura.

LAS IMÁGENES SIMBÓLICAS

Sin embargo, estas no son las únicas imágenes dispersas en la trama de *LEA*. Junto a los personajes prototípicos, Lezama va hilando una serie de figuras que dan una cierta cohesión simbólica al relato. Me refiero en particular a las imágenes de la puerta, los alimentos, la cueva, la mula, el tabaco, etc. El uso específico de estas figuras no debe verse con ingenuidad. Cada una de ellas tiene un trasfondo simbólico que hasta ahora no ha sido resaltado por la crítica. Lezama usa estas imágenes como parte de un acervo de símbolos o tópicos que ya han tenido una carga significativa en su obra. El acervo de imágenes simbólicas que Lezama utiliza en *LEA* tiene un significado muy específico que incide en la configuración total del libro. Veamos algunas de ellas.

1. *La entrada y la puerta*

El uso de las figuras de las puertas en la narrativa de Lezama, como bien lo ha señalado Margarita Mateo, tienen una peculiar importancia. La novela *Oppiano Licario* inicia, de forma alegórica, con la imagen de la puerta. En ella se establece, como una metáfora que da la bienvenida al lector, la entrada a un espacio distinto: el de la literatura, el de la imaginación.

De noche la puerta quedaba casi abierta. El padre se había ido a la guerra, estaba alzado. Bisagra entre el espacio abierto y el cerrado, la puerta cobra un fácil animismo, organiza su lenguaje durante el día y la noche y hace que los espectadores o visitantes acaten sus designios, interpretando en forma correcta sus señales [...] En aquella casa había que vigilar el lenguaje de la puerta.⁸⁶

Las puertas casi siempre significan cambio de estado, tránsito a un espacio distinto. Son la invitación a un viaje hacia el más allá.⁸⁷ Por esta misma razón no deja de pasar desapercibido que

⁸⁶ José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, Era, México, 1977, p. 9.

⁸⁷ Dice el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier: “la puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia el

en *LEA*, justo en el inicio del primer ensayo, después de haber establecido las relaciones entre los distintos cuadros del Medioevo y el Renacimiento, Lezama introduzca una cita que hace referencia a una puerta que se abre. En el comienzo del ensayo se encuentra entonces una alusión específica a un tránsito, a un cambio de estado, a una invitación a un viaje, la entrada a una realidad superior. Este tránsito ritual habría que relacionarlo con la misma noción de visión histórica que el ensayista ha confesado perseguir en el trabajo de *LEA*. Si la visión histórica pretende dar cuenta del aspecto espiritual e inmaterial de la cultura, con la introducción de la imagen de la puerta el lector parece entrar a ese espacio “otro” que acaba de ser anunciado. Sin embargo, en este tránsito a un universo distinto, en este arco de bienvenida que es la imagen de la puerta, hace falta señalar otro dato. La cita que habla de la puerta proviene de un libro específico: se trata de un hexagrama del *I Ching*. Nuevamente Lezama juega en su texto con la introducción de las citas de su biblioteca. Visto así pareciera simplemente como un hecho sin mayor significado. No obstante, para un lector asiduo a la obra de Lezama no puede pasar desapercibido que este mismo hexagrama fue utilizado en dos ocasiones en la novela *Paradiso*. Es decir, la asiduidad del poeta por lo menos manifiesta una obsesión. ¿Por qué la clara preferencia por este hexagrama del *I Ching*? En principio habría que considerar que, como lo vengo señalando, se trata de una alusión muy específica a un tránsito imaginario. Sin embargo, me parece que se puede alegar otra razón. Desde finales del siglo XIX, debido a una ola migratoria considerable, la cultura china se hizo destacable en el paisaje cotidiano habanero. El barrio chino de La Habana, el más populoso de toda América latina, dejó sentir su presencia en la economía, la cultura y la comida insular.⁸⁸ Un ingrediente más, para seguir la metáfora acuñada por Fernando Ortiz al

más allá [...] La puerta tiene también una significación escatológica. La puerta como lugar de paso, y particularmente de llegada, se convierte como es natural en el símbolo de la inminencia del acceso y de la posibilidad de acceso a una realidad superior” (Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1995, s.v. puerta).

⁸⁸ La primera inmigración importante de chinos a Cuba se produjo hacia 1847. Se trataba de grupos que llegaban a la isla con un contrato de semi-esclavitud. Los recién llegados – comúnmente llamados *coolies*– eran sometidos a trabajos forzados por alrededor de ocho años para cubrir el costo de su viaje. Después de abolida la esclavitud en 1886, los chinos siguieron llegando a la isla, hasta que, según cálculos de especialistas, la cantidad que pasó por la isla llegó a la cifra de 150 000. Para las primeras décadas del siglo XX la población china en Cuba –en

hablar de la cultura cubana, se agregaba al ajiaco cultural. La cita de la puerta tomada del milenario libro del *I Ching* no hace otra cosa sino integrar al cuerpo textual de *LEA* –y en las imaginaciones americanas- una presencia social cotidiana en el paisaje habanero de Lezama. Nada hay de exótico en el uso consciente de esta cita, sino un juego de inclusión de la cultura de oriente al entramado textual de *LEA*.⁸⁹

2. *Los alimentos*

Otro elemento que tiene un cierto carácter simbólico en *LEA* es la referencia a los alimentos. Ya Fernando Ortiz había elaborado, allá por finales de los años treinta, una metáfora culinaria para hablar de la cultura cubana. Las mezclas de las culturas indígena, europea, africana y oriental

especial en La Habana- contaba con una presencia importante: publicaban el periódico *Wah-Man-Yat-Po*, tenían una cámara de comercio, promovieron asociaciones políticas, fundaron un teatro y practicaron la ópera china. El barrio chino de La Habana se convirtió en el más populoso y dinámico de América Latina: “El área principal de asentamiento de la comunidad china en Cuba fue el barrio chino habanero –ubicado en el antiguo barrio de Guadalupe, entre las calles Zanja, Reina, Galiano y Belascoaín-, que se convirtió en punto de atracción para los chinos que llegaron en migraciones posteriores durante la primera mitad del siglo XX. En 1916 había mas de 25 000 individuos dedicados a trabajos humildes” (María Teresa Linares Savio, “Expresiones de la cultura China en cuba: el teatro y la música”, en *Catauro. Revista cubana de Antropología*, 2000, núm. 2, p. 76).

⁸⁹ Sobre la presencia de la cultura china en la obra de Lezama se ha escrito poco. Margarita Mateo asegura al respecto: “las referencias a la mitología china, aunque escasas, desempeñan un papel notable en la novela. Es sabido que desde mediados del siglo XIX se produjo en Cuba la entrada sistemática de inmigrantes chinos. Por las características particulares de ese fenómeno migratorio, la cultura china, particularmente en algunas regiones de la isla, como La Habana, donde ya en 1885 está constituido el barrio chino, hizo sentir directamente su fuerza milenaria” (Margarita Mateo, *Paradiso, la aventura mítica*, Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 69). En este espectro de la presencia cultural china en la isla es que podrían leerse los ensayos de los años sesentas referentes a las eras imaginarias, en específico: “La biblioteca como dragón”.

semejaban el plato nacional de la isla: el ajiaco.⁹⁰ También Alfonso Reyes, otro gran glotón, había utilizado la imagen de los alimentos para hablar de la situación cultural americana respecto de Occidente.⁹¹ Lezama, como buen gourmet, tenía que manifestar su obsesión por la comida en *LEA* y darle un sentido simbólico. Dos escenas del libro revisten de un significado muy peculiar a la imagen de los alimentos. La primera de ellas se refiere al *Popol Vuh*. En el libro sagrado de los mayas, dice Lezama, parece encontrarse una simbólica latente. Los dioses, asegura el poeta, crearon primero los alimentos del hombre y no la naturaleza. Este hecho le hace formular una metáfora de la situación cultural del hombre americano:

Pero fijaos bien –escribe Lezama- en esa distinción. No es la creación de la naturaleza, de los animales, primero que el hombre, lo cual es frecuente en todas la teogonías, lo que sorprende, sino que al hablarse de alimentos, parece como si el espíritu del mal quisiese obligarnos a comer alimentos, donde la hostil divinidad, y no el hombre, ha sido consultada. Además, el *dictum* es inexorable, si no se alimenta del plato obligado, muere (*LEA*, p. 66).

Ante la imposibilidad de escoger su alimentación, el hombre americano parece estar destinado a la voluntad de otro. El alimento –entendido como un bien cultural⁹²– tiene que ser ingerido de

⁹⁰ Asegura Fernando Ortiz en torno al crisol cultural que se gestó en la isla: “Se ha dicho repetidamente que Cuba es un crisol de elementos humanos. Tal comparación se aplica a nuestra patria como a las demás naciones de América [...] Cuba es un ajiaco. ¿Qué es un ajiaco? Es el guiso más típico y más complejo, hecho de varias especies de legumbres, que aquí decimos “viandas”, y de trozos de carnes diversas; todo lo cual se cocina con agua en hervor hasta producirse un caldo muy grueso y succulento y se sazona con el cubanísimo ají que le da el nombre [...] La imagen del ajiaco nos simboliza bien la formación del pueblo cubano” (Fernando Ortiz, “los factores humanos de la cubanidad” (1939) en *Órbita de Fernando Ortiz*, Casa de las Américas, La Habana, 1973, pp. 154-56).

⁹¹ Alfonso Reyes, *Memorias de cocina y de bodega*, Minuta, FCE, México, 1989.

⁹² La metáfora de los alimentos, relacionados con la cultura, como bien lo mostró Curtius, es un tópico que se remonta a la antigüedad clásica: “Píndaro alaba su poesía porque ofrece algo de comer [...]. Es de origen bíblico llamar cena a la doctrina cristiana” San Agustín decía: “el que aprende tiene algo de común con el que come; a ambos hay que aderezarles los majares con condimentos”. “Dante desarrolló con gran amplitud las metáforas de los alimentos, El *Convivio*

manera obligatoria. Lezama responde a esta metáfora de los alimentos obligados con la creación suculenta de un barroco banquete americano. En el tercer ensayo, el que trata el tema del barroco en América, Lezama toma citas de distintos poetas y de distintas épocas para poner en escena un gran y fastuoso banquete. El banquete tiene un doble sentido: por un lado es la representación del placer goloso que disfruta del mundo y, por otro, es un juego intelectual de citas en las que se representan los alimentos. Ahí, aparecen fragmentos de poemas de Lope de Vega, Luis de Góngora, Alfonso Reyes, Leopoldo Lugones y Cintio Vitier. En ellos se habla de la gallina, la col, las aceitunas, el vino, la ensalada, el postre y el tabaco. Con esta recreación Lezama parece responder a la primera imagen de los alimentos obligados. El americano no se alimenta de los platos predispuestos, sino, parece replicar Lezama, se arma su propio banquete devorando todo lo que le apetezca. El hecho de que el banquete lezameano termine con el americano tabaco, en una cita de un poema de Cintio Vitier, es decir, de un poeta cubano, es una obviedad que no debería pasar desapercibida. Al banquete de la cultura, América aporta el punto final: el placer del tabaco.⁹³

3. *El mulo*

Conforme se avanza en la lectura de *LEA*, el lector se encuentra con una serie de figuras que invariablemente se instalan en su memoria. Quizá una de las más intrigantes y potentes sea la de la mula. Pocos lectores pueden pasar por alto que dos de los personajes retratados con más fuerza expresiva en *LEA*, Simón Rodríguez y Aleijadinho, se hagan acompañar de una mula. El enfermo y prodigioso Aleijadinho, resguardado por la noche de Minas Gerais, se hace seguir por su mula discreta y perseverante. Simón Rodríguez, exiliado entre los caminos perdidos de las serranías

es cena para todos cuantos tengan hambre de ese pan de los ángeles que es el saber.” El baquete cultural debe entenderse en esa medida como una forma del placer y del hambre intelectual (Cf. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y edad media latina I*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, FCE, 1955, pp.198-200).

⁹³ La importancia que tiene la comida en la obra de Lezama ha sido analizada por: Ada Teja, “Bajtin y los banquetes de Lezama”, *Revista de literatura cubana*, 1993, núm. 21, pp.78-99. Sobre este tema también se puede revisar, aunque dedicado a Alejo Carpentier, el interesante estudio de Rita de Maeseneer, *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, Droz, Ginebra, 2003.

incaicas, acompaña su soledad con una fiel mula. Irlemar Chiampi ha resaltado el carácter diabólico que Lezama adjudica a estos dos personajes. Tanto el artista brasileño como el maestro de Bolívar son figuras que en diversos momentos se asocian a lo demoníaco. Lezama resalta la creación artística de Aleijadinho y el magisterio socrático del Rodríguez como el resultado de un acto sulfúreo y luciferino. Los adjetivos que les adjudica son reveladores: plutónico, sulfúreo, fáustico, demoníaco, etc.⁹⁴ La mula, como su acompañante inseparable, resalta aun más esta caracterización. La mula o el mulo suele relacionarse con la imagen del asno⁹⁵ que entre muchas de sus posibles simbologías podría representar una deidad ctónica (del submundo): “Jung lo define como daemon trinus, trinidad ctónica que en la alquimia latina se representa como monstruo de tres cabezas”⁹⁶. “En Egipto el asno rojo es una de las entidades más peligrosas que encuentra el alma en su viaje postmortem; lo que la expresión “malvado como un asno rojo” popular en Francia tiende curiosamente a confirmar. Este animal podría por otra parte ser identificado a la bestia escarlata del Apocalipsis”⁹⁷.

Fue Cintio Vitier quien llamó la atención sobre la continuidad de la imagen de la mula en la obra poética de Lezama y en *LEA*. Las mulas de Simón Rodríguez y de Aleijadinho parecen recordar la famosa mula del poema “Rapsodia para el mulo” del poemario *La Fijeza*:

Con qué seguro paso el mulo en el abismo.

Lento es el mulo. Su misión no siente.

Su destino frente a la piedra, piedra que sangra

Creando la abierta risa en las granadas [...]

⁹⁴ Cf. Irlemar Chiampi, “La expresión americana de José Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del caníbal”, *Escritura*, 10 (1985), pp. 110-112.

⁹⁵ Cf. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1995, s.v. asno.

⁹⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992, s.v. asno, p. 88-89.

⁹⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1995, s.v. asno.

Su don ya no es estéril: su creación

La segura marcha en el abismo.

Amigo del desfiladero, la profunda

hinchazón del plomo dilata sus carrillos.

Sus ojos soportan cajas de agua

Y el jugo de sus ojos

-sus sucias lágrimas-

son en la redención ofrenda altiva.⁹⁸

El mulo, escribe Vitier, “es el animal heráldico de la resistencia [...] Este fue el signo de la poesía de Lezama en la República frustrada (que no era solo Cuba, que en lo fundamental era toda Hispanoamérica): salvación, resistencia, llegar aunque fuera en sueños a la otra orilla”⁹⁹. Hay algunas concordancias entre ambas construcciones. En los tres casos se trata de un cierto símbolo de la tenacidad. La mula, terca y persistente en sus proyectos, parece ser el impulso inconsciente, pero determinante, para seguir un plan hasta el final. Sin embargo, no deja de pasar por alto el hecho de que la mula sea el animal estéril por excelencia. Su creación, dice Lezama, es la tenacidad. El carácter demoníaco, perseverante y, quizá, estéril de la tarea del artista (Aleijadinho) y del pensador y maestro (Simón Rodríguez), deja una clara alusión a la propia tarea de Lezama. La sabiduría y la creación son, paradójicamente, actividades que requieren la entrega total, la constancia y, tal vez, la poca fructificación.

4. El calabozo

⁹⁸José Lezama Lima, “Rapsodia para el mulo” en *Obras Completas I*, Aguilar, México, 1977, pp. 824-826.

⁹⁹ Cintio Vitier “Introducción a la obra de José Lezama Lima,” en José Lezama Lima, *Obras Completas I*, Aguilar, México, 1977, pp. XXXIX-XL.

Dispersos a lo largo de toda su obra, resultan destacables los numerosos espacios cavernosos que aparecen representados en la literatura de Lezama.¹⁰⁰ *LEA* no es la excepción. En varios momentos del ensayo, Lezama destaca, en un guiño a una larga historia de simbolismos, lugares subterráneos donde descienden sus personajes históricos. El caso de Fray Servando me servirá para ilustrar lo que digo. El inquieto cura, retratado en las páginas de *LEA*, se la pasa bajando a los calabozos del poder colonial. Sus arrestos, con los consabidos encierros carcelarios, dejan la impresión de un Fray Servando –y, por consiguiente, de un desterrado romántico- que vive entre calabozos, encerrado entre grutas o cuevas. El descenso a esos territorios oscuros, húmedos y aislados, no puede estar ajeno al simbolismo. Según Cirlot, la cueva, gruta o caverna es el espacio donde se recibe el conocimiento numinoso.¹⁰¹ Jean Chevalier las caracteriza como el arquetipo de la matriz: “Numerosos ritos de iniciación comienzan por el pasaje del impetrante a una caverna o a una fosa: es la materialización del *regressus ad uterum* definido por Mircea Eliade.”¹⁰² La gruta, cueva o caverna suele representar el sitio del renacimiento o regeneración. Por esto mismo,

¹⁰⁰ Como ejemplo habría que señalar el pasaje de la novela *Paradiso* donde el tío Alberto Olaya, antes de morir, realiza un misterioso descenso a un bar (Cf. José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. Cintio Vitier, Colección Archivos, México, 1988, cap. V). Esta escena me parece que tiene una clara resonancia del famoso pasaje de la obra de Goethe donde Fausto, todavía estudiante en Leipzig, desciende al Auerbachskeller para encontrarse con Mefistófeles. Me gustaría también recordar, esta vez en la novela *Oppiano Licario*, el viaje de descenso de Cemí realiza a la gruta de la pitia Editabunda. En este relato me parece que hay resabios de otro viaje: el de Trotonio en visita a la Pitia. (Cf. José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, Era, México, 1977, cap. IX). Ambos espacios -en *Paradiso* y *Opianno*-, cerrados como una gruta, simbolizan el ámbito maternal del inconsciente o la gruta de la regeneración y el renacimiento.

¹⁰¹ Dice Cirlot: “La cueva, gruta o caverna tiene un significado místico desde los primeros tiempos. Se considere como “centro” o se acepte la asimilación a un significado femenino, como lo haría el psicoanálisis desde Freud, la caverna o cueva, como abismo interior de la montaña, es el lugar en que lo numinoso se produce o puede recibir acogida” (Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992, s.v. cueva).

¹⁰² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1995, s.v. cueva.

el descenso a una gruta puede representar una prueba iniciática en la cual el héroe adquiere un nuevo conocimiento. Esto mismo sucede con la figura de Fray Servando. Sus descensos a las cavernas o cárceles de la autoridad colonial representan el momento del reencuentro con la tradición hispánica de la libertad. Sus encierros son en realidad el reencuentro de un conocimiento:

Cree romper con una tradición cuando la agranda. Así, cuando cree separarse de lo hispánico, lo reencuentra en él, agrandado [...] El calabozo no lo lleva a la ruptura con la secularidad, sino por el contrario a agrandarla (*LEA*, p. 112).

Queda claro entonces que las alusiones a los encierros de Fray Servando y sus consecuentes descensos al calabozo deben entenderse como un reencuentro con una tradición. Es decir, en el descenso a la gruta-calabozo se encuentra el renacimiento de una forma cultural. Con la imagen del calabozo o gruta, Lezama también quiere acentuar el aspecto de la continuidad de la tradición. La caverna en ese sentido simboliza el reencuentro con la madre u origen. El renacimiento y el reestablecimiento de los lazos de la historia son el hallazgo de la madre, la vuelta al origen, el regreso de la tradición.¹⁰³

5. *El tabaco*

El tabaco aparece mencionado en dos ocasiones en *LEA*. En ambos casos se encuentra como punto culminante de un banquete. El tabaco es el punto final al cual llega la alegoría de los alimentos en tanto metáfora de la asimilación cultural. El tabaco es la nota americana aportada a la imagen del banquete y lo alimentos. Al terminar un pasaje muy importante de su alegoría cultural con la imagen del humo del tabaco, Lezama pone en relieve un elemento que a lo largo de su obra ha sido de importancia considerable. Como muy bien lo ha visto Roberto González

¹⁰³ Otras figuras en *LEA* están ligadas, no tanto a la idea del calabozo o gruta, sino a la de descenso: entre ellas se encuentra Sor Juana. En el famoso poema “Primero Sueño” el movimiento del yo lírico es claro; hay un descenso a los territorios de la noche. Lezama acentúa ese movimiento. Otros personajes que descienden en *LEA* son los astutos protagonistas del *Popol Vuh*; Hunanpú e Ixbalanque. Ambas figuras cumplen el viaje a los infiernos para derrotar a los dioses. No puedo dejar de señalar que en el capítulo dos de la novela *Paradiso*, cuando el coronel se encuentra en la ciudad de Taxco, se cumple otro descenso interesante. El coronel, caído en un sueño profundo, viaja a los infiernos mayas.

Echevarría, el complejo cultural y simbólico que se desprende de una obra como la Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, marcó de manera indeleble las reflexiones del propio Lezama.¹⁰⁴ En la novela *Paradiso* se alude a dos tipos de sensibilidades generadas por los dos grandes nudos económicos de la isla: el ingenio de azúcar y la plantación tabacalera. José Cemí descende por la rama materna de una familia plantadora de tabaco y por la paterna de una familia poseedora de un ingenio azucarero. Frente a la rudeza y tosquedad que implicaban las haciendas azucareras; el tabaco, con el trato delicado que exigen sus plantaciones, se convierte en el símbolo de la cultura artística y la sensibilidad poética. Al retomar en *LEA* la imagen del tabaco, Lezama introduce sus particulares preocupaciones insulares al ensayo, pero también los dimensiona a nivel continental. La delicadeza, el ingenio artístico, la sensibilidad poética se engarza con la planta del tabaco que, a su vez, es un signo insular y americano.

6. *Arborescencia americana*

En un curioso pasaje de *LEA* Lezama enlaza las imágenes de tres plantas que conforman los símbolos de sus respectivas regiones: el ombú, la ceiba y el maíz. Es claro que Lezama está haciendo alusión a Argentina, Cuba y México. El ombú es el árbol símbolo por antonomasia de la pampa; la ceiba es el árbol sagrado por excelencia en la isla y el maíz es el cereal que marcó el desarrollo de las culturas mesoamericanas.¹⁰⁵ Ezequiel Martínez Estrada escribe refiriéndose a la pampa:

¹⁰⁴ Roberto González Echevarría analiza la presencia de las reflexiones de Fernando Ortiz en la novela de *Paradiso* en el ensayo: “Lo cubano en *Paradiso*” en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol. II, Fundamentos, Madrid, 1984, pp. 31-50.

¹⁰⁵ En uno de sus primeros ensayos importantes, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937), Lezama ya enlazaba estas tres regiones americanas con las siguientes palabras: “Los argentinos tratan hace tiempo de enarcar su mito, cuya forma simbólica está encarnada en La Cruz del sur [...] Los mexicanos, innegablemente, puesto que se apoyan en un cronista español, lanzan su afirmación, que es delicia de uno de sus humanistas actuales; detienen bruscamente al viajero y le aseguran que han llegado a la región más transparente del aire. Nosotros, forzosamente obligados 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 países hispanoamericanos que podrían organizar una expresión” (*Obras completas II*, Aguilar, México, 1977, p. 61).

El árbol de esta llanura, el ombú, tampoco es oriundo de ella [...] Ha venido marchando desde el norte, como un viajero solitario; y por eso es soledad en la soledad. Se vino con un pedazo de selva al hombro como una linyera con su ropa [...] Ahí echó raíces extensas y poderosas como el viento. Quedó convertido en pulmón, bajo un cielo inmenso de un aire sutil y de luz. El ombú es el árbol que sólo da sombra [...] No se extrae de él la madera, y Virgilio no lo hubiera cantado en las Geórgicas [...] No tiene madera, y más que árbol es sombra [...] El ombú es el símbolo de la llanura, la forma corporal y espiritual de la pampa.¹⁰⁶

Por su parte, la ceiba ha sido objeto de culto especial en Cuba. Este árbol enorme y generoso, que deja caer sus ramas al suelo dando la sensación de que sus raíces salen al aire, puede representar una divinidad. En Cuba, donde nadie se atreve a cortar una ceiba, se le venera y se le piden consejos; la consideran cosa bendita. Lydia Cabrera, en sus estudios de las religiones afrocubanas, ha señalado la importancia de este árbol. Para ella se trata del árbol sagrado por excelencia:

La ceiba, como la palma real, es el árbol más característico de la isla y el árbol sagrado por excelencia, al extremo de que cabría preguntarse si es objeto de un culto independiente –culto a la ceiba, en el que comulgan por igual, con fervor idéntico, negros y blancos-, si no supiésemos ya que todos los muertos, los antepasados, los santos africanos de todas las naciones, traídos a Cuba, y los santos católicos, van a ella y la habitan permanentemente [...] la santísima ceiba, es concretamente, en la ciencia mística de nuestro pueblo, Árbol Dios, más que Árbol de Dios.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, ed. Leo Pollmann, Colección Archivos, México, 1993, p. 71.

¹⁰⁷ Lydia Cabrera, *El monte*, Letras Cubanas, La Habana, 1989, pp. 189 y 243. Entre los mayas la ceiba tenía un papel simbólico especial: “Nicht nur wurden in vielen alten Kulturen bestimmte Bäume oder ein ganzer Hain als Wohnsitz von übernatürlichen Wesen (Göttern, Elementargeistern) verehrt, sondern der Baum wurde vielfach als Weltachse angesehen, um die der Kosmos gruppiert ist - etwa der Weltenbaum Yggdrasil bei den Nordgermanen oder der heilige Ceiba- oder Yaxché-Baum der yukatekischen Maya, der im Zentrum der Welt wächst und die Himmelsschichten trägt, wobei in jeder der vier Weltgegenden je ein farbiger Baum dieser Art als Eckpfeiler des Firmamentes dient“ (*Lexikon der Symbole: Baum. Knauers Lexikon der Symbole*, Verlag Droemer Knauer, 1998, s.v. Baum).

Por su parte, el maíz marcó varios aspectos de las culturas mesoamericanas. No sólo la comida, también la vida cotidiana se organizaba en torno a la siembra y cosecha de esta planta madre. Por su parte, Lezama engarza esta arborescencia simbólica con las siguientes palabras:

Cada paisaje americano ha estado siempre acompañado de especial siembra y de arborescencia propia. La civilización precortesina se fundamentaba en la rubia mazorca [...] El ombú, el árbol que camina en la noche [...] regala la vegetativa mansión en la peligrosa distancia a vencer. Si no el ombú, vaya la ceiba generatriz [...] Árboles historiados, respetables hojas, que en el paisaje americano cobran valor de escritura donde se consigna una sentencia sobre nuestro destino (*LEA*, p. 169-170).

LAS IMÁGENES MÍTICAS DE OCCIDENTE

La pasión que Lezama sintió por la mitología de Occidente es por todos bien conocida. El poeta no sólo escribió su primera gran obra poética sobre un tema de la mitología griega (*Muerte de Narciso* de 1937) sino que a lo largo de toda su obra, y dispersa en ensayos, poemas y narrativa, dejó testimonio de su devoción helenística.¹⁰⁸ En especial en *LEA* hay una serie de asociaciones entre personajes históricos y algunas figuras mitológicas occidentales que no pueden pasar desapercibidas. Lezama vincula conscientemente la figura de Sigüenza y Góngora con el mito de Fausto; enlaza la figura de Martí con el mito de Orfeo, liga la hazaña del colibrí con las aventuras prometeicas. En fin, establece constantemente una serie de contrapuntos entre las figuras americanas y los relatos fundadores del mundo occidental. ¿Cuál la razón de esta serie de vínculos? Hay varios motivos que pueden explicar estas relaciones. En principio, habría que considerar que, en especial estos tres mitos (Prometeo, Orfeo y Fausto), han sido de un significado peculiar para la cultura del siglo XX. Adorno ha caracterizado a esta centuria como el tiempo de Prometeo. Orfeo fue una fascinación de poetas importantes para la formación lezaminana como Cocteau y Rilke. Fausto, retocado y vuelto a la vida imaginaria por Thomas

¹⁰⁸ Margarita Mateo ha destacado el uso de la mitología occidental en la construcción de *Paradiso*: “los dos campos referenciales que dominan en el texto son los constituidos por las referencias míticas grecorromanas y las judeocristianas. Dos observaciones son necesarias. Primeramente, en el conjunto de alusiones grecorromanas, son las específicamente griegas las que alcanzan una densidad abrumadora y ocupan prácticamente las tres cuartas partes del total. La fascinación de Lezama por la mitología griega es palpable [...] En el conjunto de las referencias judeocristianas, llama muchísimo la atención que las tres más numerosas sean los términos demonio –en su sentido marcado en relación con el mal, típicamente judeocristiano, y no en el sentido helénico neutro en el que daimón puede ser el bien y/o el mal-, el término diablo –al que se asocian variantes como Satanás, Anticristo, Asmodeo, Lucifer, el Maligno, el Príncipe de las Tinieblas, etc; y por último el término infierno” (Margarita Mateo, *Paradiso: la aventura mítica*, Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 75). En el caso de los ensayos basta con revisar “Las imágenes posibles” (1948), “Julián del Casal” (1941) o “Introducción a los vasos órficos” (1961), para darse cuenta de la constatación de la lectura que hizo de la mitología clásica a lo largo de toda su obra.

Mann, fue de especial atracción para el siglo pasado.¹⁰⁹ Lezama, como buen lector de su tiempo, no estuvo ajeno a todas estas presencias y preferencias. En su formación intelectual se nutrió de ese hábito. La aparición de estos mitos debe verse, entonces, en consonancia con las inquietudes de su tiempo. Sin embargo, hay otras razones para establecer paralelos entre los mitos occidentales y las figuras americanas. Todos ellos, si nos detenemos un poco en sus figuras, representan, en alguna de sus facetas, mitos sobre el conocimiento. Prometeo roba el fuego a los dioses para entregarlo a los hombres; Orfeo desciende al sub-mundo –típico movimiento simbólico que se refiere al acto de conocer- en búsqueda de su amada; Fausto hace un pacto para obtener sabiduría. Cada uno de estos relatos configura el deseo de un saber. Todos ellos denotan una búsqueda y una añoranza; quieren generar el encuentro con algo, ya sea el conocimiento o la persona amada. Lezama, al establecer paralelos con los personajes americanos, intenta caracterizar ciertos deseos culturales. Los personajes americanos añoran la sabiduría, quizá de una manera más desmedida que sus congéneres europeos, por una razón importante: se encuentran al margen, pero al mismo son herederos, de la cultura de Occidente. Su situación exógena los coloca en una actitud deseante. La añoranza es un hecho de la distancia y la pérdida. Sigüenza y Góngora o Simón Rodríguez intentan adquirir el conocimiento con tal desesperación y deseo que semejan llenar un vacío previo. Como si su punto de partida fuera una falta absoluta. Hay que saberlo todo, escudriñar en cualquier ciencia, leer toda la biblioteca. Esta actitud cultural, comparable con el hambre siempre insatisfecha, quiere caracterizar un tipo –o sujeto- específico de la historia cultural americana. El creador de este continente, el lector siempre deseoso, el desesperado buscador de conocimiento, encuentra sosiego en la comparación con los mitos fundadores de Occidente:

En [...] Don Carlos Sigüenza y Góngora, el lenguaje y la apetencia de física o astronomía, destellan como la cola de Juno. Figura extraordinariamente simpática, de indetenible curiosidad, de manirroto inveterado, de sotana enamorada, une la más florida pompa del verbo culto y el más cuidadoso espíritu científico. Su *Manifiesto filosófico contra los cometas*, su *Libra astronómica*, justifican con la sorpresa de los nombres, la innovación en el verbo poético y el afán del

¹⁰⁹ Para ver el desarrollo que tuvo el interés en el siglo XX por la mitología, desde las humanidades y las ciencias sociales, puede consultarse el libro de Christoph Jamme, *Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1991.

conocimiento físico, de las leyes de la naturaleza, que van más allá de la naturaleza como tentación para dominarla como el Doctor Fausto (LEA, p. 84).

Fausto, el último gran mito de Occidente, se ha vuelto, con la proliferación de los dramas y relatos que recrean su figura desde el Renacimiento hasta el siglo XX, en un símbolo de la modernidad.¹¹⁰ El pacto por el saber se convierte en un impulso insatisfecho de conocimiento y dominio de la naturaleza. Sed incontrolable y autodestructiva de conocimiento y dominación son los caracteres de este mito fundador. Algunos creadores americanos, envueltos en una pasión irrefrenable por conocer, leer y saber, se vuelven marionetas de un impulso que los sobrepasa y los destruye. Simón Rodríguez, el fáustico maestro de Bolívar, termina deambulando, perdido entre las altas serranías incaicas, como un sombra demoníaca que resguarda el saber en sus entrañas. Sin embargo, los más característicos Faustos americanos son, me parece, el inquieto Sigüenza y Góngora y la afanosa Sor Juana. Lezama, al enlazar las figuras históricas del sabio novohispano y la décima musa con el aura del mito occidental, crea también una metáfora de la modernidad americana. En el ansia de la lectura y la degustación de occidente, el creador americano vive su pasión por conocer.

Otro gran mito, esta vez del panteón clásico, que Lezama engarza con una silueta del nuevo continente es Prometeo. En palabras de Gastón Bachelard, el relato de Prometeo, quien ha robado a Zeus las semillas del fuego para entregarlas a los hombres, es el origen de un vasto complejo mítico con un desencadenado proceso psicológico todavía por explorar:

Proponemos pues colocar bajo el nombre de complejo de Prometeo todas las tendencias que nos ocupan a saber tanto como nuestros padres, más que nuestros padres, tanto como nuestros maestros, más que nuestros maestros. Ahora bien, es manejando el objeto, perfeccionando nuestro conocimiento objetivo que podemos esperar ponernos más claramente al nivel intelectual

¹¹⁰ Un recuento de los retratos más importantes de esta figura debería comenzar con el anónimo libro alemán de 1587, después seguir con el drama de Marlowe de 1605, para llegar a las dos partes del drama de Goethe (1808-1832) hasta desembocar en el *Doctor Fausto* de Thomas Mann, (1947), sin contar con los trazos que de esta figura hicieron Lessing, Lenz, Heine. Un recorrido ilustrativo y sugerente por esta leyenda y mito moderno lo proporciona Jas Reuter en su libro *Fausto, el hombre*, FCE, México, 1985.

que admiramos en nuestros padres y en nuestros maestros [...] El complejo de Prometeo es el complejo de Edipo de la vida intelectual.¹¹¹

Tras el mito de Prometeo se esconde el deseo de acceder al ámbito de los dioses. Una insensatez justifica el arrojito: hay que entregar los bienes culturales a los demás hombres. Desde el inicio de *LEA* aparece, enlazada con la imagen del colibrí, la figura de Prometeo. Lezama cita la leyenda de un tribu ecuatoriana donde este breve pájaro americano roba el fuego a los dioses para entregarlo a todos los hombres. Escribe Lezama: “Vemos al gracioso colibrí en el *rôle* de la gigantomaquia prometeica” (*LEA* p. 70). La asociación no sólo es un recurso retórico. Hay un equiparación que manifiesta los deseos latentes de una cultura. El débil y pequeño pájaro americano roba, mediante su astucia y arrojito, el preciado bien de los dioses. La metáfora, si hacemos caso a las reflexiones de Bachelard, es sugerente: el personaje americano roba la sabiduría e intenta suplantar a sus maestros.

Otro mito clásico, esta vez vinculado con la figura de José Martí, aparece en *LEA*. Se trata de Orfeo: músico y poeta. Por la importancia que tiene en su vínculo con José Martí dejaré para más tarde su análisis (Cf. último capítulo de esta tesis). Sin embargo, baste por el momento el señalamiento de que Orfeo, quien descendió al sub mundo en busca de su amada, era entre los griegos la figura de la música y el canto. El culto a su imagen en la antigüedad clásica generó un movimiento religioso que desembocó en lo que se ha llamado el orfismo. Martí, al igual que Orfeo, generó un culto que casi se convirtió en religión nacional. El poeta se volvió una guía santificada.

La presencia de otros dos mitos clásicos en el desarrollo de *LEA* acentúa aun más el universo fáustico del imaginario lezameano. Al final del primer ensayo, aparece la referencia a los mitos de Acteón y al de la vigilancia de las águilas. Lezama, con esta alusión tomada del poema “Primero Sueño” de Sor Juana, intenta caracterizar la actitud de desconfianza que reina en las obras artísticas al final de la colonia.¹¹² Al respecto dicen Leonor y Justo Ulloa:

¹¹¹ *Apud*, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1995, s.v. “Prometeo”.

¹¹² El relato mítico dice que Acteón, un excelente cazador nieto de Apolo, habría visto desnuda a Artemisa en un río, mientras la diosa se bañaba. Como castigo, el joven fue transformado en

Valiéndose de estos dos mitos, Lezama Lima diseña una galería de personajes que como criaturas poseídas recorren el paisaje americano desde la Patagonia hasta Norteamérica. Todos poseen una gran apetencia vívida, un fuego originario que los induce a actuar, anhelos fáusticos de conocimiento que los lleva a vigilancias demoníacas, una rebelión desafiante que los conduce a excesos luciferinos y a la inmolación. Muchos pasan trágicamente como Acteón de héroes a víctimas.¹¹³

ciervo y depedazado por sus propios perros de caza. Por su parte, el mito de la vigilancia de las águilas, citado mal por Sor Juana y repetido el error por Lezama, se refiere en realidad a un pasaje de Plinio en su *Historia Natural* donde habla de las grullas que, para evitar caer en profundo sueño, sostienen piedras en sus garras. La actitud que se desprende de ambos mitos es la de la vigilancia y la desconfianza.

¹¹³ Leonor A. Ulloa y Justo C. Ulloa, “José Lezama Lima: configuración mítica de América”, *MLN*, 113 (1998), p. 369.

LAS IMÁGENES MÍTICAS AMERICANAS

La importancia de los mitos amerindios en la obra de Lezama ya ha sido puesto en relieve, aunque quizá no con la fuerza que se debería, por otros investigadores. Juan José Arrom ha alertado sobre el origen taino del nombre del protagonista de la novela *Paradiso*. Cemí en lengua taina significa imagen o ídolo.¹¹⁴ Margarita Mateo menciona la presencia de mitos mayas y nahuas en la misma novela.¹¹⁵ En el caso específico de *LEA*, hay la recurrencia a tres figuras que marcan de alguna forma una construcción del imaginario indígena. Curiosamente, la alusión a estos mitos tiende a consolidar, por un lado, un espectro continental y, por otro, uno nacional. Los tres animales míticos que se señalan en *LEA* (el conejo, el murciélago y el colibrí) representan deidades de distintos panteones mitológicos amerindios. El primero que aparece es el colibrí.

7. *El Colibrí*

¹¹⁴ Escribe José Juan Arrom: “José Cemí lleva, en efecto, un apellido inusitado. Cemí [...] es voz taina [...] aquella lengua era la que más extensamente hablaban los aborígenes antillanos a la llegada de Colón [...] el pueblo taino dio un considerable número de voces que han enriquecido tanto al español general como al particular de aquellas islas, legó hábitos y costumbres que aún hoy se conservan en gran parte de la población, y dejó, como en el caso que aquí nos ocupa, el soterrado recuerdo de una mitología que sorpresivamente aflora en determinadas creencias y creaciones artísticas de los antillanos de hoy. Pues bien, en esa mitología cemí es la palabra con la cual se designaba a los dioses y también a las imágenes que los representaban... Por eso quien lleva ese apellido es imagen, es mito”. (José Juan Arrom, *El fiel de América, estudios de literatura hispanoamericana*, Bulzoni Editore, Roma, 1985, pp. 113-114).

¹¹⁵ La novela hace referencia a los príncipes de Xibalbá, personajes del *Popol Vuh*: “de interés sustancial es la presencia de mitos amerindios en la novela: cuantitativamente son escasos [...] los mitos amerindios mantienen, debido a las funciones que desempeñan, una presencia importante en el texto” Aparte de la alusión al texto maya se encuentra también la referencia a Quetzalcóatl. (Cf. Margarita Mateo, *Paradiso: la aventura mítica*, Letras Cubanas, La Habana, 2002, pp. 71-72).

Me gustaría señalar es que el colibrí, ese pequeñísimo y nervioso pájaro, sólo se encuentra, disperso desde Alaska, hasta tierra del Fuego pasando por las islas del Caribe, en América. Varias culturas del mundo indígena americano lo representan.¹¹⁶ Su figura está delineada en las planicies de Nazca. En el panteón azteca, Huitzilopochtli, temido dios guerrero, era mitad hombre y mitad colibrí. En Sudamérica, entre las poblaciones de la región guaraní, era adorado como una gran deidad. Lezama, consciente de las implicaciones simbólicas que este pájaro americano tenía, toma una leyenda de una tribu ecuatoriana donde el astuto colibrí, como ya lo señalé antes, es asociado con la figura de Prometeo. El diminuto pájaro americano cumple entonces las funciones del héroe salvador. Sin embargo, esa no es la única ocasión en la que aparece mencionado nuestro simpático personaje en *LEA*. En un pasaje que casi puede pasar desapercibido, Lezama, tratando de hilar simbólicamente su relato, menciona al gracioso pajarillo en relación con Simón Rodríguez. La sabiduría del maestro, representada por el fuego de sus velas de cebo, es robada por el ágil colibrí. El fuego original del pensamiento, su poder penetrante y quemante, ardoroso en sus manifestaciones, es desperdigado por las alas de esta figura simbólica y mítica. La sabiduría y la inteligencia del maestro de Bolívar es como un fuego ancestral. Así, cuando un viajero francés se encuentra con este singular políglota y sabio no puede dejar de sorprenderse de sus conocimientos:

El viajero sorprende que aquel hombre abandonado a la miseria y en la serranía andina, habla siete idiomas, le da datos de etnógrafo sobre el sur del lago del Titicaca y a los ochenta años, asombra la desatada facundia de su verba [...] El viajero francés no puede sorprender que Simón Rodríguez estaba ganando sus últimas batallas, ofreciendo un inusitado de tanto fervor, que parece como si aún permaneciese en el macizo central de lo americano, su pequeña vela encendida. Su fuego, chupado por el colibrí, aclarado en las progresiones incesantes de la luz (*LEA*, p. 124).

8. El Murciélago

La imagen del murciélago ha sido un motivo utilizado por varias culturas. Entre los pueblos de Occidente, tan proclives a adjudicarle connotaciones horribles, se le ha vinculado

¹¹⁶ “Los colibríes [...] son aves maravillosas y pequeñísimas que sólo se encuentran en el Nuevo Mundo” (Fernando I. Ortiz Crespo, *Los colibríes. Historia natural de unas aves casi sobrenaturales*, SENACYT, Quito, 2003, p. 13).

con figuras diabólicas.¹¹⁷ Lezama, a lo largo de *LEA*, toma esta figura en dos ocasiones y la asocia, en principio, con la tradición indoamericana y, después, con la cultura griega. La asociación con los pueblos indígenas se hace a partir de la cita de un pasaje del *Popol Vuh*. Se trata del episodio en el que el murciélago aparece degollando las cabezas de Hunanpú e Ixbalanqué. Este vínculo bien podría señalar una dimensión maya del símbolo. Sin embargo, la imagen del murciélago, a los ojos de Lezama, tiene otra connotación. Este animal está asociado a la isla de Cuba. Según nuestro poeta, el murciélago fue una deidad venerada entre las poblaciones aborígenes de la isla: los taínos.

En esta isla de luz tan cegadora, -escribe Lezama- la idea de la muerte nos azota poco. La vida nos asalta lujuriosamente, nos tienta, nos traiciona, nos acaricia, nos besa, nos envenena. Sin embargo, Cuba fue uno de los pocos países que rindió culto al murciélago, esa divinidad sumergida que es también una metáfora de la muerte. Tal vez porque somos semejantes a los antiguos griegos, porque, como ellos, caminamos con piedrecitas en las manos para tapar todos los agujeros que encontramos a nuestro paso. Por los agujeros de la tierra, todos lo saben, sueles escaparse las voces de los muertos.¹¹⁸

¹¹⁷ Asienta el diccionario de símbolos: „Im Abendland gilt sie als unheimliches Wesen, das sich angeblich in den Haaren des Menschen verfängt. Berichte über blutsaugende Vampirfledermäuse in Südamerika haben dazu beigetragen, auch in Europa die harmlosen, stechmückenvertilgenden Fledermäuse als furchterregende Wesen zu betrachten. Der Teufel als gefallener Engel wird in der Kunst mit Fledermausflügeln ausgestattet, da er wie das Tier das Licht scheut. Auch dämonische Wesen aller Art werden mit diesem Attribut dargestellt, etwa der personifizierte Neid (Invidia), der sich nicht offen bei Tag zu zeigen wagt. Bei Bildern des Hexensabbats fehlen Fledermäuse fast nie“. (*Knaurs Lexikon der Symbole*, Verlag Droemer Knauer, 1998, s.v. Fledermaus).

¹¹⁸ José Lezama Lima, en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Valoración múltiple, La Habana, 1970, pp. 36-37. Un estudioso asegura “no cabe duda de que el murciélago [...] constituía para los taínos una de las formas visibles que durante las noches adoptaban las opías o espíritus de los muertos. [...] en las leyendas mitológicas taínas, el murciélago, al igual que la lechuza, fueron seres espectrales y siniestros, de hábitos vespertinos propensos a las negruras y al silencio de la noche, cuyas imágenes presagiaban el temor hacia el mundo de los desaparecidos”

El murciélago habita en las extrañas cuevas de la isla. Ahí regresa todo los días. Su descenso puede verse como una metáfora de la muerte pues, con la regularidad de la tarde, viaja al sub-mundo, es decir, a la región de los muertos. La cultura griega, tan proclive a sacralizar las cuevas y esperar que los muertos o las profecías salgan de sus entrañas, se asemeja entonces a los ritos insulares. La imagen del murciélago sirve para triangular un imaginario sobre la muerte y el sub-mundo. Además, una secreta continuidad se prolonga entre el mundo clásico, España y América. Por esa razón el poeta vincula tres distintas instancias: la poesía de Quevedo, el infierno griego y la isla de Cuba.

La imaginación de Quevedo es gravitante hacia el centro de la tierra, lo infiernos griegos; como un murciélago de onix con ojos que son migajones de plomo, muestra una manera de reconocer, que necesita como la brusquedad fría del pisotón (LEA, p. 136).

En ambos casos Lezama resalta el vínculo entre el murciélago y las profundidades: la cueva. En ese sentido esta figura puede ser entendida como una representación de las profundidades, es decir, del centro de la tierra, o de los infiernos. La constelación mítica demoníaca plutónica vuelve a aparecer. De igual manera aparecen las profundidades cavernosas donde se reencuentra la tradición. En este caso en específico, se podría decir que la figura del murciélago, asociada a las cavernas, representa el punto de encuentro con las tradiciones indígena y griega-occidental.

9. El Conejo

La imagen del conejo aparece mencionada en dos ocasiones en LEA. En una Lezama hace referencia al *Popol Vuh* en donde el conejo, como un símbolo de astucia, gana una pelota en un combate guerrero. La otra refiere a un fragmento de una canción popular mexicana en la que se recuerda también al astuto conejillo. Lezama, al enlazar estos dos momentos, parece hablar de una continuidad o prolongación de un imaginario mitológico. Al respecto, no estaba muy errado. Entre los pueblos mesoamericanos, desde el altiplano mexicano hasta la región maya, la imagen del conejo adquirió un significado similar. Uno de los más acuciosos investigadores de la mitología mesoamericana, Alfredo López Austin, asegura que el conjunto de mitologías de toda la región era compartida en cierto sentido por varios, si no es que la mayoría, de los pueblos que habitaban la región mesoamericana. Escribe Lopez Austin: “muchos mitos mesoamericanos

(Manuel A. García Arévalo, “El murciélago en el arte y mitología taínas”, en *El murciélago y la lechuza en la cultura taína*, Fundación García Arévalo, República Dominicana, 1988, pp. 51-53).

fueron comunes a mayas, zapotecos, mixtecos, mexicas, huastecos, tarascos y otros muchos pueblos de Mesoamérica, y lo fueron desde tiempos muy remotos”.¹¹⁹ En el panteón mesoamericano el conejo estaba asociado a la deidad lunar. Entre los distintos pueblos mesoamericanos la luna mostraba la imagen de un conejo. También era el dios del pulque, típica bebida embriagante del mundo indígena. Lezama no retoma ninguna de estas significaciones; el poeta quiere resaltar un cierto sentido de la astucia y la inteligencia. El conejo mesoamericano – con un profundo acervo de mitología indígena- es el símbolo de la destreza y el ingenio.

¹¹⁹ Alfredo López Austin, *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*, INI, México, 1994, p. 20.

LA PROLIFERACIÓN DE LAS IMÁGENES

De la serie de imágenes que proliferan en *LEA*, donde hay reformulaciones de los mitos clásicos de Occidente, uso consciente de figuras míticas americanas y prodigalidad en la construcción prototípica, se pueden derivar algunas conclusiones. Por un lado, estas construcciones manifiestan los distintos mundos imaginarios presentes en la realidad social y textual de América. Referencias griegas, chinas, indígenas, africanas, insulares, pamperas, mesoamericanas y andinas conforman una galería de figuras que suturan un nivel mítico-simbólico del relato. Su inclusión no es inocente. Por el contrario, obedece a una lógica del significado que el propio Lezama había construido en sus propias obras y que está en diálogo con la realidad habanera que vive. Los mitos, los símbolos y las imágenes que, desde los más variados rincones de la realidad social e imaginativa, pueblan la isla de Cuba encuentran un espacio en las reformulaciones lezameanas. Además, con ellas afianza un arraigo a diversos núcleos ancestrales imaginarios (Grecia, China y el mundo indígena). Las distintas imágenes que utiliza enmarcan las fronteras imaginativas que él mismo frecuentó. Sin embargo, además de este nivel social e imaginario, inscrito en sus preferencias simbólicas, se encuentra un elemento narrativo. La proliferación de imágenes destruye la posibilidad de un núcleo guía en la narración histórica. El entramado de figuras, dispersas en todo el texto, no conforma un relato lineal de la historia sino una proliferación constante de imágenes. La historia que Lezama cuenta en *LEA*, si bien puede leerse de manera ordenada y cronológica, también manifiesta un crecimiento proliferante que, lejos de definir un centro discursivo de su relato, construye diversos núcleos de significado. La trama histórica en Lezama no avanza linealmente hacia el futuro; por el contrario, se expande como un cuerpo irradiador de imágenes que se dispersan y reaparecen. El autor de la historia, el sujeto metafórico, no describe una evolución cultural sino una proliferación imaginaria, una multitud de imágenes que pueden leerse como pulsiones sociales y deseos culturales. Si Severo Sarduy en algún momento señaló que el elemento central del estilo lezameano es la metáfora, por mi parte me gustaría llamar la atención sobre la proliferación de las imágenes. La poesía y la prosa de Lezama, con sus crecimientos desatados y su retórica desbordante, son un ejemplo del

desencadenamiento de las imágenes.¹²⁰ Si el símil no tuviera un sentido tan negativo, diría que el lenguaje en Lezama sigue la pauta de las células que se reproducen incesantemente. “El lenguaje –como él mismo lo dice al definir al señor barroco- al disfrutarlo se trenza y multiplica” (*LEA*, p. 82). El centro del discurso pierde su brújula. Su narración histórica no tiene un conflicto central que organice el desarrollo. Las figuras, diversas y proliferantes, dibujan las pulsiones, fogosas e inconscientes, de las culturas en América. Desde el afán fáustico de saber, hasta el carácter diabólico de todo conocimiento, se delinea el perfil de una(s) cultura(s) que se mueve(n) entre la asimilación, la degustación y la trasmutación de las distintas civilizaciones. América, vista como el espacio de la proliferación de las más diversas imaginaciones, -como el punto de trasfiguración de los distintos mundos culturales-, se construye no a partir de un relato unívoco sino de una proliferación incandescente. Este procedimiento, más propio de un ejercicio poético que de un discurso científico e histórico, justifica la presencia del poeta metido a historiador de la cultura. Su misión, antes que demostrar la verdad de los hechos, es poner de manifiesto las pulsiones del imaginario de una civilización. Lezama, así, traza las expectativas culturales de un continente. A la afirmación aristotélica de que la historia debe decir lo que es y la poesía lo que debiera ser, Lezama, parece desprenderse de su construcción poética-histórica, agrega otra misión: el poeta construye el deseo de las culturas.

Cada una de las imágenes que Lezama escoge y recrea en su ensayo dicen algo de las añoranzas culturales del continente. El deseo de saber, el afán obstinado de conocimiento, el gusto placentero del mundo, la sensualidad electrizante de la comida, la astucia que persevera, el carácter demoníaco del conocimiento, la necedad, el descenso a los infiernos; todas estas características conforman los parámetros de un sujeto, o mejor dicho -ahora que no es dado hablar del sujeto en singular-, de las imágenes plurales de los sujetos, que construyen las culturas

¹²⁰ Severo Sarduy dice: “la metáfora lezamesca llega a un alejamiento tal de sus términos, a una libertad hiperbólica que no alcanza en español [...] más que Góngora. Aquí el distanciamiento entre significante y significado, la falla que se abre entre las fauces de la metáfora, la amplitud del COMO –de la lengua, puesto que ésta lo implica en todas su figuras- es máxima [...] A veces la abertura retórica, la fuerza centrífuga del como es tal, que el acercamiento, la relación entre los términos parece resultar de una autodeterminación del texto, escritura automática o doblaje” (Severo Sarduy, “Dispersión. Falsas notas/Homenaje a Lezama”, en *Obras completas*, ed. François Wahl, Colección Archivos, Madrid, 1999, p. 1162).

de las distintas Américas. ¿Qué tienen en común el astuto Colibrí y el atrevido Orfeo? Nada. Su presencia sólo quiere delinear los alcances de la imaginación americana, o mejor dicho lezameana, en la cual confluyen todos los acervos culturales y todos los estantes de su biblioteca. Las imágenes oscuras de la cueva, el demonio, el murciélago, aportan una cuota de telurismo al ensayo. Con ellas se trazan ciertas añoranzas metafísicas. Con todo esto cabría preguntarse: ¿Quién es el sujeto de la historia en *LEA*? ¿El señor barroco? ¿El desterrado romántico? ¿El Colibrí metido a Prometeo? ¿El afán fáustico de Sigüenza y Góngora, Sor Juana o Simón Rodríguez? ¿El cubano tabaco? ¿El banquete barroco? ¿Las soterradas cavernas donde se encuentra la tradición? ¿La oriental puerta del *I Ching*? El sujeto no es ninguno de ellos en particular; es el impulso que crea y reproduce las imágenes. En esa medida esta historia es la manifestación de una pulsión poética. Es aquí donde Lezama deja atrás toda su formación intelectual -bebida en la biblioteca de *Revista de Occidente*- y manifiesta su propia y peculiar construcción histórica. Más que una historia cultural, estamos frente a una poética de la cultura americana, cuya proliferación de imágenes recuerda, como en algún momento lo señalara Ángel Gaztelu para el caso del poema “Muerte de Narciso”, esa pródiga “cetrería de imágenes” tan propia del estilo lezameano.

CAPÍTULO SEGUNDO:

CONVERSATORIOS EN LA HABANA:

LOS SENDEROS DE LA MEMORIA

“Quienes decimos que aprenden, no hacen nada mas que acordarse,
y el aprender sería reminiscencia”

Platón, *Fedón*, 76a

“Mas heme ante los campos y anchos senos de la memoria,
donde están los tesoros de innumerables imágenes de toda
clase de cosas acarreadas por los sentidos”

San Agustín *Confesiones* X, 8

“Como lo recuerdo *todo*, no tengo que aprender *nada*”

José Lezama Lima

Después de las lecturas de *Revista de Occidente*, quisiera señalar otro momento importante en la formación intelectual de Lezama. Me refiero al trato personal que el poeta mantuvo en el interior

de la isla con algunas figuras de la época. Después de los libros, la charla. En esta serie de diálogos, tuvieron un lugar importante María Zambrano y Cintio Vitier. Las tramas filosóficas y estéticas que se pueden trazar en torno a ellos pueden ser varias. Yo sólo quiero llamar la atención sobre un punto en específico que tiene una peculiar repercusión en *LEA*. Si Ortega proveyó de una biblioteca culturalista que dejaría preferencias marcadas en Lezama, Zambrano y Vitier, cada uno por su parte, proveerán del espacio del diálogo y la búsqueda de un acercamiento distinto al hecho de la cultura.

ZAMBRANO Y LEZAMA

“Un día ni cercano ni lejano, un día de octubre del año treinta y seis, el mismo en que pisé tierra de América en La Habana, conocí pocas horas después y sin anunció alguno, a José Lezama Lima”¹²¹. María Zambrano, la autora de esas líneas, había salido de España no hacía mucho tiempo y se dirigía, en compañía de su esposo Alfonso Rodríguez Aldave, hacia el cono sur, a Chile, lugar donde este último cumpliría funciones diplomáticas. La escala que hicieron en octubre de 1936 en la ciudad de La Habana los sorprendió con una recepción cordial: “Fue una cena de acogida más bien nacida que organizada, ofrecida por un grupo de intelectuales solidarios de nuestra causa en la guerra civil española”¹²². El encuentro se realizó en el famoso restaurante “La Bodeguita del Medio”. Esa fue la primera vez que José Lezama Lima y María Zambrano se encontraron en la mesa de un mismo banquete. Pocos años después, en las famosas comidas del grupo “Orígenes”, organizadas en Bauta por el padre Gaztelu, Zambrano y su hermana Araceli ya serán consideradas como comensales de la casa. Pero en ese entonces era la primera ocasión que departían juntos; al respecto relata María:

Se sentó a mi lado, a la derecha, un joven de grande aplomo y ¿por qué no decirlo? de una contenida belleza, que había leído algo de lo por mí publicado en la *Revista de Occidente* [...] Era José Lezama Lima. Su mirada, la intensidad de su presencia, su capacidad de atención, su honda cordialidad y medida, quiero decir comedimiento, se sobrepusieron a mi zozobra; su presencia, tan seriamente alegre, tan audazmente asentada en su propio destino, quizá me contagió.¹²³

¹²¹ María Zambrano, “José Lezama Lima en La Habana” (1968), en *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. Jorge Luis Arcos, Endymion, Madrid, 1996, p. 172.

¹²² María Zambrano, “Breve testimonio de un encuentro interminable” (1988), en *La Cuba secreta...*, p. 180.

¹²³ *Ibidem*. Para 1936 la joven filósofa sólo había publicado en *Revista de Occidente* dos breves reseñas y los siguientes ensayos: “¿Por qué se escribe?”, *Revista de Occidente*, 1934, núm. 132, pp. 318-328 y “Hacia un saber sobre el alma”, *Revista de Occidente*, 1934, núm. 138, pp. 261-276. Si creemos al comentario de María Zambrano, y no hay datos para no creerlo, Lezama debió

El testimonio retrospectivo de Zambrano no exagera las dimensiones del suceso. A partir de ese día, el poeta y la filósofa establecieron una amistad que duraría el resto de sus vidas. Zambrano tuvo que partir en ese momento a Chile y después regresar a la península sólo para encontrarse con el recrudecimiento de la guerra civil española. Fue en ese momento cuando comenzó su historia de peregrina en el exilio. En enero de 1939 salió de España, cruzó la frontera con Francia y realizó breves estancias en París, Nueva York, La Habana, para finalmente llegar a México. A finales de ese año Lezama le escribió una carta en la que por primera vez se dejaba ver una cierta simpatía intelectual:

Amiga muy estimada: ¡Tantos días sin saber nada de usted y de Alfonso Adave! Por algunas cartas de Ramón Xirau, leo recuerdos que me envían ustedes a mí. Cuando fueron a Chile les envié una carta, que supongo no habrán recibido pues no obtuve la menor respuesta. Después, me enteré que habían vuelto ustedes otra vez por las cuitas habaneras, cuando yo me enteré, ya era tarde: vapor y mar.

He pensado muchas veces en lo necesario que ustedes nos eran. Por aquí estuvo José Gaos, en el seminario demostró dotes excepcionales pero en las conferencias hizo el tono [...] María ¿no sería posible que nos diese un curso en la universidad? Si lo creyese posible un grupo de amigos iríamos a hablar con el Decano de Filosofía, Dr. Agramonte, a fin de presentar el temario y las posibilidades que dicho curso tuviese.¹²⁴

leer quizá con simpatía lo que en esos dos ensayos se dice. En especial en el segundo Zambrano ya manifiesta *in nuce* su idea de la razón poética.

¹²⁴ José Lezama Lima, *Cartas a Eloísa y otras correspondencias*, ed. José Triana, Verbum, Madrid, 1998, p. 289. Otro testimonio que habla de la simpatía que desde un principio sintió Lezama por Zambrano es la carta que el poeta escribió a Marcos Fingerit alrededor de 1938-1939: “Toda gente que nos dice con una satisfacción petulante: el arte puro, la poesía están ya superados. Como si la poesía pura fuese tan solo una escuela poética, y no una profunda actitud del espíritu, producto de complejísimas justificaciones. Aquí palabras de María Zambrano” (*Archivo de José Lezama Lima, Miscelánea*, ed. Iván González Cruz, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998, p. 474). El joven Lezama, en un gesto de cordialidad simpatizante, cita como autoridad a la también joven filósofa Zambrano. Por lo temprano de la fecha del comentario, uno puede deducir el respeto y la cercanía estética y filosófica de ambos.

No sé si se debió a las diligencias de Lezama, lo cierto es que en 1940 María Zambrano ya se encontraba dando conferencias e impartiendo clases en una ciudad de La Habana que sólo dejaría definitivamente casi catorce años después. Sin embargo, en esa carta de 1939 hay otros datos que es importante señalar. El joven poeta aprovecha para anunciar y mandarles el primer número de la nueva revista que está editando: *Espuela de Plata*. El reciente proyecto tiene las puertas abiertas para que la filósofa colabore. Ante esta invitación, María Zambrano responde:

Mi buen amigo Lezama: Recibimos su carta y la revista; le agradecí me enviase dos ejemplares [...] Le hubiera mandado enseguida la colaboración que me pedía, de no existir mas factor que mi deseo, pero nada tenía yo de esas proporciones [...] Le iba a haber mandado un fragmento de un capítulo de mi librito “Filosofía y Poesía”, pero el caso es que mañana tiran el último pliego y así cuando usted lo hubiese publicado ya estaría el libro por allá [...] Ni qué decir tiene que le mandaré este librito, en cuanto aparezca; ahora creo, que ha salido uno producto de unas conferencias que di en la Casa de España.¹²⁵

El último libro al que se refiere Zambrano es *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939) editado por la Casa de España en México, apenas poco antes de que Zambrano escriba esta carta. Me parece importante señalar que la joven filósofa le anuncie la aparición de dos de sus primeros libros y además prometa remitírselos para corresponder así al envío de la revista. Es precisamente con ese cruce de documentos que inicia, creo yo, un diálogo de ideas que me interesa seguir. Lezama envía su revista, y con ella el esfuerzo de una nueva constelación poética en la isla; Zambrano le responde, por su parte, prometiendo el envío de sus dos recientes libros y con ellos los trazos de sus reflexiones filosóficas. En ese cruce de palabras cabría preguntarse: ¿cuáles son los temas que ambos están ensayando? ¿cuáles son las preocupaciones que los unen y las que los separan? ¿comienza ahí una profunda amistad o quizá se trata también de una afinidad intelectual que explica el desarrollo posterior de ambas obras? Resulta sorprendente averiguar que estas dos figuras, ya para este entonces, finales de 1939, han lanzado en germen la forma de sus pensamientos. Zambrano, en esos dos primeros libros y en los ensayos dispersos publicados en revistas de ambos continentes, ha dado a conocer su idea de la razón poética. Con ella estructurará el centro de su reflexión filosófica posterior. Lezama, por su parte, ha comenzado a publicar algunos ensayos donde ronda la pregunta acerca del conocimiento de la poesía. A ambos

¹²⁵ Carta de octubre de 1939, en *La Cuba secreta...* pp.199-200.

escritores los acerca una secreta complicidad en torno al espectro de la poesía y el saber. Quisiera servirme del contrapunto entre las obras tempranas de ambos para trazar el desarrollo de inquietudes y respuestas que tendrán una clara derivación, pues es el caso que me interesa, en *LEA*.

MARÍA ZAMBRANO O LA RAZÓN POÉTICA

En diciembre de 1937, en la revista *Hora de España*, en plena Guerra Civil, María Zambrano publicó una reseña sobre el, en ese entonces, recién aparecido libro de Antonio Machado: *La guerra*. Ahí, la joven filósofa utilizaba por primera vez en su obra una de las ideas que tiempo después darían forma a sus reflexiones y destino filosófico: la idea de razón poética. Para Zambrano, la razón científica moderna ha ejercido una sutil violencia sobre la realidad al querer definirla en conceptos. Lo real es heterogéneo y diverso, ¿por qué entonces querer atraparlo y ceñirlo en un pensamiento unitario y claro? La filosofía ha querido encontrar la unidad del mundo; por el contrario, la poesía se ha entregado a la diversidad de lo real. Es entonces que la filósofa, tomando algunas ideas de Machado, comienza a hablar de una razón que no violenta la realidad sino que se integre a ella. Se trataría de una razón poética. Cito a Zambrano, quien a su vez cita a Machado:

El pensamiento científico, descualificador, desubjetivador, anula la heterogeneidad del ser, es decir, la realidad inmediata, sensible, que el poeta ama y de la que no puede ni quiere desprenderse. El pensar poético, dice Machado, se da <entre realidades, no entre sombras, entre intuiciones, no entre conceptos>. El concepto se obtiene a fuerza de negaciones, y <el poeta no renuncia a nada ni pretende degradar ninguna apariencia> [...] <Poesía y razón se completan y requieren una a otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluente, movediza, la radical heterogeneidad del ser>. Razón poética, de honda raíz de amor.¹²⁶

Dos años después de esa reseña, ya en pleno exilio mexicano, Zambrano publicó los libros *Pensamiento y poesía* y *Filosofía y poesía*; en ambos se nota una línea de continuidad en la búsqueda de una razón distinta que no ciña la realidad a los límites de los conceptos racionales.

¹²⁶ María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*, Hispamérica, Madrid, 1977, p. 82. Moreno Sanz asegura que Machado “es una de las raíces inmediatas de la reflexión zambraniana sobre filosofía y poesía, y de la posibilidad de hallar una síntesis de ambas que no violenta la vida” (en María Zambrano, *La razón en la sombra. Antología*, ed. Jesús Moreno Sanz, Siruela, Madrid, 1993, p. 450).

Hay que notar que en estos primeros libros y ensayos las dicotomías entre filosofía y poesía son frecuentes. Zambrano quiere encontrar el punto medio donde los movimientos conceptuales y discursivos no se impongan como límites de lo fenoménico, sino que se integren a la movilidad y diversidad del acontecer.

En *Filosofía y poesía* (1939), por ejemplo, Zambrano hace un repaso de las relaciones entre las distintas formas del saber y la poesía. El elemento unificador de estas lecciones es el repaso de los Diálogos platónicos. Entre el pensamiento y la poesía, dice Zambrano, siempre ha habido un enfrentamiento. El pensamiento es un acto violento que quiere asir en un método el descubrimiento y el azoro. Por el contrario, la poesía es un don, una gracia y un hallazgo. La filosofía -y el pensamiento con ella- busca la unidad; la poesía, lo múltiple. La filosofía pretende reducir lo real; la poesía abarcarla y penetrarla. Al filósofo le interesa la unidad de las cosas, su sustancia aprensible; al poeta la fugacidad etérea y la heterogeneidad constante. El filósofo, para llegar a la definición de su mundo, tiene que crear un método, una forma que restrinja el devenir. El poeta, por el contrario, se deja llevar por la fluctuación; no busca ni define, encuentra. “Debe ser este el punto más decisivo y, por tanto, de más delicada consideración de todos, este de la unidad-heterogeneidad que divide a la filosofía de la poesía”.¹²⁷

La metáfora de lo uno y lo heterogéneo, para referirse a la filosofía y la poesía respectivamente, no es una sencilla contraposición maniquea entre términos irreconciliables, sino la alusión a un proceso de continuo enfrentamiento en el que Zambrano quiere vislumbrar el ámbito de la reconciliación. La filósofa desea encontrar la faceta poética de la razón, añora la fusión de lo múltiple y lo unitario. El mundo y las cosas, en la concepción de María Zambrano, son fenómenos del movimiento y por lo tanto de lo incontenible. Ante esa realidad, el poeta se deja arrastrar por el caos; se inscribe en el perpetuo cambio. El pensador y el filósofo, por su parte, desean ceñir la realidad a las ideas. El poeta vive en el mundo de las trasfiguraciones; el filósofo, en el de las definiciones. En el primero priva la vida, en el segundo los conceptos.

¹²⁷ *Filosofía y poesía* (1939), en *Obras reunidas*, Aguilar, Madrid, 1971, p. 123.

El logos de la poesía es de un consumo cotidiano, desciende a diario sobre la vida, tan a diario que a veces se confunde con ella [...] Mientras que el logos de la filosofía permanece inmóvil, no desciende, y sólo es asequible a quien puede alcanzarlo por sus propios pasos.¹²⁸

El filósofo persigue la verdad; el poeta acepta su discurso como mentira. La certeza es intransigente, frente a ella sólo existe lo falso. La poesía, al situarse en el ámbito de lo diverso y lo heterogéneo, desprecia las verdades últimas y alaba, en ese sentido, las mentiras primeras. “El poeta no cree en la verdad, en esa verdad descubierta por la filosofía que escinde la presencia de lo real en cosas que son y en cosas que no son”. A partir de esta serie de enfrentamientos, Zambrano desea una apertura de la razón. Ese mismo proceso y desarrollo de ideas se percibe en el otro libro que Zambrano ha prometido enviarle a Lezama, me refiero a: *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939). Ahí, siguiendo las críticas comunes del periodo, señala que el racionalismo europeo se encuentra en crisis. Zambrano traza desde la Grecia de Parménides hasta la Europa de Hegel una línea de continuidad en la que la razón ha conformado el equilibrio histórico de la cultura Europea. La razón ha estabilizado “las perturbadoras apariencias”¹²⁹ inestables del mundo. El mundo racional, que pretende dar sentido y estabilidad a una corriente de vida que es exuberante e inmanejable, se ha erigido soberbiamente como el juez de lo verdadero:

La soberbia llegó con el racionalismo europeo en su forma idealista y muy especialmente con Hegel. Soberbia de la razón es soberbia de la filosofía, es soberbia del hombre que parte en busca del conocimiento y que se cree tenerlo, porque la filosofía busca el todo y el idealista hegeliano cree que lo tiene ya desde el comienzo.¹³⁰

La proyección totalitaria de la razón se enfrenta, en las reflexiones de la filósofa andaluza, a la rebelión de la vida. Si el filósofo quiere detener el tumulto de impresiones en una serie de operaciones mentales, el poeta (como ya se señalaba en la reseña de Machado y en *Filosofía y Poesía*) es alguien entregado y enamorado de la diversidad del mundo. El amor deviene un entrañamiento, es decir, una reconciliación con lo real. El saber que pregona María pugna por una

¹²⁸ *Ibid*, p. 127.

¹²⁹ *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), El Colegio de México, México, 1991, p. 11.

¹³⁰ *Ibid*, p. 20.

reconciliación entre el sujeto y las cosas. La razón no debe seguir definiendo y en esa medida violentando el acontecer; por el contrario, debe dar cabida al indefinible fluir del mundo y la historia. Desde este punto de vista, Zambrano comienza a hacer una reivindicación de la razón poética y el pensamiento español. Verdad establecida en casi todo el siglo XX fue el hecho que España se caracterizó por “la falta absoluta de grandes sistemas filosóficos”.¹³¹ Sin embargo, la andaluza comienza a reivindicar una expresión filosófica española implícita en sus novelas y su poesía. Por supuesto, no se trata de una “forma sistemática, cerrada, absoluta” que adquirió el saber filosófico en la modernidad, sino de ese saber abierto a lo azaroso e intangible que es vivir. En el origen de la reflexión filosófica se encuentran dos movimientos: el asombro y la violencia. Asombro ante la maravilla del mundo y violencia por querer aprehender y encasillar esa maravilla. El pensamiento, o la expresión filosófica española, no se ha caracterizado por su tendencia a violentar el mundo encajándolo en esquemas y sistemas conceptuales; por el contrario, se ha dejado ir, libre entre las cosas. Ese pensamiento admirativo que se entrega amoroso a la realidad es lo que Zambrano define como “realismo” o “materialismo español”.

Pensamiento desarraigado de la violencia y por lo tanto del querer, pensamiento no complicado con ningún querer ajeno, en la medida que esto sea posible, pensamiento no absoluto, no unitario; libre, disperso. Su forma no es el sistema [...] la necesidad ineludible de saber [...] se ha satisfecho en España con la novela y [...] la poesía. Novela y poesía funcionan sin duda, como formas de conocimiento en las que se encuentra el pensamiento disuelto, disperso, extendido.¹³²

Zambrano localiza la expresión de este tipo de pensamiento vagabundo y rebelde en la manifestación artística española. Un cuadro de Goya sirve para ejemplificar cómo un hombre español, antes que sojuzgar la realidad a partir de sus juicios, se entrega al mundo. De ahí también la diferencia entre la mística alemana e ibérica. Mientras que los místicos inscritos en la tradición de la Reforma parten de “la soledad más absoluta del hombre”, la mística española, ejemplificados en San Juan de la Cruz y Santa Teresa, se acompaña de la presencia maravillosa

¹³¹ *Ibid*, p.25.

¹³² *Ibid*, pp. 29-30.

del mundo. “El realismo español será ante todo un estilo de ver la vida y en consecuencia de vivirla, una manera de estar plantado en la existencia”.¹³³ Zambrano asegura que el realismo es:

[Una] forma de conocimiento porque es una forma de tratar con las cosas, de estar ante el mundo, es una manera de mirar el mundo admirándose sin pretender reducirle en nada, como ya hemos creído mostrar. Y tal es la manera de conducirse del enamorado. El realismo español no es otra cosa como conocimiento que un estar enamorado del mundo, prendido de él, sin poderse desligar, por tanto.¹³⁴

Una de las conclusiones a las que llega Zambrano es que la razón poética debe dar cuenta de lo real de una manera amorosa y reconciliadora. El realismo y el materialismo español, entendidos como constante preocupación y enamoramiento de las cosas y la materia, pueden entenderse como formas de una razón poética en las que la fuerza inagotable de lo existente se proyecta. La vivencia de la poesía no escinde al hombre de la realidad; por el contrario, lo sumerge en ella de una manera peculiar. Zambrano quiere hacer de esta experiencia un principio de conocimiento que sólo se pondría en evidencia gracias a la razón poética; instancia mediadora entre el asombro ante el mundo y la violencia de todo sistema racional: “Por el conocimiento poético el hombre no se separa jamás del universo y conservando intacta su intimidad, participa en todo, es miembro del universo, de la naturaleza y de lo humano”.¹³⁵

¹³³ *Ibid*, p. 35.

¹³⁴ *Ibid*, p. 38.

¹³⁵ *Ibid*, p. 55.

LEZAMA O LA POESÍA COMO CONOCIMIENTO

Después de este recorrido por las ideas de Zambrano, alrededor de 1939, es necesario volver a Lezama para establecer el primer momento de afinidad. ¿Qué ha escrito para ese entonces el poeta? ¿Tiene inquietudes similares? Para responder a estas preguntas, son de singular ayuda los diversos ensayos que alrededor de 1938 y 1939 Lezama publicó en la revista que le ofreció por primera vez espacio para sus escritos. Me refiero a la publicación de *La Habana Grafos*.¹³⁶ En algunos textos ahí aparecidos, Lezama manifiesta una constante preocupación por el saber de la poesía. Esta inquietud se pone en evidencia al tratar a dos personajes de la discusión poética del momento: Paul Valéry y Paul Claudel. Ambos poetas representan dos posiciones extremas en el debate intelectual respecto a la cuestión de la poesía y el conocimiento. El primero es un racionalista convencido de que el pensamiento debe gobernar los actos del poema. El segundo es un católico buscador de las esencias del mundo. Lezama comenta las dos posiciones y deja patente sus preferencias personales. Entre el cartesianismo estético de Valéry y el catolicismo trascendente de Claudel, Lezama se acerca con mayor afinidad al último. Veamos más detenidamente el proceso.

En diciembre de 1937 Paul Valéry dictó una conferencia en el Collège de France que poco tiempo después publicó como un libro bajo el nombre de *Introduction à la poétique*.¹³⁷ Días después de aparecido este librito, Lezama lo toma y escribe un ensayo que tituló “El acto poético

¹³⁶ Hasta ahora la crítica considera que el primer texto publicado por Lezama apareció en la revista *Grafos*. Se trata del ensayo sobre Arístides Fernández, “Tiempo negado”, *Grafos* no. 33, diciembre de 1935. Al respecto dice Ciro Bianchi Ross “Su iniciación en la letra impresa es [...] un artículo sobre Arístides Fernández (<Tiempo Negado>) publicado [...] en *Grafos*, en diciembre de 1935, que después apareció en *Tratados en La Habana* (1958)” (“Introducción” a José Lezama Lima, *Imagen y Posibilidad*, Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp. 12-13). Lezama colaboró con esta publicación de manera irregular hasta 1942.

¹³⁷ Paul Valéry, *Introduction à la poétique*, Gallimard, Paris, 1938. No está de más señalar la rapidez con la que Lezama se informa y lee. El pie de imprenta señala el 1 de mayo del 38 como aparición del libro, Lezama lo reseña para el número de la revista de junio de ese mismo año.

y Valéry”. En unas cuantas líneas, ajusta cuentas con la posición intelectual del poeta francés y al mismo tiempo se delinea una posición propia. Dice Lezama: “entre la matemática y la música, el nominalismo, el acto del lenguaje [...] forcejea Valéry en su última obra, *Introducción a la poética*”¹³⁸. En realidad el interés de la obra de Valéry no son las matemáticas ni la música, sino restablecer el sentido primitivo de la “Poética” y sentar las bases para una teoría moderna de la composición de la obras. Dice Valéry:

Le nom de POÉTIQUE nous paraît lui convenir, en attendant ce mot selon son étymologie, c’est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d’ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen- et point au sens restreint de recueil de règles ou de préceptes esthétiques concernant la poésie.¹³⁹

Mientras que la historia de la literatura se encarga de testificar las situaciones en las cuales la obra fue escrita, es decir, las circunstancias, las influencias y la historia del autor, la “Poética”, según palabras de Valéry, debería de ocuparse de la obra en sí, es decir, de las figuras retóricas que la componen, así como de la vinculación de ellas con la inspiración y la sensibilidad. Para Lezama, estas ideas sólo pueden llevar a una mecanización del acto poético. El aura inefable de la poesía, desde esta postura, pierde todo sentido. Efectivamente, el autor de *Paradiso* considera que “hay una parte definida de las obras de arte”, de la cual se han ocupado desde antaño las “retóricas aristotélicas”. Sin embargo, esa sección racional del acto poético se refiere de manera específica a las figuras del lenguaje que el escritor utiliza. Pero aquí viene la discordancia: según Lezama en el acto poético también hay zonas indescifrables que no pueden ser explicadas con facilidad. “Otras condiciones menos definidas: inspiración, sensibilidad, están siempre dispuestas a escaparse a un control de la omnisciencia monárquica”.¹⁴⁰ La propuesta de Valéry, desde la perspectiva lezameana, corre los riesgos de un racionalismo a ultranza. El autor de “Muerte de Narciso” considera ilusorio suponer que “el dominio de la parte mecánica suprime los riesgos del fragmento inspirado”.¹⁴¹ En otras palabras, Lezama desconfía de la posibilidad de que la razón y

¹³⁸ “El acto poético y Valéry” (1938) en *Obras completas II*, Aguilar, México, 1976, p. 250.

¹³⁹ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁰ “El acto poético y Valery” (1938) en *Obras completas II*, Aguilar, México, 1976, p. 251.

¹⁴¹ *Ibidem.*

la claridad puedan desentrañar por completo el fenómeno de la experiencia poética. Los claros ecos románticos de las objeciones de Lezama son repetidas en el otro breve ensayo que quería traer a cuento: “Del aprovechamiento poético”. Ahí escribe Lezama: “Si se elimina la vía iluminativa, el estado poético, como han pretendido Valéry y Jorge Guillén, la poesía queda reducida a una especial combinatoria”.¹⁴² Esa combinatoria, la materia razonable y esquemática del poema, no incluye las dimensiones imaginativas o sensitivas del acto estético. De ahí que las preguntas y dudas lezameanas no tengan un carácter ingenuo. Las interrogantes que le suscitan los proyectos racionales en la poesía no son desdeñables: “¿Podemos llegar algún día a definir con exactitud palabras hasta ahora extremadamente peligrosas, como forma, ritmo, influencias, inspiración, composición?”.¹⁴³ Este tipo de críticas no eran tan recientes; ya en 1936 Lezama había expresado su desconfianza ante el abandono de la poesía a una técnica en la que todo es coherente:

Valéry ha reaccionado contra la poesía como momentánea experiencia sensible, y ha pretendido que sea total, sistemática, coherente, al atrapar la sensible fugacidad. Su mundo sensible intenta removerse dentro de las categorías ordenadas por buenos europeos como Leibniz y Descartes, Goethe y Mallarmé, [...] la unión de momentos inefables perseguidos por una técnica coherente, como ha pretendido Valéry en su desarrollo poemático, es ilusoria.¹⁴⁴

Habría que considerar que la discusión de Lezama con las ideas de Valéry no es un mero juego retórico sino una toma de posición en el mundo intelectual cubano de esos años. La generación de poetas inmediatamente anterior a Lezama se dividió en términos generales en dos grupos. Los que abanderaban la poesía pura (Mariano Brull, Emilio Ballagas y Eugenio Florit) y aquellos que defendía la poesía social (Girao, Nicolás Guillén). La figura titular de la corriente purista era Paul Valéry. Mariano Brull, quien en 1928 escribió el que se considera el primer poemario purista en Cuba, fue el traductor del “Cementerio marino”, además de que gozó del honor de tener como

¹⁴² “Del aprovechamiento poético” (mayo de 1938) en *Obras Completas II*, Aguilar, México, 1977, p. 255.

¹⁴³ “El acto poético y Valéry” (1938) en *Obras completas II*, Aguilar, México, 1976, p. 252.

¹⁴⁴ “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937), en *Obras Completas II*, México Aguilar, 1977, p. 55.

prologuista de uno de sus libros al mismísimo Valery. Lezama se distanció desde muy temprano tanto de la corriente social como de la purista y, quizá, la serie de ensayos contra el racionalismo valeriano deba leerse en ese contexto. Al respecto aboga la tan famosa frase lezameana publicada en el primer número de *Espuela de Plata*:

Mientras el hormiguero se agita –realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil y torre- pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: *Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más.*¹⁴⁵

¹⁴⁵ “Razón que sea”, *Espuela de Plata*, 1939, núm. 1, p. 1. Si en la discusión poética el cartesianismo Valeriano no convence a Lezama, es claro que en las preferencias filosóficas el racionalismo tampoco será de su devoción. Así se puede observar en los comentarios que por esas mismas fechas Lezama apunta en su diario. René Descartes será su objetivo. El dos de noviembre de 1939, Lezama escribe, después de haber leído *El Discurso del Método*: “Dios mío, el entendimiento entrando en los cuerpos. El entendimiento supliendo a la poesía, la comprensión regida tan sólo por el pensamiento” (José Lezama Lima, *Diarios*, ed. Ciro Bianchi Ross, Era México, 1994, p. 23). Habría que señalar que el *Discurso del Método* es la obra de René Descartes en la cual se inaugura filosóficamente el sentido del saber científico moderno. El saber, después de Descartes, es el conocimiento que nos entregan las ideas claras y distintas de la razón. Es así que ante la propuesta cartesiana del conocimiento del mundo mediante la claridad del pensamiento, Lezama propone la posibilidad de otro tipo de saber entregado por la intuición. Se trata de un saber sensible e inmediato, un saber de comunión más que de análisis. Ese conocimiento es, en palabras de Lezama, una “intuición amorosa que penetraría en la esencia” (*Ibidem*). Lezama confirma este tipo de conocimiento poco tiempo después en su mismo *Diario* cuando hace la distinción entre dos tipos de poetas: los que conocen conceptualmente la historia de la cultura y aquellos que la intuyen. Lezama escribe: “¿Cuál debe ser la cultura del poeta? ¿Existe una cultura señalada con signo distinto, propia del poeta? [Hay] [...] poetas que tienen un conocimiento conceptual de la polémica del arte y la historia de sus épocas –Lucrecio, Dante, Goethe, ¿pueden acaso considerarse como más cultos que Rimbaud, Verlaine, Lautréamont, que se basan en una intuición irremplazable, que prefieren adivinar, tocar en la materia?” (*Ibid*, p. 31). Es notable el sentido de las palabras del poeta; mientras que Goethe, Dante y Lucrecio conocen conceptualmente; Rimbaud, Verlaine y Lautréamont tienen una intuición, adivinan el saber y tocan sus profundidades, es decir, conocen poéticamente.

La posición de Lezama respecto a Valéry será de alerta, aun cuando sabrá recoger lo más nutritivo de sus enseñanzas.¹⁴⁶ Otros personajes de la poesía, entre los que habría que contar a Paul Claudel, gozarán más de su simpatía. Si Valery representa la razón en el hecho poético, Claudel le ofrecerá el camino del catolicismo. Si el primero crea una arquitectura de las formas, el segundo será el defensor de un conocimiento poético evocativo. En el mismo año en que Lezama expresa su rechazo al cartesianismo estético, aparece publicada, en las páginas de *Grafos*, una breve nota sobre Claudel: “Conocimiento de Salvación”. Este ensayo, me parece, es fundamental para entender los primeros pasos de la gnoseología poética de Lezama. En él se delinean los puntos de coincidencia y transformación de su pensamiento estético. Lo primero que habría que señalar es que Lezama, como María Zambrano, propone dos tipos de conocimiento. Uno racional, metódico y sistemático; otro intuitivo, sensible y abrupto. “El conocer poético se separa del conocer dialéctico que busca tan solo el espejo de su identidad”.¹⁴⁷ El conocimiento dialéctico no es del interés de Lezama. Su objetivo es delinear los términos de un conocimiento desde la poesía. Lo primero que se destaca de ese conocimiento poético es su necesidad de penetrar el mundo. Si en el esquema racional el sujeto analiza las cosas desde su razón, en el conocimiento poético el sujeto cohabita con las cosas, se sumerge en ellas. El primero es un saber cierto y medible; el segundo es un vislumbre intuitivo. Lezama añora una comunión con las cosas antes que un análisis de ellas. La poesía será el intento de establecer esa comunicación con

¹⁴⁶ En los apuntes de una charla que Lezama sostuvo alrededor de 1944 se nota claramente esta dicotomía que va de la fascinación a la distancia crítica respecto de la obra de Valéry: “[era] uno de los últimos representantes de un estilo que convertía al poeta en centro y dominio de un sistema de inmensas coordenadas [...]. Llegaba así Valéry a ser para toda nuestra generación un maestro doblemente venerable. En nuestra adolescencia nos había llenado de inquietud, nos llevaba el paso del tiempo a rendirle el mayor de los homenajes: el de nuestra inconformidad con su obra” (“Conversación sobre Paul Valery” (circa 1944) en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelanea*, ed. Iván González Cruz, Centro de estudios Ramón Areces, Madrid, 1998, pp. 368, 370).

¹⁴⁷ “Conocimiento de salvación” (1938) en *Obras Completas II*, Aguilar, México, 1977, p 246. En otro momento Lezama señala: “lo que más subraya la diferenciación entre el conocimiento poético y el conocimiento dialéctico es la nostalgia, el humor de la desesperación fracasada de este último.” (*Ibid*, p. 248).

el mundo. Con el acto poético no se analiza ni se detiene el fluir de la vida, sino que se entra en el marasmo de lo que sucede. Más que análisis hay un diálogo. Ahora bien, ¿cómo ensayar esa inmersión en el mundo? La respuesta de Lezama es la evocación:

Las cosas permanecen retadoras en su sitio, pero el hombre puede conocer, y ese conocimiento poético será su descubrir, su nombrar, ya que la gracia de evocar constituye su solución de vivir. La palabra solo rinde su eficacia en esa gracia y potencia de evocar, en un verídico escamoteo de la cosa por su nombre. *Nous les appelons, en effet, nous le évoquons* [sic].¹⁴⁸

La poesía evoca el mundo al nombrarlo, es decir, lo hace presente ante nosotros. El poeta escribe la palabra “Lobo” y en la imaginación del lector aparece la figura solitaria de este animal. Esa imagen, figura o representación que ha surgido en mi mente es la evocación del lobo real. Es decir, yo evoco el mundo y en ese preciso momento él ya es parte de mí. Mi memoria ha retenido una parte de la realidad y por eso el mundo ya conforma mis recuerdos. En otras palabras, el mundo ya está dentro de mí y yo lo único que hago es actualizarlo. El mundo externo, gracias a la representación imaginativa, es también el mundo interno. Las cosas son en mí. Lezama continúa caracterizando este proceso:

A la impenetrabilidad del mundo exterior la poesía aporta una solución: su sustitución por la evocación [...] Es esa evocación claudelinana una gracia suficiente por la que se produce en nosotros una vibración que puede sustituir al objeto mismo, o es ese conocimiento poético la única posibilidad de adentrarnos en el mundo enemigo o aun no descubierto. Claro está que para Claudel el conocimiento tiene un sentido bíblico, de diálogo carnal.¹⁴⁹

Para entender la lectura lezameana, quizá es necesario traer a cuenta los dos libros que están en la base de este ensayo. Me refiero al *Art poétique* de Paul Claudel y la interpretación que hace de las ideas claudelianas George Duhamel. Este último escribe:

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ “Conocimiento de salvación” (1938), en *Obras Completas II*, Aguilar, México, 1977, p. 247.

Nous devons à Claudel la restitution au grand mot connaissance d'un sens intégral que ce mot avait perdu depuis longtemps. – J'ai bien dit: restitution- <<Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est co-naître. Toute naissance est une connaissance>>. ¹⁵⁰

Aquí Duhamel pone en evidencia el sentido claudeliano del conocimiento: conocer es participar de lo otro, cohabitar con lo otro, en otras palabras, nacer para lo otro. Esta comunión con el mundo tiene todo el sentido de la evocación lezameana. Mediante la poesía el mundo nace en nosotros; por la poesía volvemos a tener un lugar entre las cosas. Esta idea de conocimiento como “co-nacimiento” en lo otro, se ve reforzada por la idea de rememoración. Para que lo “otro” nazca en mí, es necesario traerlo a cuenta, recordarlo. Evocar algo es de alguna manera volver a crearlo. La palabra poética restituye una ausencia. Al respecto escribe Claudel:

Nous disons bien ainsi que les mots sont les signes dont nous nous servons pour appeler les choses; nous les appelons, en effet, nous les évoquons en constituant en nous l'état de connaissance qui répond à leur présence sensible. Lorsque je dis <le rat> ou <le soleil>, je substitue au rongeur ou à l'astre, à tel rat jaillissant de l'ordure, à tel soleil de la ville ou de la campagne, sa valeur, le signe sous lequel nous rangeons toutes les impressions qu'il est capable de nous procurer. Je deviens maître, avec le mot, de l'objet qu'il représente, je puis le transporter où je

¹⁵⁰ Georges Duhamel, *Paul Claudel*, Mercure de France, París, 1919, p. 21. Lezama en su ensayo hace referencia por lo menos dos veces a este libro, “Duhamel ha observado que no se puede leer una página de Claudel sin medir toda la importancia de esta noción del tiempo” (p. 247). “Con Claudel observa Duhamel, la palabra *connaissance* adquiere su sentido prístino de *naissance*, que desde hacia tiempo había perdido” (p. 249). Además Lezama hace una cita directa del *Art poétique* en las primera líneas. Traigo esto a cuento por el impreciso comentario de Roberto González Echevarría cuando asegura que “El español era realmente la única lengua de cultura que Lezama poseía” (Roberto González Echevarría, “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”, *Hispania*, 84 (2001), p. 429). Si bien es cierto que, como señala el investigador de Yale, muchas de las lecturas lezameanas se debieron a las traducciones de *Revista de Occidente*, también es innegable que en sus primeros ensayos Lezama muestra, no sólo su conocimiento de la cultura y las disputas poéticas en Francia, sino su actualizada lectura en la lengua original.

veux avec moi, je puis faire comme s'il était là. Nommer une chose, c'est la répéter en court; c'est substituer au temps qu'elle met à être celui que nous prenons à l'énoncer.¹⁵¹

Resulta revelador que en el ambiente intelectual cubano, Lezama reivindique una poética católica heterodoxa. Ante el purismo estético de los seguidores de Valéry y ante los proyectos sociales y negristas de la poesía de Guillén o Girao, Lezama alza la bandera de una poética distinta. En su lectura del mundo intelectual francés, del cual rescata las figuras de Valéry y Claudel, Lezama toma clara partida por una de esas propuestas. En esa reivindicación se encuentra una alabanza de un saber poético. No es difícil imaginar que gran parte de las reflexiones acerca del conocimiento de la poesía tienen que ver directa o indirectamente con una discusión acerca del lugar de la poesía en las sociedades modernas. Lezama, al retomar esta discusión y poner en juego las ideas de estas dos figuras, se cuestiona también su posición dentro del espectro cultural cubano del momento. Su postura es clara, pretende reivindicar un saber específico del poeta a través de la evocación. La actividad del poeta, al nombrar el mundo, se vuelve un redescubrimiento de las cosas en la intimidad de la conciencia. Lo que puede hacer ante el mundo es nombrarlo, pero nombrar es evocar y evocar es representarse las cosas en la imaginación. Este saber de la poesía será la principal reivindicación de Lezama.

Puestas así las cosas, me parece evidente una cierta afinidad intelectual entre María Zambrano y José Lezama Lima. Antes de un encuentro cercano y una discusión estrecha (habrá que repetir que para 1939 ambos se han visto una sola vez y solo han intercambiado un par de cartas y algunos documentos), Lezama y Zambrano, a partir de lo que han escrito, tienen ya una peculiar coincidencia intelectual. Ella, partiendo de la absoluta heterogeneidad del ser machadiano, ha querido que la razón no violente a la realidad sino que se integre a ella; él, en una lectura de Claudel, ha supuesto que el conocimiento poético no parte del análisis metódico de la realidad sino de una comunión evocativa. Ambos ponen al hecho poético en el centro de su acercamiento al mundo. Para ellos toda reflexión debe partir de la poesía. Hay una peculiar vuelta al ámbito que nos rodea bajo la mirada poética. Sin embargo, no habría que olvidar que ese regreso al mundo no está guiado por la conciencia moderna, sino por la sensibilidad, la memoria y la evocación. No es de extrañar que con estas afinidades, ambas figuras tengan un diálogo fructífero tiempo después. En este caso es difícil hablar de influencia (palabra que Lezama siempre

¹⁵¹ Paul Claudel, *Art Poétique*, en *Oeuvres Complètes V*, Gallimard, Paris, 1953, p. 80.

rechazó); creo más bien que podría alegarse una alegre coincidencia y un mutuo aliento en las reflexiones. No creo que la razón poética de Zambrano haya “influido” en la noción de conocimiento poético lezameano y en su posterior “Sistema poético del mundo”; sí creo, por el contrario, que las reflexiones de Zambrano fueron un espejo y diálogo constante para la inquietudes lezameanas. Y, que a la inversa, la obra y la figura de Lezama representaron para María un punto de arraigo a la verdad de la poesía. La fe poética lezameana, de la cual la fe religiosa es una variante, dio asiento a una errancia. Lezama era el centro inmóvil, que quizá Zambrano añoraba, situado en el corazón de su ciudad.¹⁵² No obstante, no habría que cerrar el círculo de confluencia intelectual con estas dos figuras. A partir de 1940, el mundo de los jóvenes poetas cubanos que se reúnen en torno a las revistas lezameanas podrán considerar a Zambrano también como un referente constante. Para entender el desarrollo de las ideas de Lezama es necesario considerar ese universo de relaciones filosóficas, estéticas y poéticas que se generó al rededor a este grupo. Uno de los conceptos que me parece caracteriza sus reflexiones es la idea de “Memoria”. Tanto Lezama, Zambrano y Vitier reflexionan sobre este hecho y postulan, para

¹⁵² Escribe María sobre la relación de Lezama con su espacio y su ciudad: “Él era de La Habana como santo Tomás lo era de Aquino y Sócrates de Atenas. El creyó en su ciudad.” (“Breve testimonio de un encuentro inacabable”, en *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. Jorge Luis Arcos, Endimion, Madrid, 1996, p. 182. En adelante *La Cuba secreta y otros ensayos*). La adscripción a un lugar contrasta con la experiencia moderna de pérdida del espacio. Escribe nuevamente Zambrano: “la aversión a lo concreto que ha ido acompañando extrañamente y cada vez más a los llamados realismos en todas sus formas, se aparece como la más superficial de las causas que disloca a una figura, a una presencia humana del lugar en que vive, en que respira, se mueve y se da. Y parece restar universalidad a un poeta –alguien que crea o que de veras piensa– al adscribirlo a un lugar determinado. Y ni tan siquiera en las rememoraciones de la Edad Media que tanto han proliferado, han servido para esclarecer que el ser llamado de Aquino, por ejemplo, disminuye en nada la luminosa universalidad de Santo Tomás. Hoy sonaría a burla o a menosprecio o a simple pedantería el nombrar a alguien así, con su nombre propio seguido del nombre de su pueblo o de su ciudad. La pérdida del lugar no para en esto, naturalmente. Por el contrario, el que no pueda nombrarse a nadie así no es más que un signo de esa dislocación que el hombre sufre desde hace largo tiempo.” (“José Lezama Lima en La Habana”, *La Cuba secreta y otros ensayos*, p. 171). Ante esa dislocación del lugar que Zambrano experimentó la mayor parte de su vida, Lezama representó el sujeto arraigado desde la poesía a su espacio.

retomar la frase de Lezama, una crítica reminiscente. Paso entonces a trazar las líneas más evidentes de este desarrollo.¹⁵³

¹⁵³ Enrico Mario Santí se ha percatado de este especial vínculo en torno a la idea de memoria y no se equivoca al hablar de *Orígenes* como una constelación ensayística que debe leerse como si fuera un solo texto. Una de las ideas fundamentales de esa constelación es, según palabras del propio Santí, la memoria. Sin embargo, el crítico no alcanzó a vislumbrar que el referente cultural de la memoria alcanzaba también a la filósofa María Zambrano. “Es posible leer toda la revista *Orígenes* como un solo texto. Es decir, es posible leer los textos de esa constelación de poetas que durante doce años se agruparon bajo el signo de la revista que le dio nombre como un espacio continuo que en sus diversas entregas se conjuga, se repliega, se intercomunica. No hablo solo del quehacer poético [...] me refiero también y sobre todo a su reverso: a la formulación intelectual que trazan los ensayos de esos poetas que aparecieron en *Orígenes* y en otras publicaciones y cuyo necesario resultado fue el trazar una dirección crítica. Dirección crítica que surge de la meditación sobre la poesía como fuente y método de conocimiento y en cuyo centro una serie de textos importantes, aunque poco estudiados, coloca la función mediadora de la memoria, de la reminiscencia reconstruyente y creadora en el seno del tiempo”. (Enrico Mario Santí, “Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente”, en su libro *Escritura y tradición*, Laia, Barcelona, 1987, p. 72). En su ensayo Santí traza las confluencias y separaciones entre Vitier y Lezama. Yo trataré de mostrar que el universo de la crítica reminiscente abarca también a María Zambrano, además de que, en el caso específico de Vitier y Lezama, sus reflexiones se inscriben en las discusiones nacionalistas de la primera mitad de siglo en Cuba.

LOS AÑOS DE LA MEMORIA

El primero de enero de 1940 María Zambrano llega a la ciudad de La Habana. En ese momento no podía imaginarse que su estancia en la isla se prolongaría, con algunas breves estancias en otros lugares, hasta 1953. La labor intelectual que desarrolló a lo largo de casi catorce años no pasó desapercibida en el medio intelectual cubano. Durante sus primeros años en La Habana, dictó conferencias, organizó cursos, dirigió seminarios y sobre todo escribió varios artículos y libros.¹⁵⁴ Si creemos a la misma Zambrano, uno de los asistentes continuos a sus charlas era el propio Lezama:

En aquella [...] época poblada y a veces plagada de conferencias, nunca él dejó de asistir a ninguna. No se acercaba a saludarme al final, sino que en el atrio de un edificio, que solía ser el club femenino de La Habana, me hacía una advertencia tal como esta: “María, has estado muy bien; ahora tienes que cuidar los problemas de la prosa”.¹⁵⁵

De manera paralela Lezama dirigió y publicó a lo largo de esos años, primero, la revista *Espuela de Plata* (1939-1941) y después *Orígenes* (1944-1956); en ambas participó la andaluza.¹⁵⁶ Me parece que entre las conferencias de Zambrano y las publicaciones de Lezama, amén de muchas otras más circunstancias, fueron tejiéndose los canales de comunicación de un nutrido grupo de jóvenes escritores, esencialmente poetas, que después sería conocido como el grupo “Orígenes”. José Lezama Lima, María Zambrano, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Ángel

¹⁵⁴ Al respecto se puede consultar la exhaustiva cronología que Jorge Luis Arcos estableció para la temporada cubana de María Zambrano. (*La Cuba secreta y otros ensayos*, Endimión, Madrid, 1996) Ahí se mencionan cursos, seminarios y conferencias en diversas instituciones de la isla, entre ellas el Instituto Hispano Cubano, dirigido por Fernando Ortiz, el Ateneo de La Habana, la Universidad de La Habana y otras más.

¹⁵⁵ “Breve testimonio de un encuentro inacabable”, *La Cuba secreta y otros ensayos*, p. 181.

¹⁵⁶ Cf. María Zambrano, “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”, *Espuela de Plata*, 1941 (6), pp. 3-8. Hay una antología de las colaboraciones de María Zambrano en *Orígenes* (Cf. *María Zambrano en Orígenes*, El Equilibrista, México, 1994).

Gaztelu, entre otros, compartieron proyectos e inquietudes intelectuales en las páginas de esas revistas y en las muchas charlas y encuentros que seguramente tuvieron. Ese momento de complicidad intelectual Lezama lo describe muy bien en una carta a María Zambrano:

Desde aquellos años usted está en estrecha relación con la vida de nosotros, eran años de secreta meditación y desenvuelta expresión. La veíamos con la frecuencia necesaria y nos daba la compañía que necesitábamos. Éramos tres o cuatro personas que nos acompañábamos y nos disimulábamos la desesperación. Porque sin duda, donde usted hizo más labor de amistad secreta e inteligente fue entre nosotros. De ahí empezábamos ya a verla con sus ojos azules, que nos daban la impresión de algo sobrenatural que se hacía cotidiano. Y usted estaba y penetraba en la Cuba secreta, que existirá mientras vivamos y luego reaparecerá en formas impalpables tal vez, pero duras y resistentes como la arena mojada.¹⁵⁷

La extraña nostalgia que transmite la lectura de este pasaje da testimonio de los estrechos lazos afectivos e intelectuales que en ese momento se establecían. El mundo evocado por el poeta es el de unos cuantos personajes empeñados en un trabajo cómplice al interior de la isla. Uno de los puntos centrales de la reflexión de ese grupo fue la poesía. Sin embargo, quizá otro de los nódulos que hacia confluir los ánimos origenistas fue la idea de memoria. Al menos así puede interpretarse a partir de determinados hechos que espero mostrar en lo que sigue. Entre los distintos cursos que Zambrano dictó en La Habana, hubo algunos que tuvieron un resonancia especial. Me refiero a un par de charlas acerca de Bergson y San Agustín en las que discurrió sobre el tema de la memoria. Fina García Marruz rememora así esa charla:

Todavía recuerdo, en el inolvidable seminario que nos dio sobre las *Confesiones* de San Agustín, tan decisivas en nuestra conversión, el tono de su voz en la lectura del pasaje <Inquieto está mi corazón...> solo aquietado al hallar <refugio en ti>.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Carta fecha el 31 de diciembre de 1975 en *Cartas a Eloisa y otras correspondencias*, Verbum, Madrid, 1998, pp. 301-302.

¹⁵⁸ *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 232. Jorge Luis Arcos señala que en 1941 Zambrano dio un ciclo de conferencias en el Instituto de Investigaciones Científicas y Altos Estudios de la Universidad de La Habana bajo el título de “La agonía de Europa”. El ciclo constó de las siguientes charlas: “la agonía de Europa”, “la violencia europea”, “la influencia de Grecia

Desde luego el acercamiento a las confesiones del obispo de Hipona llevó a la andaluza a hacer un recuento y recorrido por el género de la confesión, que a su vez daría como resultado uno de sus textos importantes: “La confesión como género literario y como método” (1941). Sin embargo, es más importante señalar que uno de los temas que tocó, y el cual la acercó a la generación de *Orígenes*, fue el de la memoria:

Una de las cosas que más lamentaré siempre es no haber asistido, por razones que ya he olvidado, al seminario completo que nos dio María sobre Bergson [...] Pero creo que al menos el aroma del aprendizaje bergsoniano nos llevó a través de los senderos transversales de su inolvidable seminario sobre San Agustín, que sí oímos enteramente sobre todo en aquellos pasajes de su reflexión sobre la memoria y el tiempo, que se detenía en el presente como aquel punto imposible de ser capturado en su fluencia temporal ya que al dividirlo eclécticamente devenía enseguida pasado o se impulsaba irresistiblemente hacia el porvenir, como si no fuera realmente tiempo.¹⁵⁹

Me parece que esta serie de datos no son desdeñables por varias razones. En principio, las ideas de la filósofa tuvieron una ferviente acogida entre Cintio Vitier y Fina García Marruz. Además habría que considerar que poco tiempo después, la idea de memoria en Zambrano se relaciona con la noción de poesía. Y por último habría que decir que la idea de la memoria de la poesía se

en la vida europea” y “San Agustín padre de Europa”” (*La Cuba secreta y otros ensayos*, p. 36). Seguramente Marruz se refiere a esta última conferencia. En enero de ese mismo año Zambrano prepara un cursillo sobre filosofía griega en el que seguramente también trató el tema de la memoria. Según consta en una carta del 10 de enero de 1941 Lezama fue invitado personalmente por Zambrano a este curso. Esto es de importancia por la referencia que el poeta hace al problema de la memoria entre los griegos en el ensayo “Julián del Casal” de ese mismo año y que más adelante trataremos.

¹⁵⁹ *Ensayos*, p. 257-258. Cintio Vitier comenta: “Filosóficamente éramos “idealistas” y a eso contribuyeron mucho las clases de María Zambrano, por ejemplo, sobre San Agustín, sobre Bergson, sobre toda la historia de la filosofía. Ella era discípula de Ortega, aunque a mi juicio mucho más penetrante que Ortega en los problemas estéticos, sobre todo en la poesía. Nuestra formación era ésa, y nuestras corrientes de simpatía y pensamiento iban por ese lado” (“Conversaciones con Cintio Vitier”, en Arcadio Díaz Quiñónez, *Cintio Vitier: la memoria integradora*, Sin Nombre, Puerto Rico, 1987, p. 103).

liga a su concepción de la razón poética. En un texto de 1942, publicado en la habanera revista de Virgilio Piñera: *Poeta*, Zambrano inquiere sobre el tiempo de la poesía. La andaluza parte de la idea de que el arte es un intento por descifrar “la huella dejada por una forma perdida de existencia”.¹⁶⁰ La tarea asignada a la creación artística es clara: debe remontarse a los estratos preconscientes y prehistóricos del hombre para restituir ese espacio-tiempo primordial y originario. La vivencia del hombre en el tiempo histórico ha generado que sus vínculos con el pasado inmemorial sean de añoranza. El hombre moderno vive en la nostalgia de un tiempo arcaico y perdido. Ese tiempo, que en Zambrano adquiere un aura de sacralidad, se puede revivir mediante la poesía. La tarea del poeta es reconstruir esos arcanos olvidados que en algún momento formaron parte del hombre: “los poetas más lúcidos [...] saben que su nostalgia es de un tiempo anterior a todo tiempo vivido y su afán por la palabra, afán por devolverle su perdida inocencia”.¹⁶¹ De aquí proviene también una de las funciones de la poesía. El acto poético, en tanto restitución de una sombra arquetípica, se manifiesta como memoria. El poeta, y el poema, en su nostalgia por un pasado remoto, serán los intermediarios entre el acontecer de la historia y la edad míticamente originaria:

La poesía [...] Será entonces memoria; memoria que guarda la imagen de una Edad de Oro y que atesorará las hazañas del tiempo histórico; mediadora entre estos dos tiempos; el histórico y el de la Edad de Oro o Paraíso Perdido. Y mientras la razón se dirigirá ante todo, al porvenir, de esencia previsor, la poesía será ya para siempre memoria, aunque invente. Y esta memoria dignificará la historia real [...] Memoria piadosa del antepasado que domará al recién venido.¹⁶²

A partir de esta cita queda claro que Zambrano no desprecia el tiempo histórico en aras de un tiempo ideal y mítico, sino que supone una convivencia de ambos mediante la irrupción de la poesía. Lo poético entonces funciona como el pasaje entre el instante y la eternidad. Esta función mediadora entre ambos ámbitos da a la poesía un carácter iniciático. En este ámbito semántico, pueden entenderse las aseveraciones que Zambrano hace entorno a la isla de Cuba como el

¹⁶⁰ María Zambrano, “Apuntes sobre el tiempo y la poesía”, *Poeta*, 1942, núm. 1, s.p.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

espacio de su patria “pre-natal” inmemorial, es decir, como espacio de los arquetipos, y las constantes referencias a Lezama y la memoria, como el ejecutante de ese espacio ancestral.

Comenzaré por la idea de patria prenatal. En 1948 apareció la antología *Diez poetas cubanos* de Cintio Vitier. El mundo cultural de la isla no dejó de manifestar su malestar por los criterios de selección. Ante la serie de críticas, la filósofa y amiga del antologador escribió unas cuantas páginas en defensa del libro. El ensayo se tituló “La Cuba secreta”. Ahí Zambrano deja vislumbrar nuevamente el espectro de una memoria arcaica y ancestral que la poesía se da a la tarea de despertar o evocar:

Y si la patria del nacimiento nos trae el destino, la ley inmutable de la vida personal, que ha de apurarse sin descanso –todo lo que es norma, vigencia, historia-, la patria prenatal es la poesía viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal.¹⁶³

Para la filósofa, la antología de poetas que ha preparado Vitier muestra el nacimiento de la isla de Cuba a la poesía. Habría que acotar que el comentario de Zambrano pretende mostrar que los jóvenes poetas cubanos están develando mediante el hecho poético la existencia ancestral de la isla. Lo que estos escritores hacen es manifestar y dar testimonio de esa zona mítica. Los poetas develan los secretos ocultos de la historia. Cuba mantiene un velo; la poesía y los poetas se encargarán de mostrarla:

José Lezama Lima se me apareció desde que lo encontré en aquel mi primer descubrimiento de Cuba en 1936, descifrando esos secretos y su paciente y callada labor de tantos años, signo de una inmutable vocación, ha confirmado el presentimiento con la ofrenda de una cumplida obra. Cumplida e inacabada obra de poeta-obrero que ha de edificar con la brisa un arquetipo fiel.¹⁶⁴

Ese arquetipo que menciona Zambrano es el secreto mítico de la isla. La función de la poesía es mostrar esa memoria ancestral que está guardada y latente en el inconsciente del artista. La nación buscada se encuentra en el recuerdo de los tiempos remotos. Ese espacio pre-natal que surge en la poesía de los jóvenes escritores es el ámbito de la rememoración ancestral. La poesía es el recuerdo de los símbolos primigenios. El poeta es un arqueólogo del inconsciente remoto.

¹⁶³ María Zambrano, “La Cuba secreta”, *Orígenes*, 1948, núm. 20, p. 4.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

Treinta años después de haber escrito este ensayo y con la muerte de Lezama muy reciente, Zambrano escribió un texto en homenaje a su amigo. Lo peculiar de la rememoración es que la filósofa relaciona a Lezama con la memoria. Se trata de un vínculo indisociable. Para Zambrano, la poesía y el poeta son seres que restituyen la memoria perdida. Las palabras de la andaluza son en sí mismas sugerentes: “La memoria hechizada se enreda sobre sí misma aprisionando su contenido ancestral”.¹⁶⁵ Para Zambrano, Lezama es el hechicero de la memoria que hace persistir las zonas ocultas de la humanidad:

Memoria, sí. Todo era memorable desde el principio. Ya que el principio en lo humano se hace memorable arriesgando perderse en su cauce como el océano que entra en el río y tiene luego que salir en hilillos de agua [...] Memorizaba el verbo Lezama Lima, araña que extraía de su propia sustancia el hilo inasible, la intangible memoria que reproduce en los aires el laberinto que hace permisible habitar el lugar justo del guardián de los ínferos mirándolos sin desafío, con la necesaria <fijeza> [...] que la araña de la memoria se instale arriba, negra memoria sin origen, raíz desprendida, ciega habitante de la soledad encenegada. Sólo el verbo en el hombre verdadero se memoriza.¹⁶⁶

Con esta serie de vínculos es claro que Zambrano teje el papel del poeta y de la poesía como un ejercicio reminiscente. El poeta reestablece los arquetipos perdidos del hombre. El saber de la poesía es un saber de los orígenes que parte de lo inconsciente ancestral. De ahí quizá que la razón poética de Zambrano después de su estancia en Cuba se encamine a hacer un análisis de la imagen de Antígona. En otras palabras, la razón poética restablece el arquetipo trágico. Para terminar con este recorrido por las ideas y los textos de Zambrano, me gustaría recordar las palabras que la filósofa escribió sobre la novela “De Peña pobre” de Cintio Vitier; libro donde se rememoraba precisamente el periodo en que coincidieron los origenistas. Escribe Zambrano: “Sí, -recibo en este momento su “De peña pobre” que ya había recibido de la editorial-. Sí es cierto,

¹⁶⁵ “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, en *La Cuba secreta y otros ensayos*, Endimiión, Madrid, 1996, p. 177.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 178.

que Mnemosyne, Madre divina de las musas presidió todo aquel período nuestro y usted lo comprendió así”.¹⁶⁷ Mnemosine, la memoria, la madre de las musas, fue el faro de esos años.

¹⁶⁷ Carta a Cintio Vitier del 9 de marzo de 1979, en *La Cuba secreta y otros ensayos*, p. 276.

CINTIO VITIER: LA POESIA Y MNEMOSINE

Ya que ha surgido el nombre de Cintio Vitier quisiera aprovechar para mencionar sus aportes a esta búsqueda. Desde muy joven, Cintio Vitier fue compañero de aventuras editoriales de Lezama. A sus veinte años ya aparecía como consultor de la revista *Espuela de Plata* 1939-1941. Quizá por su edad, Cintio Vitier y Fina García Marruz asistieron con más fervor y regularidad a los seminarios de Zambrano en La Habana. El impacto que causaron en ellos las reflexiones de la andaluza lo han testimoniado abiertamente ambos. No es difícil imaginar que fue bajo el influjo de ese ambiente que el poeta y ensayista concibió uno de sus ensayos más programáticos de su obra: “Mnemosine. Apuntes para una poética”. El texto apareció en el número 20 de *Orígenes* en 1948.¹⁶⁸ En él Vitier vuelve a las preguntas que tanto acosaban a Lezama y María: ¿cuál es el conocimiento de la poesía? ¿cómo se conoce poéticamente? En palabras del propio Vitier: “¿Qué es lo que debemos llamar, estrictamente, un saber poético, una calidad de conocimiento que sólo la poesía puede aportar, el testimonio que a ella sola pertenece?”.¹⁶⁹ La búsqueda de una peculiaridad del saber de la poesía recuerda las mismas interrogantes de Lezama. Ambos están tratando de dibujar un saber distinto; un saber que no sea ancilar de otras ramas sino propio de la poético. De ahí la insistencia en hacer una distinción con el conocimiento de la ciencia. La poesía no puede entregar las certezas racionales ni las distinciones claras y distintas. El papel que juega la crítica en la ciencia se torna rememoración en la poesía:

Si el científico procede mediante hipótesis, experimentación y análisis, el filósofo debe preparar a sus intuiciones un plano de la más rigurosa objetividad, y purificar sus instrumentos conceptuales [...] lo fundamental es que ambos, en cuanto se mueven dentro de la esfera definible de sus respectivos menesteres, necesitan hacer algo previamente, ya sea en el orden de la experimentación o de la crítica. En rigor, este hacer se refiere primordialmente al orden de la crítica [...] Por el contrario el poeta, cuya actividad misma la hemos contemplado como creación de su propio objeto, de su propio objetivo, se halla sin embargo normalmente en una actitud de

¹⁶⁸ Este ensayo fue publicado por primera vez en *Revista Cubana*.

¹⁶⁹ “Mnemosine”, en *Orígenes*, 1948, núm. 20, p. 33.

signo pasivo y anhelante [...] lo que espera, a través de una lejanía penetrada de anhelos, es la resurrección de las esencias de su vida.¹⁷⁰

La caracterización del saber poético como un conocimiento a la espera, deja posibilidades para concebirlo como una inactividad receptiva. El anhelo del poeta lo lleva al ejercicio de la memoria. Más que de la razón, es un saber espiritual. El poeta no ejerce un saber crítico; deja aflorar las certezas ancestrales que toman figura en su memoria y en la memoria de los demás.

Lo que a nuestro juicio tiene que mediar ante todo, y con mediación creativa, entre la vida y la poesía, es la espontánea, inefable fecundidad de la memoria; lo cual no significa, según venimos insistiendo desde el principio, que lo poético deba emerger necesariamente del recuerdo, en cuanto este dibuja una imagen o vivencia específica, sino más bien que sólo es concebible cuando lo vivido, al contagiarse del medio transparente de la intimidad [...] da de sí lo que su tensión vital inmediata sofoca: las esencias.¹⁷¹

Si seguimos la argumentación de Vitier, podemos deducir que la poesía no recuerda un hecho personal y aislado sino una esencia. Es decir, el poeta intenta franquear los límites de la experiencia propia para inscribirse en una experiencia fundante. La sabiduría poética configura entonces una certeza de lo inmemorial antiguo que hace participar a un hombre de la vida de toda la humanidad. Es evidente que no se trata de una vivencia sino de una esencialidad. La memoria poética es un almacén de esencias. Tanto las reflexiones de Zambrano como las interrogantes de Lezama son palpables en estos razonamientos. Unos cuantos años después, en 1953, Vitier volverá sobre estas preguntas. Las respuestas no cambian mucho. Por el contrario, nos confirman la insistencia de ciertos tópicos: la poesía es vista como el ejercicio de la reminiscencia que muestra las esencialidades. Escribe Vitier en el ensayo “La palabra poética”: “el ser o el existir del hombre se funda siempre en una actividad cuya raíz de reminiscencia o creación poética nos parece el rasgo más claro.”¹⁷² Esta persistencia de la memoria como el lugar de encuentro de las raíces más hondas se percibe en toda la argumentación del escrito. La voz de la poesía es la voz de una comunidad que comparte nostalgias y anhelos, frustraciones y deseos.

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 40.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 41.

¹⁷² “La palabra poética” (1953), en su libro *Poética*, Joaquín Jiménez Arnau, Madrid, 1973, p. 26

Es la voz que no tiene sexo, edad ni país, y que no es mi voz, sino, dentro de mí, la voz que sale de esa especie de residuo irreductible de la nada original y que, portando mi nombre, atraviesa la conciencia sin pertenecerle nunca, como un espectro que atraviesa los muros; en principio incognoscible e incomunicable, pero a la vez animada de un impulso genésico. El trabajo de la poesía es entonces sacar afuera ese adentro, conocer ese envío sellado, comunicar ese mensaje.¹⁷³

Vitier supone que el poeta, en el acto creativo, participa de algo superior a él. El lector, por su parte, al leer y experimentar la comunicación, participa también de ese carácter supra-individual. Los términos de Vitier destacan el carácter religioso de la experiencia. La poesía participa y hace participar a los otros (lector-autor) de umbrales trascendentes. Por eso mismo no sorprende que la definición de poesía de Vitier se acerque a algo que podría señalarse como la participación en el ser. El poeta al escribir se sitúa en una experiencia óptica trans-histórica. La poesía al participar del ser no tiene pasado, presente ni futuro, si acaso un presente perpetuo que trasciende los horizontes temporales. El recuerdo, acto privilegiado de la poesía, no representa sólo la actualización del pasado, sino, al mismo tiempo, su proyección hacia el futuro. La reminiscencia es el punto de contacto de todos los modos temporales. Recordar es rememorar algo que es, fue y será. Pasado, presente y futuro se unen con el ser en el acto de participación y recuerdo:

La palabra poética nos entrega así, por la comunicación participante, el tiempo de la reminiscencia, que es el único tiempo en que se funden el pasado, el presente y el futuro en unidad intencional. El pasado, porque ante la poesía tenemos siempre la sensación de lo que ya conocíamos [...]; el presente, porque la escritura da a la voz un espacio que es pura presencia [...]; y el futuro, en fin, porque aquello que recordamos o reconocemos [...], es lo que más deseamos.¹⁷⁴

Definidos así los términos; resulta claro que la crítica poética participa y devela el ser. Desde este punto de vista, no está nada lejos la idea de la crítica poética como el relato de las esencias. El poeta escribe y participa de una sustancia; su reminiscencia lo lleva a las verdades esenciales. De ahí resulta lógico que el siguiente paso en la ensayística de Vitier sea la definición de las sustancias de la patria mediante un recorrido por la historia de la poesía de la isla. La pregunta

¹⁷³ *Ibid*, p. 31.

¹⁷⁴ *Ibid*, pp. 38-39.

inicial acerca del conocimiento poético llega así a una respuesta: la poesía sólo conoce las sustancias inmemoriales, o mejor aún, la poesía no es un conocimiento, sino un reconocimiento, es decir, un reencuentro con las esencias ancestrales y perdurables. Ese será su objetivo en las charlas que en 1957 dictó bajo el título de *Lo cubano en la poesía* (1958).

LA CRÍTICA REMINISCENTE DE LEZAMA

Si los primeros textos de Lezama a los que he aludido tratan el problema del conocimiento poético, pronto este problema se desplaza y al mismo tiempo se sitúa en los terrenos de la crítica reminiscente. En páginas anteriores señalaba que para el joven Lezama evocar era sinónimo de integrar. El poeta integra y se sumerge en el mundo al evocarlo. La evocación es un acto interno de representación y en esa medida una inmersión en la conciencia de sí, que al mismo tiempo es conciencia del mundo. La poesía sería una reconciliación. Hasta ahí es evidente que Lezama se refiere únicamente al acto de creación poética. Sin embargo, no pasará mucho tiempo para que Lezama se pregunte por ese método poético incursionando en los terrenos de la crítica. Así, en 1941, Lezama escribe su ensayo “Julián del Casal” donde por primera vez se interroga acerca de una crítica poética y su fundamento en la memoria.

Lezama comienza su ensayo lamentando la poca seriedad con que hasta el momento la crítica ha tratado a la poesía de la isla. Hasta ahora, dice, la historia poética cubana se debate entre una visión “rastrera” que no se interesa por lo esencial poético y una perspectiva que solo quiere confirmar influencias en los poetas cubanos. De ahí que Lezama declare: “Hay que buscar otro acercamiento, hay que cerrar los ojos hasta encontrar ese único punto, redorado, insecto, espejismo punto”¹⁷⁵ “Hay que empezar de nuevo, como siempre”.¹⁷⁶ ¿Cuál es el punto de comienzo para Lezama? ¿Dónde se debe remitir la nueva visión para establecer los caminos de una crítica distinta? En principio habría que señalar que en el texto se habla a favor de una crítica donde “Creador, creado, desaparecen, fundidos, [...] por la doctrina de la participación”.¹⁷⁷ La crítica no es un acto ajeno al impulso creativo, por el contrario, es creación en la medida en que participa del mundo de la obra y de la obra misma. Quien analiza un objeto lo crea al darle una nueva visión. Por eso toda verdadera crítica es la reinención de la obra, al ser la reubicación de ella en un ámbito hasta el momento inesperado. El punto donde se tocan crítica y poesía es el

¹⁷⁵ “Julián del Casal” (1941), en *Obras Completas II*, Aguilar, México, 1977, p. 65.

¹⁷⁶ *Ibid*, 66.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

ejercicio de la memoria. La noción de crítica lezameana se centrará en una actividad de la reminiscencia:

Poe en sus cuentos, en sus estudios sobre la luz, en sus críticas, hablaba de un “método de razonamiento sugestivo”. Esta frase es tan real como esta otra que yo propondría, para declarar la crítica que le conviene a un poeta: una potencia de razonamiento reminiscente [...] Digo razonamiento reminiscente, en vez de razonamiento sugestivo como Poe, por el poderoso y pleno atractivo que esta palabra tuvo para los griegos. Tanto la Grecia de los mitos como la socrática mantuvieron idéntico gesto con respecto a la memoria. Prometeo, en su lecho incuestionablemente incómodo, se vuelve para decirnos: “encontré para ellos, para los mortales, el número, lo más ingenioso que existe, y la disposición de las letras, y la memoria, madre de las musas” [...] De ese modo la memoria es participante y actúa en el conocimiento de la materia.¹⁷⁸

Este ejercicio reminiscente tendrá como finalidad encontrar los rasgos distintivos de las obras de arte americano. Lezama, en tanto crítico, quiere definir un método de acercamiento en el que los creadores americanos no sean considerados simples copias de otros proyectos sino obras “distintas”:

ese razonamiento reminiscente, puede evitarnos que la crítica se acoja a un destañido complejo inferior, que se derivaría de meras comprobaciones, influencias o prioridades, convirtiendo miserablemente a los epígonos americanos en meros testimonios de ajenos nacimientos. Ese procedimiento puede habitar un detalle, convirtiéndolo por la fuerza de su aislamiento, en una esencia vigorosa y extraña.¹⁷⁹

En el fondo quiere leer la tradición poética de una manera distinta. El objetivo es crear un nuevo siglo XIX que muestre su peculiaridad y no las sombras del romanticismo europeo: “esa es una posición que no nos podemos dejar arrancar, un nuevo siglo XIX nuestro, creado por nosotros y por los demás, pero que de ninguna manera podemos dejar abandonado a nuestros ponzoñosos

¹⁷⁸ *Ibid*, p 69. Quizá no está de más señalar que esta alusión al vínculo que los griegos tuvieron con la memoria puede tener resonancias del cursillo de filosofía griega que Zambrano dio en La Habana en enero de 1941. (Cf. La cronología de Jorge Luis Arcos en *La Cuba secreta y otros ensayos*)

¹⁷⁹ *Ibid*, p. 70

profesores ni a los pasivos archiveros”.¹⁸⁰ En el caso específico de Julián del Casal, la crítica había decretado con amplia aceptación que el poeta era, en el mejor de los casos, un evadido. Casal, desde esta perspectiva, había sido una pálida copia de Baudelaire que intentaba imitar poses ajenas a su medio. Sus contemporáneos aseguraban que era un dandy, afrancesado y exótico, en la isla.¹⁸¹ Todavía para el momento en que Lezama escribe este ensayo (1941), la visión que predomina sobre el poeta es la de la evasión.¹⁸² Rubén Darío había dicho: “Casal en nuestras letras es un ser exótico. Nació allí en las Antillas, como Leconte de Lisle en la isla Borbón y la emperatriz Josefina en la Martinica. La casualidad tiene sus ocurrencias”. Contra la visión de un Casal suplicante y añorante de la cultura francesa, Lezama arma todo su ensayo. Casal no es una resonancia de Baudelaire, sino un encuentro y una transfiguración. El hastío casaliano no es una pose de última moda traída de París, ni un deseo de seguir el ejemplo del autor de *Les fleurs du mal*, sino una respuesta necesaria a su propia historia familiar:

Su síntesis sanguínea ofrecía unos contrastes ejemplares: exquisitos neuróticos, místicos, cardenales, viajeros vascos, padres arruinados. Asegurado así puede llegar, como Baudelaire,

¹⁸⁰ *Ibid*, pp. 82-83.

¹⁸¹ Según Emilio Armas, Casal siempre tuvo la comprensión de sus amigos ante sus desplantes de vivir en un cuarto lleno de motivos chinos o salir a la calle vestido con kimonos. Sin embargo, estas actitudes también irritaron a otros: “Pero Casal no solo se sabía poeta, sino que también deseaba “vivir” como tal, es decir, asumir en La Habana colonial de finales del siglo, actitudes similares a las adoptadas por los poetas “malditos” franceses en la capital de su país. Quizá fuese esta la razón por la que Martín Morúa Delgado, confirmando el vaticinio de Varona, afirmó que, aunque “no hay periódico que no haya reproducido sus versos, (Casal) era impopular en extremo” [...] un hombre como Casal, en aquel medio debió resultar irritante en extremo, como individuo y como escritor” (*Casal*, Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 126)

¹⁸² De hecho, José Antonio Portuondo escribió unos años antes, en 1933, un ensayo sobre el supuesto carácter evasivo de Casal (Cf. José Antonio Portuondo, *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, La Habana, 1962).

armado de sus métodos, a los mismos resultados: hastío, ronda de la muerte, porosa voluptuosidad, secretos.¹⁸³

Lezama, más que enjuiciar un fenómeno poético quiere comprenderlo. Para eso es necesario ubicar a Casal en el ámbito de la isla. El autor de *Mi museo poético* no era un evadido, sino un personaje fundamentalmente insular que a partir de su experiencia y tradición propia encuentra y reconfigura sus lecturas. Para comprender la argumentación de Lezama es fundamental captar el ejemplo con el cual se reinserta a Casal en la isla. En ese ejemplo de re-inscripción insular juega un papel importante la memoria.

¹⁸³ “Julián del Casal”, en *Obras Completas II*, Aguilar, México, 1976, p. 77.

EL LOTO DE CASAL

En 1881 Julián del Casal escribió una serie de diez sonetos, dedicados a las pinturas de Gustave Moreau, que intituló *Mi museo ideal*. Uno de esos poemas es el centro de la escena que interesa a Lezama. La pieza se llama “Salomé” y termina con este terceto:

Salomé baila y, en la diestra alzado,

Muestra siempre, radiante de alegría

Un loto blanco de pistilos de oro.¹⁸⁴

A partir de esos versos, y en especial del último, se desarrolla un incidente atractivo para la mente lezameana. Esteban Borrero Echevarría, amigo de Julián del Casal y padre de la poeta Juana Borrero, cuenta que una ocasión, sin esperarlo, se apareció en su casa el admirado poeta y amigo. Su llegada generó un ambiente entre ensoñado y real que Esteban no olvidó. Cedo el relato al propio Borrero:

Llegó a casa de improviso Casal una mañana [...]. De un modo u otro, Casal era también de *mi familia*: y su memoria de él y de Ella confúndense para mí [...] Aquella recepción fue una verdadera fiesta espiritual. Se vieron y se hablaron y se comunicaron como viejos amigos, todos lo conocían, todos sabían de memoria sus versos que habían leído y saboreado en la perfecta libertad literaria que yo concedí siempre dentro del estudio del arte elevado a mis hijas. Casal, tímido, turbado como una virgen se sentía envuelto en aquella atmósfera de simpatía en que flotaba con todos sus matices exquisitos de sensibilidad su alma entera de artista [...] En el

¹⁸⁴ *Poesías*, Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 57. Según Oscar Montero “La serie de diez sonetos de *Mi museo ideal* [...] fueron el resultado de un intenso intercambio epistolar que Casal inició con Huysmans y con Gustave Moreau, cuyas pinturas le sirvieron para armar su museo ideal” (“Las ordalías del sujeto del sujeto: *Mi museo ideal* y *Marfiles viejos* de Julián del Casal”, en *Revista Iberoamericana*, 1989, núm. 55, p. 289) también agrega el crítico, en específico sobre el terceto de “Salomé”, que el loto en la mano es una de los símbolos más potentes de la poesía de Casal (*Ibid*, p. 292)

momento en que todos nos sentíamos más penetrados, llenos de la misma muda edificante emoción uno de mis hijos, no mayor de siete años, Esteban, vino; entró desembarazadamente en el grupo que formábamos, y aproximándose a Casal como a un igual suyo, le mostró un blanco y fresco lirio, húmedo aun, que acababa de arrancar de un tallo en el jardín de la casa.

- ¡Toma, Casal, le dijo alargándole la flor, éste es el lirio de Salomé!

Había publicado poco tiempo antes el poeta un hermoso soneto en que pintaba con admirable verdad artística la muerte trágica de Juan, el santo precursor del Mesías. Al fin del cuadro figuraba, con relieve extraordinario danzando, Salomé que mostraba gozosa por encima de aquel cuadro frío de muerte y de horror; como si llevase inconscientemente en sus manos un haz de rayos de la *gloria* del mártir: <Un lirio blanco de pistilos de oro...>. El poeta en presencia de aquélla flor que condensaba el espíritu de la esencia moral íntima en que tomábamos parte tan principal todos nosotros, se emocionó hondamente; púsose pálido, ruborizóse luego, se incorporó lenta y dulcemente y sin saber ya de sus afectos que culminaban de súbito en una efusión imprevista, suprema, se irguió transfigurado y radioso, y se arrojó sollozando entre mis brazos.¹⁸⁵

En la escena, llena de plasticidad, no deja de sorprender el hecho de que Esteban hijo traiga un lirio recién cortado del jardín y lo entregue como símbolo de comprensión y acogimiento. En esta transformación del “loto” original del poema por un “lirio” del jardín de la casa, se encuentra un breve destello de comprensión y transformación de los versos del poeta. La escena enterneció tanto a Casal que debió causar en Lezama una simpatía inmediata. El poeta, en el recinto de los Borrero, en “la casa”, no se siente ajeno y exótico sino profundamente necesario. Lezama toma esta escena y la recrea en su ensayo para mostrar precisamente el arraigo de alguien que para la mayoría de sus contemporáneos era un personaje esencialmente ajeno y evadido. Lezama escribe lo siguiente:

Nadie toca o vuelve sobre la página de Esteban Borrero, en recuerdo de Casal. Ningún erudito la repite, ningún crítico la aprieta para destilarla. Es algo de una escueta y succulenta belleza [...] Casal acude a la casa de Borrero, allí está la poetisa, los hermanos de la poetisa, el padre de la poetisa. Todos creados, recordados por el centro de Juana Borrero [...] Hay ese silencio coral del

¹⁸⁵ Publicado originalmente en *El Fígaro*, 1899, p. 391 y recopilado en Julián del Casal, *Prosas*, tomo 1, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963, pp. 38-39.

trópico en que ya –siesta o crepúsculo- no hay nada que decir, pero en el que nadie se atreve a romper, a despedirse. Un pequeño hermano de Juana Borrero se pierde, cuando reaparece, esgrime un loto, haciéndolo girar lentamente entre sus dedos. Hay ese silencio coral del trópico [...] Otro pequeño hermano de Juana Borrero exclama un verso de Casal: “Un loto blanco de pistilos de oro”. El poeta se siente entonces necesario, y desde luego, comprende lo misterioso de esa comprensión; y desde luego creo que llora. Es algo más que una estampa. [...] Nos puede servir para refutar las siguientes frases de Rubén Darío <Casal en nuestras letras es un exótico [...]> La anterior estampa nos demuestra que la causalidad siempre tiene su justificación. El momento en que el garzón arranca el loto, para conducir su agrado al visitante. El otro garzón que, apoyándose en el azar de su memoria, repite felizmente el verso. Y el poeta que, enterrado en su silencio y en el coro de los otros silencios, siente como la futura plástica en que toda su obra va a ser apreciada y recibe como una nota anticipada.¹⁸⁶

La recreación de Lezama deja muchos detalles para considerar. En principio, el poeta inventa un segundo niño que recitaría el último verso de “Salomé”, lo cual evidentemente no existe en el relato de Borrero. Lezama también omite el olvido y la transformación que Esteban Borrero hace del “loto” por el “lirio” asegurando que el niño trae un “loto”. Es decir, la transformación que el niño había hecho del dato literario (“un loto blanco”), por la realidad del jardín <un lirio>, se suprime para establecer que lo literario “el loto” aparece realmente en casa de los Borrero. En esta, quizá inconsciente, transformación, Lezama reivindica implícitamente un poder de lo poético literario por sobre lo real. Si en el jardín no existen lotos, el poema (o mejor dicho, la memoria de Lezama que recuerda el hecho a partir de un hecho literario) hará que existan y el niño lo traerá efectivamente. Esta voluntad y fe en lo literario, en apariencia de poética ingenuidad, es una de las mayores reivindicaciones que Lezama (y en general el grupo *Orígenes*) postuló. La isla debe de surgir por la poesía. Pero los detalles no se quedan ahí. Lezama, en esta reinvención de la escena, recalca el poder transformador de la memoria. No sólo se trata del hecho que un segundo niño “en el azar de su memoria” cite un verso, sino que toda la escena ha sido puesta en movimiento por la imaginación memorística. Aquí no se puede acusar a Lezama de traición a la realidad histórica, sino de invención fabuladora que encuentra aristas que, si bien no existieron, se señalan como posibilidad de la historia y realidad de lo literario. La memoria Lezameana no falsea el hecho; le encuentra nuevos sentidos y destellos no vislumbrados. Una

¹⁸⁶ “Julián del Casal”, en *Obras Completas II*, Aguilar, México, 1976, pp. 70-71.

escena sencilla que tiene como personajes a Julián del Casal, a Esteban Borrero, a las hijas y el hijo se transforma de pronto en el símbolo de arraigo de un proyecto poético literario y de vida que se consideraba ajeno a la isla. Casal, a partir de esta escenificación, no es un ser insustancial y exógeno sino un personaje arraigado a la “casa”, es decir, a la isla. El descubrimiento de esta escena representó para Lezama la posibilidad de poner en práctica su crítica reminiscente. Los juicios comunes sobre Casal se ponen en segundo término bajo la perspectiva de la crítica poética. Si Lezama en sus primeros ensayos se preguntaba por el saber de la poesía, aquí vemos actuando una crítica poética que, por un lado, da una nueva dimensión al poeta (lo arraiga) y, por otro, escenifica una serie de transformaciones que son posibles gracias a la memoria. Esteban hijo recuerda e inventa el verso de Casal. Lezama, a su vez, recuerda el relato de Borrero padre y lo inventa. El niño entenece a Casal con ese invento. Lezama crea, desde su crítica poética, un nuevo Casal. La memoria así sería un tipo de creación y destitución de signos y símbolos. El principio de su actuación llevaría un doble movimiento: restablecer (deseo de ir al texto originario) y transfigurar (cambiar ese texto, transformarlo).¹⁸⁷

¹⁸⁷ En una dimensión similar quisiera recordar un trabajo de Enrico Mario Santí sobre *Paradiso*. El investigador de la universidad de Cornell supone que la costumbre lezameana de citar incorrectamente, como sería el caso de la referencia al escrito de Borrero, sería una traición al texto original. Lezama, desde esta perspectiva, ejercería una especie de parricidio literario: “La importancia de esta <mala> cita radica no tanto en su función de contenido como de forma. Porque por ello se demuestra precisamente que lo que Cemí aprende de su maestro Licario es el arte de citar mal, de repetir el original con cambios, de cuestionar la autoridad y la anterioridad sin remordimientos: de ser Edipo sin complejo, haciéndole ver la repetición no como un defecto, no como un error o una anomalía, sino como el fundamento mismo del mundo. En vez de presentar, Cemí re-presenta. Y esa repetición como estructura del mundo y de la conciencia incluye especialmente al ser como hijo, es decir, al hijo como repetición descentrada del padre, como descentramiento del origen. Ser hijo, ser copia diferente al original, no ser bien nacido, tener ronchas, citar mal, escribir mal, parece haber dicho Licario, no es un crimen. El parricidio no solo es inevitable, sino que lo perpetuamos a cada instante. Somos siempre ya parricidas” (“Parridiso” en su libro *Escritura y tradición*, Laia, Barcelona 1987, p. 49). Me convence poco esta suposición; por el contrario, comparto la reticencia del propio Lezama acerca del complejo de Edipo visto como un vasto sistema que explicaría todo, y suscribiría las palabras del Coronel en *Paradiso* cuando sabe que su hijo padece pesadillas: “[el Coronel reía] para no hacer acopio

El encuentro con ese momento de la vida de Casal fue importante para Lezama en un doble sentido. Por una parte, el poeta descubre una nueva dimensión de la poesía de Casal mediante su razón reminiscente y, por otra, marca un hito origenista en torno al arraigo poético.¹⁸⁸ Tanto Fina García Marruz como Cintio Vitier recordaron la misma escena en ensayos posteriores y, al igual que Lezama, no dejaron de señalar ese momento como una aceptación de Casal a la realidad de la isla. Vitier dice que el momento en que el niño trae del jardín un “lirio” y no un “loto” y se lo alcanza al poeta asegurándole “Toma, Casal, este es el lirio de Salomé”:

de laberintos, como después, desdichadamente, harían los padres con los hijos, convirtiendo una etapa en un sistema y llevando a aquellos presuntos Edipos de bolsillo a enfrentarse con la cara pecosa del psiquiatra y comenzando allí realmente la danza decapitada de horribles complejos” (*Paradiso*, ed. Cintio Vitier, Archivos UNESCO, p. 144). Prefiero pensar que esa constante transformación de los textos “originales” por una reinención fabulada se debe al papel de la memoria que el propio Santí puso en evidencia en otro ensayo sobre Lezama y Vitier (Cf. “Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente”, en su libro *Escritura y tradición*, Laia, Barcelona, 1987, pp. 73-88). La imposibilidad de citar correctamente el texto original no sería un “parricidio” textual, que lleva implícita una tragedia psicoanalítica, sino una apuesta por el poder creador –transformador-transfigurador de la memoria del poeta o artista.

¹⁸⁸ Veinticuatro años después de publicado el ensayo “Julián del Casal”, Lezama se ve en la oportunidad de comentar algo sobre él en su *Antología de la poesía cubana* (1965). La fijación por esa escena se repite. Lezama vuelve a inventar el suceso agregando otros detalles. Sin embargo, la raíz y la importancia del hecho permanecerá: lo que importa es que Casal con esa escena se arraiga. Escribe Lezama en la noticia sobre Juana Borrero: “Con Juana Borrero aparece entre nosotros el misterio de la participación poética. Casal, los hermanos Uhrbach, todos los Borrero cantan en el coro de la poesía. Casal visita la familia Borrero. El más pequeño de los hermanos de Juana irrumpe la reunión [...] Alza en sus manos una flor y exclama: un lirio blanco de pistilos de oro. Casal se siente comprendido en las más misteriosas esencias de su poesía y abrazados en la intuición permanente para descubrir lo primigenio de las cosas, sienten como las ráfagas de un esclarecimiento como la luz que penetra en las más sombrías moradas subterráneas” (*Antología de la poesía cubana*, tomo 3, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965 p. 495).

No es sólo la revelación de que su poesía era tan querida y familiar en aquella casa, que hasta el niño de siete años la conocía. No es sólo la revelación de que se hallaba en un recinto poético, donde todo estaba ocurriendo por obra de la gracia. Es también que del lado de la realidad, de la verdad que él sabía que no estaba encarnada en la belleza artificial, le venía una respuesta espontánea, purísima pero carnal, ideal pero real, un loto transfigurado en lirio como si todo su angustioso mundo onírico se deshiciera en la luz de la mañana.¹⁸⁹

Para Vitier este momento casaliano es una especie de respuesta y aceptación de la realidad; realidad a la que por otro lado, según sus contemporáneos, no pertenecía.¹⁹⁰ El hastío, el ensueño, las angustias de Casal se disuelven ante un signo de la isla lanzado en las manos de un niño. El poeta no es exótico sino necesario. Su personalidad, tan polémica, encuentra una reintegración y un arraigo.

¹⁸⁹ Cintio Vitier “Julián del Casal en su centenario” (1963), en su libro *Crítica sucesiva*, UNEAC, La Habana, 1971, p. 301.

¹⁹⁰ Rubén Darío dice “Si Casal hubiese nacido en París [...] Yo me descubro respetuoso ante ese portentoso y desventurado soñador que apareció, por capricho de la suerte, en un tiempo y en un país en donde [...] viviría martirizado y sería siempre extranjero” (“Julián del Casal” (1894) recopilado en Julián del Casal, *Prosas* t. 1, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963, p. 32).

LA NACIÓN EN LA POESÍA: CINTIO VITIER

El ejercicio historiográfico que Cintio Vitier emprende en *Lo cubano en la poesía* no puede verse desligado de las preocupaciones de los investigadores y escritores que a lo largo de la primera mitad del siglo XX se ocuparon de la trayectoria histórica de la isla. La historia como ejercicio de revisión de causas se instaló en especial durante los años treinta y cuarenta como necesidad nacionalista.¹⁹¹ La revisión de la historia fue en cierta medida la reconstrucción de un rostro de la nación. Las obras, en especial, de Ramiro Guerra y Fernando Ortiz marcaron la tónica de una investigación historiográfica que se daba a la tarea de configurar los procesos nacionales; desde los aspectos culturales en el caso de Ortiz, o económicos en el caso de Guerra. *Azúcar y población en las Antillas* (1927), *Manual de Historia de Cuba* (1938), *Historia de Cuba* (1921), *La expansión territorial de los Estados Unidos a expensas de España y los países hispanoamericanos* (1935) de Ramiro Guerra Sánchez, así como *Los negros brujos* (1906), *Los negros esclavos* (1916), *La decadencia cubana* (1924) y *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz, son testimonio de la labor historiográfica comprometida con la defensa de una nacionalidad que en la realidad política de la República se cuestionaba con la Enmienda Platt y el protectorado norteamericano.¹⁹² Frente a un ir y venir de presidentes,

¹⁹¹ Al respecto dice Julio Le Riverend : “La grande question de l’identité nationale, mise en relief par le positivisme latino-americain a la fin du XX ème siècle et, bien entendu, a partir de 1901, ocupa une place considerable dans la pensée científico-sociale de Cuba jusqu’a 1930” (“Les années 30 et le developpement des sciences sociales” en *Les années trente a Cuba, Actes du Colloque international organisé par e centre Interunivesitaire d’études cubaines*, L’Harmattan, Paris, 1982, p. 100).

¹⁹² El propio Le Riverend habla de la gran expansión historiográfica en esos años: “L’historiographie et la littérature atteignait un plus grand degré de maturation, cependant que les autres activités intellectuelles et científico-sociales restent plutôt en marge d’un développement cohérent, en rapport avec les nouvelles conditions de la société” (Ibid, p. 120). Fernando Ortiz, por su parte, en un libro de 1924: *La decadencia cubana*, hacía un análisis de la sociedad cubana del momento y el recuento no era alentador. El nivel social cultural y económico de los habitantes

corrupciones, proyectos, intervenciones extrañas, los historiadores se dieron a la tarea de establecer la continuidad de los procesos culturales y económicos que delimitaban un “identidad nacional”. En ese ámbito debe inscribirse el libro de Vitier. Su búsqueda de una sensibilidad insular desde la historia de la poesía era una continuación de sus ensayos anteriores sobre la gnoseología de lo poético y la función de la memoria en tanto medio de reintegración al ser, a las esencias y lo ancestral vivo de la nación. El propio Vitier traza la genealogía y continuidad de estos términos:

Aquella búsqueda [de lo cubano] era como lo único real, porque estábamos rodeados de una espantosa irrealidad. Creo que eso está claro. Irrealidad social, política, que no era más que una farsa. Y no estoy hablando sólo del ambiente moral, de la corrupción, del entreguismo, etc., sino de que todo el país se representaba a sí mismo como si estuviera detrás de bambalinas, como si fuera de cartón; por eso creo que es muy apropiado hablar de pseudo-república, porque todo, en efecto, era una simulación. Había que buscar algo real y lo real precisamente no estaba en la actualidad, al menos hasta un punto, una visión en la cual tuvo que ver, por lo menos en el caso particular mío, y en el de Fina, la amistad con María Zambrano y un curso que ella dio sobre la memoria. Y se fue haciendo cada vez más consciente esa búsqueda de lo cubano hasta que empezó ya a sistematizarse. Una de las primeras manifestaciones fue Cincuenta años de poesía cubana, y ya como estructuración de un proceso que se hace con plena conciencia y en un momento de lucha que parecía desesperada, cuando la tiranía de Batista, surge *Lo cubano en la poesía*, de octubre a diciembre de 1957; un año en que realmente parecía que aquel holocausto de

de la isla a partir de estadísticas que cita el investigador, sufrió un retroceso en los años de la República. El analfabetismo, la miseria y la ignorancia se expandieron. Los ferrocarriles se dejaron en manos extranjeras, las plantaciones fueron monopolizadas, las escuelas faltaban; todo eso llevaba a Ortiz a asegurar y alertar: “La sociedad cubana se está disgregando. Cuba se está precipitando rápidamente en la barbarie. ¡Si! Y hay que decirlo rotundamente, y repetirlo a diario por hogares y escuelas, por talleres y salones, para que el cubano sienta todo el horror de su porvenir y el bochorno de su abatimiento actual para que todas las fuerzas sociales, vírgenes o no rendidas, se alcen en cruzada de renovación patriótica” (en *Orbita de Fernando Ortiz*, selección y prólogo Julio Le Riverend, UNEAC, La Habana, 1973, p. 71).

la juventud estaba metido en un callejón sin salida, era una masacre interminable [...] al menos esa era la sensación que teníamos.¹⁹³

Vitier considera que la realidad política se desintegra y trata de fijar, mediante la escritura histórica, las esencias de la isla. El país era sacudido por diversas convulsiones. En especial en el año 57 la dictadura de Batista hacía mella. El ensayista se siente en la necesidad de rescatar la cubanidad permanente: “tenemos la sensación del estupor ontológico de la situación vital en el vacío. Por eso volvemos los ojos al testimonio poético, donde ese mismo vacío puede adquirir sentido como síntoma del ser o del destino”.¹⁹⁴ La historia de la poesía cubana le daba la pauta para refugiarse en lo poético y desde ahí expresar lo que en términos políticos sentía cancelado. La nación era buscada desde la poesía:

Durante años vivimos como en un túnel al que no se veía la salida, estremecidos por el diario holocausto de los jóvenes, ignorantes de si estaban siendo utilizados o no por intereses espurios, como tantas veces había sucedido. En todo caso, la agonía de la patria llegaba a las raíces y esas raíces, que estaban para mí en el testimonio poético, había que ir como a un rescate, siquiera simbólico de las esencias y la dignidad cubanas. Desorientado en el terreno político, pisaba en cambio tierra firme y nutricia cuando hablaba en le Lyceum, de octubre a diciembre de 1957, sobre *Lo cubano en la poesía*.¹⁹⁵

Vitier parte de la convicción de que la poesía es un vehículo de conocimiento y que sólo de ella obtendrá algunas verdades sobre la isla. La esperanza en la gnoseología poética, en este caso, es una apuesta por la sensibilidad y las intuiciones. El carácter puramente racional y demostrativo de la tarea histórica se suplanta por una investigación de las esencias: “Mi punto de vista ha sido estrictamente poético, y en este sentido, no ha significado para mi la poesía un mero agente catalizador de las esencias que buscaba sino un método intuitivo, una piedra de toque, un criterio

¹⁹³ “Entrevista con Cintio Vitier”, en Emilio Bejel, *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989*, Univesidad de Puerto Rico, 1991, pp. 372-373.

¹⁹⁴ *Lo cubano en la poesía*, La Habana, 1958, p. 484

¹⁹⁵ “El violín” pp. 68-69, citado por Arcadio Díaz Quiñónez, *Cintio Vitier la memoria integradora*, Sin Nombre, Puerto Rico, 1987, p. 62.

de verdad”.¹⁹⁶ Las categorías o esencias de lo cubano que Vitier asegura encontrar en su *parcours* histórico, que va desde el *Diario* de Colón hasta Cleve Solís, pasando por todos los poetas importantes de la Colonia, Independencia y República, son: el arcadismo, la ingravidez, la intrascendencia, la lejanía, el cariño, el desapego, el frío, el vacío, la memoria y el ornamento. Por supuesto, resulta pobre y distorsionado mencionar simplemente el resultado de la investigación. Lo más importante, creo, es el acto mismo de leer la tradición poética con ojos anhelantes de esencias. Eso da a *Lo cubano en la poesía* un carácter especial. Su lectura se resuelve en una pasión por la sensibilidad, la sutileza y las formas de la palabra; todo ello converge en esa serie de caracteres esenciales insulares. Por ejemplo, en el momento en que Vitier habla del poema de Lezama “Noche insular: jardines invisibles”, la lectura se torna una búsqueda y una constatación de lo esencial insular: el sentido paradisíaco, reminiscente y eglógico de la isla:

El poeta se apodera de la inspiración nocturna cubana y a partir de ese apoderamiento trabaja con absoluta libertad, obedeciendo sólo a las leyes musicales de su creación. Lo paradisíaco y eglógico se mezcla en esta noche con una atmósfera de castigo, de destierro sagrado, de prisión aciaga. (Ibid p. 378)

La trayectoria entonces parece clara. Vitier en sus preguntas sobre el saber de la poesía coincide con las búsquedas de Zambrano y Lezama; los tres pretenden un saber distinto de lo histórico racional. La filósofa busca su razón poética, Lezama hace de su poesía una forma de apoderarse de lo real (adentrarse en la materia). En la inquisición sobre el saber de la poesía Vitier, en concordancia con Zambrano y Lezama, llega a las reflexiones sobre la memoria: una memoria anterior a toda confirmación práctica, una memoria paradisíaca. De esa manera sus preguntas sobre la crítica desde y sobre la poesía sólo puede entregar las esencias fundadoras. En el fondo *Lo cubano en la poesía* es eso, un relato armado a partir de la historia de la poesía que trata sobre las esencias de la nación. De “Mnemosine” (1945-47) a *Lo cubano en la poesía* (1958) hay una trayectoria continua. El saber poético para Vitier sólo puede ser el de la inquisición de las esencias a través del ejercicio de la reminiscencia. Otra cosa sucederá con el papel de la “memoria” en las reflexiones de Lezama.

¹⁹⁶ *Lo cubano en la poesía*, La Habana, 1958, pp. 482-483.

FÓSFOROS PARA GOETHE: LAS DIMENSIONES DE LA MEMORIA

Si con el ensayo “Julián del Casal” (1941) Lezama intenta su primera aproximación a una crítica poética desde la memoria, con *LEA* (1957) se continúa esa preocupación, sólo que ahora en dimensiones continentales. Hasta ahora la crítica se ha ocupado poco del pasaje en que Lezama explicita el procedimiento que seguirá en *LEA* para manifestar lo que él considera las imágenes que subyacen en el devenir de la cultura continental:

Con esa sorpresa de los enlaces, con la magia del análogo metafórico, con la forma germinativa del análogo mnemónico, con la memoria sorpresa lanzada valientemente a la búsqueda de su par complementario [...] Con esos elementos de enjuiciamiento y creación [...] muchos hechos artísticos [...] (realizarían) entonces su verdadero nacimiento (*LEA* p. 62).

El párrafo de Lezama abre varias perspectivas. Una primera sería que los hechos artísticos americanos necesitan una nueva aproximación (como en el caso de Julián del Casal); esa nueva perspectiva provocaría “su verdadero nacimiento”; es decir, las obras se pondrían en una dimensión más justa. Ahora bien, los elementos que sirven a Lezama para enjuiciar las obras de arte, desde una perspectiva poética, son: “la sorpresa de los enlaces”, “la magia del análogo metafórico”, el “análogo mnemónico” y la memoria. Al menos dos de estas cuatro formas refieren explícitamente a una actividad reminiscente. Las otras dos, sin embargo, tienen que ver estrechamente con los procesos mnemotécnicos. La memoria es en realidad el sujeto creador y desvelador del pasado artístico americano. El propio Lezama ha dedicado a cada uno de estos elementos unas cuantas líneas que bien vale la pena revisar para captar mejor su idea. Por ejemplo, sobre la “sorpresa de los enlaces” dice:

Esa sorpresa de los enlaces establece como una suerte de causalidad retrospectiva. Si subrayamos en Rilke “pues nosotros cuando sentimos evaporamos”. Si nos encontramos después en el que para nosotros es el más bello monólogo de Hamlet “Que este cuerpo sólido, demasiado sólido, no pueda disolverse en rocío”. Si después leemos en Suetonio, que el emperador Augusto, para significar que estaba enfermo, consignaba: “me encuentro en estado vaporoso”. A través de esos enlaces retrospectivos, precisamos la vivencia de la aporroia de los griegos, de su concepto de

evaporación, y cómo esa tendencia para anegarse en el elemento neptunista o áqueo del cuerpo, ha estado presente con milenios de separación, en un poeta contemporáneo, en un monólogo de Hamlet, en los peculiares modos de conversación de un emperador romano y en los conceptos movilizados casi con fuerza oracular por el pueblo griego (LEA, pp.59-60).

Habría que detenerse un poco en este ejemplo para ver cómo funciona el razonamiento lezameano. Según el poeta, las frases de Rilke, Shakespeare y Suetonio manifiestan la experiencia griega de la *aporroia*. En realidad lo que ha pasado para que estas frases se congreguen bajo un mismo sentido es más sencillo: Lezama ha dejado trabajar la memoria y en ella se han encontrado las frases. Las frases no han nacido solas y se han agrupado pacientemente por sí mismas. Por el contrario, la memoria de Lezama, el sujeto metafórico que crea metáforas con los datos de la historia, ha entresacado a cada una de ellas de su contexto para asignarle un sentido y expresión nuevas. Si se revisa un cuaderno de apuntes de Lezama (probablemente escrito entre 1938-1958) que Iván González Cruz se dio a la tarea de transcribir y publicar, se podrá encontrar que esas mismas frases se hallan escritas en espacios distintos de la libreta.¹⁹⁷ Lo cual quiere decir que Lezama, en sus horas de lectura, encontró esas frases, algo de ellas lo atrajo y las anotó una tras otra en distintos periodos de su vida, a la espera de que algo las movilizara. En un momento dado, Lezama se percató de que cada una de ellas, salidas de contextos tan disímiles y diferentes, recordaba a las otras de una manera extraña. La palabra clave en este caso es “recordar”. Una frase recordaba a la otra, esto quiere decir, una frase compartía algo de la sustancia de la otra y en esa medida las frases entre sí se correspondían. Así, podremos imaginar a Lezama recolectando sus sentencias en un cuadernillo hasta que en un momento dado un destello lo hace vincular una con otra y establecer que todas comparte algo en común: todas recuerdan un sentimiento similar. Aquí, la noción de *aporroia* sería como un eterno retorno que en la contingencia de la historia se repetiría. Una y otra vez vuelve el sentimiento de evaporación. Tanto Rilke como Shakespeare o Suetonio vivieron esa sensación. Así, la memoria establece los recuerdos de un constante retorno. Desde la perspectiva lezameana, los griegos dieron forma al sentimiento de evaporación. Suetonio lo manifestaría al igual que Shakespeare o Rilke; esto es como si todos ellos compartieran, recordaran, una idea platónica. La memoria en este caso serviría para reconocer esa sensación.

¹⁹⁷ Cf. *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, ed. y transcripción Iván González Cruz, Verbum, Madrid, 2000, pp. 159, 164.

La noción de “análogo mnemónico” se encuentra ejemplificado dos veces con casos muy peculiares que es necesario revisar. En uno de ellos tenemos dos datos y una fecha: la muerte de Goethe y la invención del fósforo, ambas ocurridas en 1832. Entre los dos acontecimientos se encuentra una frase que liga ambos ejemplos y les da una nueva dimensión. Lezama quiere apuntar con este ejemplo el funcionamiento de la memoria. Según Lezama, si leemos que el fósforo fue inventado en 1832 el dato es casi insignificante. Sin embargo, si el lector se da cuenta de que en ese mismo año murió Goethe exclamando su célebre frase “mehr Licht” (más luz), entonces resulta mucho más fácil vincular en la memoria la petición de Goethe y la invención del fósforo. El razonamiento de Lezama parece ser el siguiente: si el poeta alemán pide luz en el lecho de muerte, la realidad social responde inventando los fósforos. Con esta vinculación de datos lo que ocurre es que la memoria logra retener más profundamente la fecha del hallazgo del fósforo. Un dato intrascendente vinculado a otro más relevante toma dimensiones aclaratorias que difícilmente se olvidarán. Así, en el siguiente ejemplo Lezama vuelve a vincular dos sucesos distintos y una fecha. Se trata del descubrimiento de las pinturas de Altamira y el inicio del movimiento independentista cubano con el Grito de Yara. En este caso Lezama dice que el grito de la niña que descubrió las pinturas rupestres se iguala al grito de Yara en el tiempo pues ambos sucedieron en 1868. Lo curioso de este enlace es que Lezama sabe que para entender el ejercicio nemotécnico propuesto siempre se parte de un contexto cultural dado. Así, si un español quiere recordar el grito de Yara sólo tendría que remitirse al descubrimiento de Altamira. Para un peninsular el movimiento independentista de Cuba es algo ajeno; mientras que la noticia de las pinturas rupestres es un dato cultural más cercano. Lo mismo ocurre en sentido contrario. Para un cubano el grito que anuncia las pinturas de Altamira es algo exótico, externo. Por el contrario, el grito de Yara en el 68 es un símbolo bien aprendido que será el marco de referencia. Es así que Lezama concluye: “Lo más desconocido [...] tiene que ser fijado por el hecho más enclavado y soterrado”. Lezama llama “análogo mnemónico” a ese hecho más cercano y conocido: “Así, el prodigio de ese análogo mnemónico es que balancea los dos platillos, buscando el fiel con un desconocido oscilante y cruel” (*LEA*, p. 61). Todo el argumento lezameano en torno al análogo mnemónico tiene como sustento la diferencia entre recuerdo (*Erinnerungsvermögen*) y memoria (*Gedächtnis*). Lezama toma estos conceptos, interpretados muy a su manera por supuesto, de Ludwig Klages, un investigador alemán que reflexionó sobre la distinción entre ambas instancias

en su libro “Grundlagen der Charakterkunde”, que fue traducido al español por *Revista de Occidente* en 1953 y 54¹⁹⁸:

Otro de los recursos que podemos utilizar [...] son las formas sutiles aconsejadas por Klages para adquirir una total diferencia entre recordación y memoria. Recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie. Aun en la planta existe la memoria que la llevará a adquirir la plenitud de su forma, pues la flor es la hija de la memoria creadora (*LEA*, p. 60).¹⁹⁹

Aquí Lezama no hace más que señalar ciertas ideas manifiestas en el ambiente intelectual filosófico que desde principios del siglo XX con Bergson (*Matière et mémoire*), Jung, Halbwachs y Klages²⁰⁰ están en boga. La distinción entre el recuerdo, actividad evocativa propia del intelecto, y la memoria como un hecho ancestral (“plasma del alma” lo llama Lezama) abre caminos para una doble concepción memorística en Lezama. La idea de una memoria de la especie trae a cuento otra vez la memoria prenatal de Zambrano y la memoria antigua de Vitier, un espacio arcaico y arqueológico donde se almacena el arsenal de símbolos de la humanidad. Por otra parte, la memoria creadora, la que transforma, trae a colación la discusión de la crítica

¹⁹⁸ De hecho, el ejemplar que Lezama poseía de este libro –bajo el resguardo de la BNJS- solo tiene subrayado, a diferencia de otros tantos donde las anotaciones son copiosas, el pasaje sobre Goethe y los fósforos de donde Lezama toma el ejemplo.

¹⁹⁹ La serie de asociaciones que hace aquí Lezama recuerdan los conceptos centrales del sistema de Klages: espíritu, alma, memoria, recuerdo. Si la memoria se liga al alma y el recuerdo al espíritu, habría que pensar en las definiciones de estos conceptos a partir de la obra del investigador alemán. Ya Ortega y Gasset en un texto de 1927 había señalado que la comprensión de la diferencia entre ambos términos se la debía a Klages (Cf. Hans Kasdorff, *Ludwig Klages im Widerstreit der Meinungen. Eine Wirkungsgeschichte von 1895-1975*, Bovier Verlag, Bonn, 1978, 1956).

²⁰⁰ Habría que señalar que todos estos personajes comparten, de alguna u otra manera, una crítica a los supuestos positivistas científicos. Los trabajos de Bergson, Jung y Klages surgen como una reacción a la certitud positivista y quieren encontrar en la discusión sobre la memoria un asidero para contrarrestar el cientificismo en las humanidades.

reminiscente ejercida en el ensayo sobre Casal, es decir, una memoria que inventa. Sin lugar a dudas, en *LEA* estos dos niveles van a funcionar constantemente. Por un lado un procedimiento memorístico que intentará restablecer los umbrales de la imaginación ancestral –donde la noción de mito juega un papel importante- y, por otro, un juego analógico reminiscente que establecerá el vínculo con una imagen y al mismo tiempo la transformará. La memoria lezameana se moverá entre estos dos momentos: la unificación y la dispersión; la integración (memoria plasma) y la dispersión (crítica reminiscente, recuerdo que inventa).

LA MEMORIA DE LOS MITOS

Ya en un texto de 1945 Lezama remitía a la idea de memoria ancestral. “X y XX” es el título de un ensayo donde Lezama simula un diálogo entre dos personajes, en el que predomina la fabulación. Uno de los primeros temas que aparece en estas cavilaciones es la idea del sueño colectivo enfrentado al sueño individual.²⁰¹ Mientras uno de los personajes se explaya contando sus propios relatos oníricos; el segundo asegura: “Prefiero al sueño individual, aventura que no podemos provocar, el sueño de muchos, las cosmologías”.²⁰² En este señalamiento quizá sea importante detenerse en dos cosas. Una: los sueños personales son algo involuntario, y dos: las cosmologías representan motivaciones compartidas por una comunidad. Ambos puntos, sin embargo, resaltan el carácter trascendente del ejercicio onírico. El sueño, tanto en el individuo como en la colectividad, es algo no previsto ni premeditado, sino sufrido: “Entonces usted cree que en el sueño una divinidad extraña tiende sobre nosotros un paño, nos amarra, y se divierte presentándonos frutos para el paladar más oscuro [...]. Mientras que en las cosmologías interviene una voluntad oblicua pero poderosísima.”²⁰³ La actividad onírica, en ambos casos, es algo sobre lo cual no se tiene poder de decisión. El sueño individual sucede, nos arrebatamos. El sueño colectivo nos incluye, impide desligarnos. En uno somos objeto de nuestro inconsciente; en el otro somos maniobra del inconsciente colectivo. Esta serie de apuntes, en torno a las ejecuciones oníricas en los hombres, nos lleva también al tema de la memoria. Tanto el individuo como la colectividad mantienen ese espacio de imágenes pre-conscientes que rigen una parte de su vida, la cual se torna más palpable en el momento del sueño. No es casual entonces que páginas más adelante los

²⁰¹ Quizá en esta distinción hay que pensar en el cambio del análisis de los sueños que va de Freud a Jung, en el que esencialmente se pasa de la interpretación sexual de la actividad onírica personal (Freud) a la propuesta de estructuras comunes en los sueños de la humanidad o arquetipos (Jung).

²⁰² “X y XX” (1945), en *Obras Completas II*, Aguilar, México, 1977, p. 137. Muchas de las partes de este ensayo dialogado fueron fragmentos escritos por Lezama en su *Diario*. (Cf. José Lezama Lima, *Diarios*, ed. Ciro Bianchi Ross, Era, México, 1994, pp. 118-119).

²⁰³ “X y XX” en *O.C. II*, p. 138.

personajes se enfrasquen en una disputa en torno a la memoria prenatal y su relación con la mitología. Los mitos de la memoria prehistórica recuerdan de alguna manera las estructuras oníricas que conforman las cosmologías:

Cuando la memoria no es sólo 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 inoportuno 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.²⁰⁴

El típico lenguaje metafórico de Lezama, llevado siempre a extremos, complica la comprensión del pasaje, sin embargo hay que señalar varias cosas. En principio, la idea –que por otro lado comparte con María Zambrano- de que la memoria prenatal es anterior a cualquier tipo de experiencia histórica. De aquí se puede desprender que ese tipo de memoria no reproduce lo que sucede en el mundo exterior, sino que es una suerte de “Reservoir” *a priori* del imaginario o inconsciente. La memoria es entonces considerada como un plasma a-histórico que incluso se manifiesta en la transformación de la semilla en la flor. La planta, en esa medida, mantiene una memoria ancestral. Se trata de una repetición programada y ejecutada:

Esa memoria que prescinde de lo prenatal y que quiere ir más allá del recuerdo de las cosas que no han sucedido, me temo que puedan [sic] engendrar un rito bárbaro [...] Me temo que ese simbolismo que usted alega sea una astucia suya para asediar el tema de las islas con más desenvoltura. Cuando usted le presentó ese tema a uno de los grandes poetas de la época, éste pareció negarlo.²⁰⁵

Lezama lanza aquí la idea de que el tema de la memoria prenatal sería sólo el pretexto para comenzar a tratar el mito de las islas. Al menos así se insinúa al hacer referencia a un ensayo propio escrito años atrás con motivo de la visita de Juan Ramón Jiménez a la isla de Cuba. Si recordamos un poco, en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” Lezama insistía en definir el mito de la sensibilidad insular ante la negativa del poeta andaluz. Si atamos cabos, y textos, entonces las relaciones quedan más comprensibles y explícitas. Si la memoria prenatal se ocupa

²⁰⁴ *Ibid*, p. 142.

²⁰⁵ *Ibid*, p. 142.

de un “rito bárbaro”, que no es sino el mito de la insularidad, entonces el vínculo se hace revelación. La memoria prenatal es el espacio de la mitología, es decir, por ella se llega a las estructuras anteriores a la experiencia práctica e histórica. La memoria es entonces el germen del alma y el origen de lo cosmológico. Se trata aquí, como en Zambrano y Vitier, de una memoria de los arquetipos; una memoria que manifiesta los símbolos en los cuales se sustenta un supuesto origen remoto e inconsciente. La memoria prenatal en Lezama es entonces un espacio de lo mítico. En cierto sentido este ámbito toma un cariz sagrado y religioso.

EL PACTO DE LOS MITOS: *EL POPOL VUH*

De todo lo que hasta aquí se ha dicho, habría que preguntar: ¿qué queda de ello en *LEA*? La respuesta no es fácil. Intentaré una aproximación. En principio, la relación con Zambrano y Vitier nos sirve para ver cómo las inquietudes de Lezama tienen un eco específico en un grupo de la cultura que actúa en la isla de los años cuarenta y cincuenta. La intención de establecer una crítica que no se confunda con sociologismos o científicismos, me parece que es fundamental para entender el proyecto. Lezama desde sus primeros ensayos se ha preguntado por el saber propio de un poeta. Y aquí no está de más recordar lo que el joven habanero preguntaba a Juan Ramón Jiménez en 1936: “la pregunta va dirigida a un poeta cuya respuesta siempre fabricaría claridad. La respuesta que pudiera dar un sociólogo o un estadista no nos interesarían ahora”.²⁰⁶ En otras palabras, los ensayos de Lezama y sus reflexiones son las respuestas, desde la poesía misma, que un poeta encuentra a las interrogantes de una cultura. Desde el ámbito de lo poético, Lezama construye su discurso. Con él coinciden Zambrano y Vitier; todos ellos buscan asirse, cada quien desde su perspectiva, a la realidad y a la verdad de la poesía. En la pregunta por el saber poético, los tres coinciden en asignar un lugar especial a la memoria. La poesía es un saber del recuerdo. Los ecos neoplatónicos, agustinianos y hasta jungianos de esta postura son evidentes. Sólo se sabe lo que se recuerda. El poeta es el salvaguarda de la memoria. De ahí que todos ellos resalten la importancia de la evocación y la rememoración. El saber poético nos actualiza nuestras certezas más ancestrales. De ahí que Zambrano, poco tiempo después, tuviera una predilección especial por la figura mítica de Antígona; además de que dedicara un estudio a los sueños, en el que se nota la presencia de Jung. Vitier, por su parte, describió con su estudio sobre *Lo cubano en la poesía* zonas de la tradición ancestral que permean la sensibilidad de la isla en el momento de la concreción poética. Lezama, en *La expresión americana*, dejará ver que su método de la memoria tiene dos objetivos. Por un lado, el encuentro con ciertas figuras – imágenes- ancestrales que se reformulan en la tradición americana y en el que juegan un papel preponderante los mitos de Prometeo, Fausto y Orfeo; y, por otro, la fabulación a partir de esos arquetipos. Pero sobre todo, habría que señalar que con la crítica reminiscente, Lezama está

²⁰⁶ “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1936), en *Obras Completas II*, Aguilar, México, 1977, p. 47.

discutiendo la idea de tradición. Con ella pone a discurrir en *LEA* un arsenal de tradiciones milenarias que confluyen en el espacio americano. La crítica reminiscente evidencia los núcleos de distintas tradiciones del imaginario americano. La fuente de cultura clásica occidental y el cristianismo se añan a la tradición indígena, negra y oriental. ¿Qué quiere decir esto? Que los imaginarios, los mitos y las fabulaciones de varias culturas dialogan en el inconsciente colectivo del artista. Los pactos culturales de los imaginarios se concretan en coincidencias y en juegos. La crítica reminiscente devela la fuerza de esas tradiciones en la configuración artística. Si el saber de la poesía es un saber de la memoria, entonces estamos hablando de un recuerdo de las zonas más ancestrales del hombre. El primer ejemplo de esto, y uno de los más significativos del libro, es el texto con el cual Lezama inicia su trayecto por la cultura americana. Ese escrito es una muestra simbólica de lo que estoy diciendo. Lezama inicia su recorrido por *La expresión americana* con un texto cosmogónico: *El Popol Vuh*. El sentido, me parece, es muy claro. El poeta comienza con el ámbito anterior a la historia; su trayecto parte de los umbrales míticos. Sin embargo, contrario a lo que se esperaría, ese arranque mitológico no tiende a diferenciar a América sino a hacerla parte de varias confluencias imaginarias. El mensaje de Lezama parece ser el siguiente: el inicio mitológico de América es un juego combinatorio de sustratos culturales diversos.

Mientras que para una parte de los intelectuales latinoamericanos *El Popol Vuh* era el ejemplo de una “originalidad” americana absolutamente distinta, para Lezama el libro sagrado de los Mayas, sorprendentemente, es la “continuidad” -no la diferencia- de los núcleos culturales de Occidente y Oriente. Sólo para contrastar cito lo que escribió Alejo Carpentier, precisamente en los mismos años en que Lezama redactaba *LEA*:

La lectura del “Popol Vuh”, el libro sagrado de los Hombres de Maíz, renueva siempre el deslumbramiento que me produjo hace muchos años, la revelación de su universo poético, únicamente comparable, por su jerarquía, a los mundos de Hesiodo, de la Biblia, del Ramayana. Me resulta increíble que para alguien, en nuestro continente, que ignore esa maravilla – doblemente maravilla por no pertenecer a ninguna, por ser nuestra, por haber nacido en suelo americano sin conocer las influencias que se van encadenando y tejiendo, desde el libro de

Gilgamés, a través de toda la mítica mediterránea. (Víctor Berard estudió recientemente las fuentes asirio-caldeas de “La Odisea”, llegando a establecer asombrosas “continuidades”).²⁰⁷

Las perspectivas de Carpentier y la de Lezama no podían ser más distintas. Para el autor de *El reino de este mundo*, *El Popol Vuh* es la expresión de una imaginación nativa que se encuentra ajena a cualquier influencia. La diferencia del texto lo vuelve “nuestro”, con un posesivo en primera persona del plural típico del periodo. *El Popol Vuh*, según Carpentier, pertenece a la tradición “puramente” americana, donde la palabra “puro” es signo de desarrollo autónomo. Lezama, en un intento de destacar las continuidades, no reivindica su carácter autóctono, sino su conexión con dos libros fundacionales de otras culturas: *La Odisea* y *El Bagabag Gîta*. No se trata aquí simplemente de establecer paralelos cosmogónicos sino de ver una simbiosis.²⁰⁸ Por sorprendente que parezca, Lezama establece un espacio de confluencia entre la mitología americana, la hindú y la griega. Tal como Víctor Berard encontraba los vasos comunicantes del pensamiento mítico caldeo en el libro fundacional de occidente, la *Odisea*, de igual manera Lezama dibuja los ecos de las imaginaciones occidentales y orientales en las aventuras de los personajes cosmogónicos mayas.

¿Cómo realiza Lezama este vínculo? El argumento es el siguiente: *El Popol Vuh* es un texto que fue dado a conocer por el párroco de Chichicastenango Francisco Ximénez a principios del siglo XVIII. El cura había escuchado que los indígenas de la región mantenían sus antiguas doctrinas

²⁰⁷ Alejo Carpentier, “La rebelión de las máquinas” (1951), en *Letra y Solfa*, ed. Alexis Márquez, Síntesis Dos mil, Caracas 1975, pp. 258-259.

²⁰⁸ En este sentido Lezama está más cercano a las apreciaciones de Alfonso Reyes quien aseguraba: “La primera parte (del Popol Vuh) trata del origen del mundo y creación del hombre; la segunda y más extensa narra hazañas de los héroes míticos Hunanpú e Ixbalanqué. Ha inspiado a los poetas alemanes; se le compara con el *Ramayana* por aquella mágica participación de los animales en los destinos humanos; con la *Iliada* por la intervención divina en los combates terrestres; con la *Odisea* por las aventuras fantásticas o las escenas de apacible intimidad” (Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España* (1946), en *Obras completas*, tomo XII, México, FCE, 1960, p. 287). Reyes no deja de establecer paralelos entre el texto maya y relatos fundametales de otras civilizaciones. En un trabajo analógico, el ensayista mexicano, teje, al igual que Lezama, las confluencias o similitudes de distintos universos imaginarios.

escritas en un libro sagrado. Un día llegó a sus manos el famoso texto y la primera sorpresa que encontró fue que estaba escrito en caracteres latinos, lo cual incita a pensar que el texto es una transcripción, a inicios de la Conquista, de alguien que tenía conocimientos de las lenguas latina y la maya. El original que tuvo en sus manos Ximenez lo devolvió a los Quichés y no se volvió a saber nada de él. Lo único que se conserva es la transcripción que el religioso hizo en aquellos días. A partir de esa fuente se han hecho todas las traducciones que se conocen.²⁰⁹ Lo más atractivo, para Lezama, de la historia de este libro es el sujeto de la escritura. El poeta inventa a un supuesto jesuita responsable de la introducción de elementos orientales y griegos en el texto maya. Con ello se establece el vínculo entre el origen cosmogónico de América y las zonas de imaginación hindús y griegas: “Rebuscado el poema por tantos copistas aguerridos [...] por tanto jesuita irritado [...] nos lleva a pensar en adecuaciones, interpolaciones, paralelismos hechos en el Popol Vuh.” (LEA, p. 66). Cuando Lezama pone en evidencia la densidad de la escritura del *Popol Vuh*, con traducciones, transcripciones, adendas, también deja claro que este libro es una síntesis de distintas mitologías. El texto ha pasado por tantas escrituras que el resultado sólo puede ser la fusión y confusión de imágenes míticas de varios centros culturales. Escribe Lezama:

El descubrimiento del poema en el siglo XVIII, por el Padre Jiménez, nos lleva a aventurar una tesis: las teogonías de las epopeyas indias, búdicas, etc., así como las recopilaciones confucianas, habían llegado a la Europa por los jesuitas [...] en el Popol Vuh a través de copistas jesuitas y graciosos filólogos españoles del siglo XVIII, nos parece percibir como un eco de la lucha entre los pavandas y los kauravas (LEA, pp. 67-68).

La escena en la que se basa Lezama para hacer este comentario es la siguiente: casi a final del *Popol Vuh*, los héroes de los relatos, Ixbalanqué y Hunanpú, bajan al inframundo para completar las peripecias que les han sido demandadas por los dioses. La última de éstas debe realizarse en una cueva donde habitan unos murciélagos. Los astutos personajes se ocultan del vuelo de los animales que, por lo filoso de las alas, podrían decapitarlos. Hunanpú, en un acto impertinente, alza la mirada para ver si el alba ha surgido y es entonces cuando pierde la cabeza por el paso de uno de los murciélagos. Este episodio le recuerda a Lezama una escena del Bhagavad Gîta en el que Brama es decapitado:

²⁰⁹ Al respecto se puede revisar la introducción de Adrián Recinos a *El Popol Vuh*, trad. y ed. Adrián Recinos, México, FCE, 1953.

Las disputas de Brama y Siva, que terminan por la decapitación del primero, atravesando los tres mundos, con la cabeza en la mano, como un San Dionisio. Al llegar a Varanosi y rodar de sus manos la cabeza de Brama, libera su culpa y borra la sangre. Ese pasaje pasa a las últimas páginas del *Popol Vuh*. Para recapturar la cabeza de Hunapú, rebanada por acuchilladores murciélagos, Ixbalanqué acerca una calabaza a los hombros de su hermano muerto, estableciendo con un pedernal los agujeros de la cara (*LEA*, pp. 68-69).

En un acto casi insólito, Lezama asocia dos momentos de decapitación de mitologías completamente distantes. El poeta adjudica el vínculo a la reescritura de los jesuitas, que en sus misiones pasaron un buen tiempo en oriente. Pero las asociaciones no quedan ahí; en una frase disimulada, Lezama también vincula la imagen de San Dionisio con los descabezados Hunanpú y Brama. ¿Qué está pasando en esta serie de relaciones mitológicas? Lezama hace confluir en un momento del relato del *Popol Vuh* tres ámbitos imaginativos y míticos: oriente (Brama), occidente (San Dionisio) y América (Hunanpú). El escrito fundacional del recorrido que Lezama traza para *LEA* es entonces un campo de fluctuaciones ancestrales de tres continentes imaginarios. El *Popol Vuh* mediante la reescritura, o mejor dicho la “transcritura” jesuítica, no es a los ojos de Lezama un espacio de diferencia sino de confluencia. Todo esto me parece que es el resultado de la idea de memoria. Desde la perspectiva lezameana, los jesuitas introdujeron en el texto indígena ese aire y eco de otras mitologías. La memoria del sujeto de la escritura ha entrado en contacto con otros ámbitos imaginativos, el hindú, y al rescribir un texto indígena lo deja fluir. La serie de vínculos reminiscentes no termina ahí. El poeta vuelve a hacer coincidir los espacios mitológicos de Occidente y América al asegurar que ciertos pasajes del *Popol Vuh* recuerdan la mitología odiseica. Nuevamente el supuesto escribano jesuita es el culpable de la inserción. “Esos jesuitas galantes y humanistas, no sólo se encrespan con las tumultuosas teogonías indias, sino el *recuerdo* de la mitología odiseica es transunflado al *Popol Vuh*.” (subrrayado mío) (*LEA* p. 69). Así, Lezama encuentra paralelos y analogías entre el pasaje del relato indígena en que Hunanpú e Ixbalanqué hacen una trampa para el gigante Zipacná y las famosas tretas de Ulises al vencer a Polifemo. “Es innegable que el *recuerdo* del Polifemo homérico y de otros Polifemos, está presente” (subrayado mío) (*LEA*, p. 69). Habría que notar el uso del sustantivo “recuerdo” en estos dos últimos pasajes. Si la *Odisea* y el *Popol Vuh* pueden coincidir, se debe a la memoria del sujeto que escribe. La reminiscencia de la mitología griega, a través de la mano del supuesto escriba jesuita, se inserta en la mitología indígena. Este juicio de Lezama, que podría ser tan polémico, en realidad quiere resaltar la confluencia con otros espacios míticos y su continuidad en el ámbito americano. Quisiera detenerme un poco en la valoración lezameana y señalar las

evidentes fabulaciones poéticas de sus juicios. En principio, Lezama asegura que el posible intruso occidental que escribió *El Popol Vuh* era alguien impregnado de la tradición jesuítica, no necesariamente un jesuita, sino alguien que conocía las experiencias de la orden en Oriente. Lo primero que llama la atención es que el padre Ximénez era dominico y no jesuita. Quizá Lezama se refiera al primer transcriptor del poema, sin embargo de él, hasta ahora, no se sabe nada. Esta ausencia notable en el proceso de la herencia cultural, abre el espacio para que Lezama invente y fabule. El vacío de una figura propicia su refundación imaginaria. No quisiera señalar si las observaciones de Lezama son válidas históricamente o no. Me parece más importante recalcar que para Lezama el texto cosmogónico y fundacional de América es un tejido de distintas escrituras, imaginaciones y mitos.²¹⁰ Con esto Lezama reivindica una pertenencia imaginativa

²¹⁰ Aquí hay que decir que la discusión en torno a la originalidad del libro ha tenido también sus ecos en la academia. El investigador René Acuña, como bien lo señala Irlemar Chiampi en la edición crítica de *LEA*, lanzó la idea, a mediados de los años setenta, de que el *Popol Vuh* era una obra producto del mestizaje y no un texto indígena. Cito algunas de las cosas que aseguraba, partiendo de un estudio filológico: “Parece como que el narrador hubiera tenido conocimientos de muchos cuentos infantiles, y narraciones de Europa” (“Problemas del Popol Vuh”, *Mester*, 1975, vol. 5, núm 2, p.125) “La cosmología del *Popol Vuh* es bíblico cristiana. Bajo nombres y apelativos indígenas, los personajes que participan en su acción son la Trinidad cristiana, sus servidores los ángeles, y, en el bando antagónico, Lucifer y todos los ángeles orgullosos que Dios arrojó al infierno. Comenzamos a sospechar que lo que estamos leyendo [...] es una biblia adaptada para el uso y la cristianización de los indios Quichés.” (*Ibid*, p. 127), “El hecho de que el *Popol Vuh* constituya una fusión deliberada de tradiciones dispares descalifica a la obra como depósito auténtico de las tradiciones quichés y, por lo tanto, lo transforma en un libro apócrifo” (*Ibid*, p. 130). Por todo esto concluía el investigador de la UNAM: “el *Popol Vuh* es una obra que merece ser estudiada [...] como uno de los mas grandes y mas extraños poemas épicos que ha producido el mestizaje en nuestra América hispana” (*Ibid*, p. 131). Esta idea -tan contraria a la originalidad del texto- fue duramente criticada. Unos cuantos años después, en 1979, durante el primer congreso sobre el *Popol Vuh*, Acuña lanzó la idea de que el autor del libro era un tal Vico, un fraile del siglo XVI. La mayoría de los investigadores estuvieron en desacuerdo con él. Al respecto puede verse la reseña que sobre el congreso apareció en *Latin American Indian Literatures*, 3 (1979), pp. 117-120. Al parecer las respuestas de los otros investigadores llevaron a Acuña a moderar sus primeras apreciaciones tan radicales, pues en 1982 aseguraba: “Hace

múltiple a centros culturales distintos. El origen no se escribe en singular sino en plural. Si leemos la interpretación que hace Lezama de ese primer texto cosmogónico americano, habría que pensar que la tradición no tiene un “origen” sino varios “orígenes”.²¹¹

algunos años el autor de estas líneas sostuvo una charla circunstancial, durante la cual se plantearon varios problemas del *Popol Vuh*. Desacertadas o no, aquellas ideas tuvieron el benéfico efecto de sacudir la apatía de varios estudiosos y de renovar su interés por ese curioso libro. El *Popol Vuh* es una obra de incalculable valor histórico y etnográfico [...] Aunque no todo su contenido haya sido recopilado y fijado por una mano nativa” (René Acuña, “Nuevos problemas del *Popol Vuh*” *Anales de Antropología*, UNAM, 19 (1982), p. 241).

²¹¹ Es casi obligado aquí recordar las historias que cuentan Rodríguez Feo, Cintio Vitier, y el propio Lezama acerca del nombre de la revista “Orígenes”. Hubo quienes interpretaron que se trataba de una alusión al heterodoxo padre de la iglesia. No dudo que esa lectura tenga sus fundamentos. Sin embargo, también podría pensarse, como lo deja insinuar Lezama, que la idea del título “Orígenes” tiene que ver con una aceptación de una diversidad de centros fundadores. Lezama no dejaba de recordar la frase de Nietzsche “el que va al origen encuentra nuevos orígenes”. Esta idea recalca la capacidad imaginativa que posee cualquier artista para reinventarse sus fuentes y con ello revitalizar sus orígenes.

CAPÍTULO TERCERO

LAS ANDANZAS DEL BARROCO

Detengámonos por unos momentos en La Habana de 1957. En enero de ese año Lezama pronuncia una serie de conferencias en el anfiteatro del palacio de Bellas Artes. El auditorio que no sobrepasa al número de los amigos y de los simpatizantes. Las charlas llevan por título “La expresión americana”. Los asistentes son realmente pocos. Los mismos de siempre. Quizá entre ellos se encontraban los integrantes de la recién desaparecida revista *Orígenes*, algún fervoroso lector y uno que otro universitario matriculado al curso con la esperanza de sacar algo de provecho. La prensa no difundió el suceso. Lo más que se hizo fue, un día antes de que se iniciara el curso, insertar una esquila en el *Diario de la Marina* en la que se invitaba al evento.²¹² Eso fue todo. Dos semanas antes, justo a inicios de enero, el exiliado español Federico de Onís, estudioso de la literatura y profesor en Estados Unidos, impartió un cursillo en ese mismo lugar y con un

²¹² La esquila dice: “Instituto nacional de Cultura / Centro de Altos Estudios / curso a cargo del profesor invitado / DR. JOSÉ LEZAMA LIMA/ “La Expresión Americana” / (cinco conferencias) / Anfiteatro del Palacio de Bellas Artes / Enero 16, 18, 22, 23 y 26 a las 6 de la tarde”, *Diario de la Marina*, 15 de enero de 1957, p. 2 A. Al final de la esquila se consigna: “Entrada por Trocadero”. El palacio de Bellas artes se encontraba, sobre la misma calle, a un par de cuadras de la casa de Lezama. No hay que olvidar que el título de doctor que ostenta Lezama en la esquila se debe a sus estudios de abogacía.

tema semejante al de Lezama: “La originalidad de la literatura hispanoamericana”. El trato que tuvo Onís, por lo menos lo que se deduce de la prensa, fue completamente distinto. El curso del crítico se anunció varias veces en el periódico y no faltó el personaje del *establishment* cultural de ese momento que escribiera un comentario a sus charlas.²¹³ Esta serie de datos dicen mucho de la recepción que tenía Lezama al interior de isla al momento de escribir y pronunciar *LEA*. El público que crece en torno a él se conforma, a lo mucho, por unos cuantos amigos y seguidores. De ahí que la lectura de sus ensayos pasara desapercibida para la prensa cultural de la isla. Sólo con la publicación de las conferencias, unos cuantos meses después, los críticos encontraron algo que decir.

En diciembre de 1957 comenzó a circular en la ciudad de La Habana, editado por el propio Instituto Nacional de Cultura, el libro *La expresión americana*. Cinto Vitier, que en esos momentos se encontraba dictando un curso en el Lyceum de esa ciudad bajo el título de *Lo cubano en la poesía*, no dejó pasar la oportunidad y aprovechó la reciente publicación de los ensayos de Lezama para vincularlos con la obra poética del mismo. El primer comentario sobre *LEA* sirvió, entonces, para justificar y explicar un estilo y una forma artística. Vitier al comentar, en dichas lecciones unos versos de “Muerte de Narciso” (1937) de Lezama escribe:

Esa humedad terrígena que entreabre la corteza fogueada de las palabras [...] nos avisaba el punto de partida distinto, inderivable, del barroquismo de Lezama. Pero es ahora, veinte años después, cuando él mismo nos ha dado la explicación e indicado el linaje en sus conferencias sobre *La expresión americana*, señaladamente en su caracterización del señor barroco criollo y en su intuición del espacio americano como un “espacio gnóstico, abierto”: es decir, abierto a la nupcialidad cognoscitiva y fecundante de la forma.²¹⁴

²¹³ Me refiero a Francisco Ichaso, quien escribió un artículo para celebrar la estancia de Onís en el Centro de Altos Estudio (Cf. Francisco Ichaso, “Onís en el Centro de Altos Estudios”, *Diario de la Marina*, 6 de enero de 1957, p. 2-D). Ichaso era, en esos momentos, asesor de Guillermo Zendegui, director del Instituto Nacional de Cultura, organismo creado por Batista en 1956 y centro encargado de las charlas tanto de Onís como de Lezama.

²¹⁴ Cinto Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de la Viñas, La Habana, 1958, p. 371.

Este párrafo fue leído a principios de diciembre. No quiero olvidar las fechas porque el comentario en ese tiempo era muy significativo. Las palabras de Vitier dicen mucho del horizonte de expectativas, en el sentido de Jauss, que envolvía la obra de Lezama. Solo “ahora”, es decir en 1957, Vitier ha encontrado el linaje de Lezama en las conferencias de *LEA*. El libro de ensayos funcionó, entonces, como catalizador para dar un sentido al proyecto artístico del poeta. Sin embargo, no todas las ideas del libro atrajeron a los comentaristas. En especial, el capítulo dedicado al barroco generó esa nueva relectura de la poética del autor de *La Fijeza*. A la luz de las ideas sobre ese periodo artístico, se comenzaron a ver las obras de Lezama de otra forma. Un par de días después de que Vitier leyera su comentario apareció en el *Diario de la Marina* un ensayo de Anita Arroyo en el cual se nota lo que señaló:

Se explica que el capítulo dedicado a nuestro barroco sea el más inspirado y hermoso del libro. No solo porque este estilo tenga una importancia capital en la búsqueda de nuestra expresión americana, sino porque la poesía de Lezama –de la que acaba de darnos una luminosa interpretación Cintio Vitier en su formidable curso *Lo cubano en nuestra poesía*, que está desarrollando en el Lyceum- es de un profundo barroquismo muy americano que parte, según explicó este último, de una concepción del espacio americano como espacio abierto – recuérdese que el barroco es un estilo abierto, sin límites precisos, que desborda el mundo y penetra en el misterio-²¹⁵

El párrafo confirma mis suposiciones. Lezama comienza a ser relacionado con la imagen que él mismo ha creado del Señor Barroco. De alguna manera el poeta se ha reinventado a sí mismo. En otras palabras, la primera recepción de la obra parece haberse centrado más en lo que ésta decía para la propia poesía de Lezama, que en sus propuestas generales. Un par de días después Carlos M. Luis comentaba la aparición del libro y vinculaba, nuevamente, las ideas referentes al barroco y la poética de su autor:

²¹⁵ Anita Arroyo, “Lezama y lo americano” en *Diario de la Marina*, viernes 6 de diciembre de 1957, p. 4-A. La reseña que Arroyo hace de la reciente publicación de *LEA* se extendió en otros dos ensayos aparecidos en el mismo *Diario de la Marina*. (Cf. Anita Arroyo, “La expresión americana”, *Diario de la Marina*, 29 de noviembre de 1957, p. 4-A, “Nacimiento de la expresión criolla”, *Diario de la Marina*, 11 de diciembre de 1957, p. 4-A). Estos son los primeros comentarios críticos sobre el libro de Lezama.

El barroco nos impuso su sierpe y una manera de vivir, que aquí en nuestro misterio, transparentó una época que aún en nuestro días continúa dando muestras de indudable valor [...] En esta tradición se sitúan la obra y persona de Lezama Lima. Si lo primero ofrece generalmente dificultades de comprensión para el lector desprevenido, lo segundo es ponerse en contacto inmediato con los atributos más queridos de su obra que la aclaran y magnifican [...] Esto le da a Lezama una semblanza de ese señor barroco, que él con tanta fruición menciona, y que conserva con celosa tradición.²¹⁶

No quisiera extenderme más en las primeras impresiones que causó *LEA* en La Habana a finales de 1957. Con estos tres comentarios, los primeros que se hayan hecho sobre el libro, se inicia la historia de una recepción que ha estado marcada por la imagen tutelar del Sr. Barroco. Hay varias razones para explicar este hecho. Una de ellas es que el segundo ensayo de *LEA*, el que lleva por título: “La curiosidad barroca”, es el primer, y único, intento de síntesis de sus opiniones y lecturas al respecto. Antes de 1957 Lezama ha escrito, de manera dispersa, sus ideas sobre el tema del barroco. No se puede olvidar el importante ensayo sobre Góngora, así como los textos dedicados a los diversos personajes del siglo de Oro: Garcilaso, Calderón y Quevedo. Tampoco se deben menospreciar los escritos en los que se refiere a la pintura y la arquitectura del periodo.²¹⁷ Sin embargo, pese al interés constante, sólo con “La curiosidad barroca” Lezama resume años de lecturas y meditaciones acerca del fenómeno barroco en relación con el arte americano. De ahí la importancia del escrito. Sus primeros críticos se percataron de este hecho. Los siguientes no dejaron de señalarlo. Una buena parte de la crítica se ha servido de este texto para explicar o descifrar los vericuetos estilísticos e ideológicos de una prosa, o una poesía, que se niega a quedarse inmóvil y fija. Lezama, a partir de *LEA*, ha sido vinculado constantemente con la imagen que él mismo creó del señor barroco. Hacia finales de los años sesenta, poco

²¹⁶ Carlos M. Luis, “Encuentro con Lezama Lima”, *Diario de la Marina*, miércoles 18 de diciembre de 1957, p. 4-A.

²¹⁷ Sobre personajes y temas específicos del periodo barroco Lezama escribió los siguientes textos: “Calderón y el personaje mundo” (1938), “Otros cien años de Quevedo” (1942), “Sobre una exposición de Roberto Diago” (1949), “Sierpe de Don Luis de Góngora” (1951), todos ellos compilados en *Obras completas*, vol. 2, Águilar, México, 1977. Además hay un número considerable de referencias a la literatura de los Siglos de Oro en la novela *Paradiso*.

después de la aparición y el éxito de *Paradiso* (1966), los editores de varias partes del mundo hispánico se interesaron por rescatar obras que dieran luz sobre el fenómeno estético al que se enfrentaban con la prosa de Lezama. Así, aparecieron nuevas ediciones de *LEA* en Chile y en España.²¹⁸ La intención era clara: se publicaba el libro de ensayos para comprender la novela. Nuevamente lo que se subrayaba en ese libro era la caracterización del barroco. En otras palabras, la crítica ha utilizado las ideas sobre el barroco expuestas en *LEA* para explicar la expresión propia de Lezama. Este proceso, en apariencia circular, puede explicarse, creo yo, por la dificultad de la obra misma del poeta. No solo eso; casi se ha hecho una ecuación entre Lezama y el barroco al grado de que se ha llegado a identificar a ambos. Basta revisar someramente la bibliografía crítica para darse cuenta del valor y la importancia que ha tomado esa categoría a la hora de acercarse a la obra del poeta.²¹⁹ Incluso se ha llegado a asegurar que con *LEA* Lezama

²¹⁸ Entre el editor chileno de *LEA*, Pedro Lastra, y Lezama existen un par de cartas. En ellas se nota el interés de las editoriales por publicar nuevas obras de Lezama después del éxito de *Paradiso*. (Cf. *El espacio gnóstico americano. Archivo de José Lezama Lima*, ed. Iván González Cruz, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2001, pp. 392-394). La lamentable edición española de Alianza, llena de erratas y empastelamientos, al parecer se hizo sin la autorización de Lezama

²¹⁹ Dentro de la ingente bibliografía que ha analizado las relaciones de Lezama con el “Barroco” quisiera mencionar sólo los trabajos más prominentes, casi todos ellos se remiten al ensayo de “La curiosidad barroca” para justificar sus suposiciones: Severo Sarduy, “Dispersión, falsas notas / Homenaje a Lezama” en *Lezama Lima el escritor y la crítica*, ed. Eugenio Suárez Galbán, Taurus, Madrid, 1987, pp. 116-140, Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires Sudamericana, 1974; Roberto González Echevarría, “Apetitos de Góngora y Lezama”, *Revista Iberoamericana*, 41 (1975), pp. 479-491, Roberto González Echevarría, “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”, *Hispania*, 84 (2001), pp. 428-440; Irlemar Chiampi, “La expresión americana de José Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del caníbal”, *Escritura*, 1985, núm. 19-20, pp. 103-115; Irlemar Chiampi, “El barroco en el ocaso de la modernidad” en su libro *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2000, pp. 17-41; Julio Ortega, “De Lezama Lima a Severo Sarduy: el barroco latinoamericano” en *Identità e metamorfosi del Barroco Ispanico*, Guida, Nápoles, 1987, pp. 199-212; Emilio Bejel, “La historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama”, *La palabra y el hombre*, 1991, num. 77, pp. 129-137; Juan Goytisolo, “La Metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima; *Revista Iberoamericana*, 42 (1976), pp. 157-175;

elabora una teoría de la cultura latinoamericana dentro de la cual el fenómeno barroco juega una función imprescindible. Pero antes de ir hacia delante y ver lo que ha ocasionado el libro del poeta,²²⁰ me gustaría volver la mirada hacia atrás. Más que el desencadenamiento quisiera ver la formación. Me parece que este texto de Lezama, así como muchas de su piezas ensayísticas, permite reconstruir, por la densidad de ideas, las líneas de discusión sobre la categoría estética e histórica del barroco.²²¹ Lezama condensa en las páginas de este texto discusiones y

Carmen Ruiz Barrionuevo, “Góngora y Garcilaso en los comienzos de Lezama Lima: El secreto de Garcilaso”, en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica. XXIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, facultad de Filología de la Universidad Complutense, Madrid, 1987, pp. 537-543; Ester Gimbernat de González, “La curiosidad barroca” en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol. 1, Fundamentos, Madrid, 1984, pp. 59-66.

²²⁰ Algunas de las consecuencias que ha tenido *LEA* en la tradición literaria y ensayística hispanoamericana son, sin lugar a dudas, las reflexiones que sobre el barroco elaboraron a finales de los sesenta Severo Sarduy y a principios de los setenta Alejo Carpentier. Es indudable que ambos escritores tienen presente el libro de Lezama a la hora de pensar sus teorías. No es exagerado asegurar que la fiebre que despertó el concepto de neobarroco, lanzado por Sarduy, tiene sus orígenes en esas quince páginas de “la curiosidad barroca” de Lezama. Roberto González Echevarría ha señalado la importancia que desempeñó *LEA* en las concepciones y la escritura de Sarduy: “Si *De donde son los cantantes* invierte el recorrido de *Lo cubano en la poesía*, *Cobra*, *Maitreya*, y libros de ensayos como *Barroco* y *La simulación*, releen el otro libro que fue inicialmente una serie de conferencias en La Habana de 1957: *La expresión americana* de Lezama.” (Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, Ediciones del Norte, Hanover, 1987, p. 142). En otra línea, se podría decir que *LEA* también es responsable de la fascinación que Reinaldo Arenas desarrolló en torno a la figura de Fray Servando Teresa de Mier y la posterior redacción de la novela *El mundo alucinante*.

²²¹ Al respecto me gustaría mencionar el trabajo que ha hecho César A. Salgado con el ensayo de Lezama “Muerte de Joyce” (1941). El crítico, a partir de este texto, ha reconstruido la historia de la recepción y el uso que hizo Lezama del escritor irlandés. Asegura Salgado: “El desciframiento cabal de “Muerte de Joyce” requiere así la consulta activa de fuentes críticas. Al añadir la dificultad de las referencias ocultas -muy al estilo de la propia ficción joyceana- el discurso

descubrimientos que, desde la crítica del arte y la historia literaria, se habían puesto en discusión. El poeta alude, de manera implícita y explícita, a varios momentos que son fundamentales en su formación estética e intelectual. Si concentramos la mirada en la formación del ensayo, antes que en sus repercusiones o en una posible interpretación, me parece que se podrá comprender más cabalmente la propuesta aludida en esas páginas y, además, se podrá establecer el espectro intelectual en el cual se mueve la propuesta lezamiana. En varias ocasiones han sido señaladas las deudas que Lezama mantiene, en lo que respecta al barroco, con la relectura que dieron de ese fenómeno ensayistas como Alfonso Reyes, Mariano Picón Salas o Pedro Henríquez Ureña. Irlemar Chiampi, Roberto González Echevarría y Carlos Rincón han señalado las filiaciones de Lezama con estos tres grandes literatos.²²² No quisiera tratar de refutar lo innegable; Lezama toma muchas de las ideas de ellos y las reformula. Sin embargo, se han silenciado, u obviado, los vínculos con otros ensayistas que, no obstante, dieron aportes preciosos para las elaboraciones de Lezama. Ese mapa silenciado, u olvidado, es el que me interesa restaurar. Si nos acercamos con más detalle al ensayo del poeta se podrá encontrar una red mucho más extensa de alusiones y elisiones a intelectuales americanos preocupados por este fenómeno desde principios de siglo. El ensayo de Lezama, como un mapa de las discusiones y descubrimientos en torno al barroco americano, permite

lezameano apela al lector a investigar profunda y comprometidamente el tema. La erudición oracular de “Muerte de Joyce” solicita del lector una excursión al archivo literario de la modernidad” (César A. Salgado, “Lezama y Joyce”, *La Torre*, 1997, núm. 6, p.477; además de este trabajo también se puede consultar del mismo autor: “Joyce and the Eschatology of the Novel: Jorge Luis Borges’s and José Lezama Lima’s Antagonistic Readings” en su libro *From modernism to Neobarroque Joyce and Lezama Lima*, Bucknell University Press, Cranbury, 2001, pp. 33-47). A partir de estas ideas el crítico señala, de manera muy acertada, el papel que jugó Joyce en la estructuración simbólica de *Paradiso*. Algo similar ocurre con “La curiosidad barroca”; para comprender cabalmente el funcionamiento del ensayo es necesario sumergirse en la historia de uno de los conceptos que de alguna manera marcó el gusto estético del siglo XX.

²²² Cf. Irlemar Chiampi, “Introducción” a José Lezama Lima, *La expresión americana*, FCE, México, 1998; Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, Ediciones del Norte, Hanover, 1987 y Carlos Rincón “Retorno del Barroco y relectura de las conceptualizaciones latinoamericanas sobre el barroco” en su libro *Mapas y Pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*, Colcultura, Colombia, 1996.

reconstruir la consolidación de este concepto hasta la mitad del siglo XX. El poeta, concentrado en su lectura desde la biblioteca, traza los lazos de una tradición que se forma en el diálogo de varios textos. Es en el entramado de ese diálogo donde se puede ver la originalidad de Lezama. En las páginas que siguen, intentaré dar un cuadro del universo intelectual que está a la disposición del poeta para elaborar sus reflexiones e invenciones acerca del barroco en América.

EL BARROCO A LA VUELTA DEL SIGLO

A mediados de la segunda década del siglo XX Ortega y Gasset, siempre atento a las discusiones más novedosas en las demás academias europeas, señaló un cierto cambio en el gusto estético de la Europa de esos días. El inquieto intelectual notaba en el ambiente una mutación en el canon artístico. Las razones podían ser varias, pero lo interesante era que la nueva sensibilidad permitía un reencuentro con una manifestación artística que durante el siglo XIX había gozado de poca fama: el Barroco. Era 1915 y los gustos artísticos comenzaban a cambiar:

Síntoma curioso de la mutación que en ideas y sentimientos experimenta la conciencia europea – y hablamos de lo que acontecía aun antes de la guerra- es el nuevo rumbo que toman nuestros gustos estéticos. [...] Yo creo que esta transformación del gusto literario no sólo cronológicamente se relaciona con la curiosidad incipiente en las artes plásticas hacia el barroco. La admiración solía durante el pasado siglo detenerse en Miguel Ángel como en el confín de un prado ameno y una feracísima selva. El barroco atemorizaba; era el reino de la confusión y del mal gusto. [...] Sea de ello lo que quiera, acontece que cada día aumenta el interés por el barroco [...] algo nos atrae y satisface en el estilo barroco que encontramos asimismo en Dostoyewski y en Stendhal.²²³

El párrafo de Ortega es un buen ejemplo para distinguir el momento preciso en que comienza a expandirse la discusión acerca del barroco. Después de esos años será la comidilla del mundo intelectual occidental. Pero recapitulemos un poco. Hasta finales del siglo XIX, el gusto artístico tenía desterrado del canon plástico las formas rebuscadas, complejas y saturadas que caracterizaban al arte barroco. El espectador del arte, como señala Ortega, se detenía con Miguel Ángel. Pocos quería adentrarse en los universos oscuros de Rembrandt. Fue en 1887 con la publicación de *Renaissance und Barock*, libro donde Heinrich Wölfflin analizaba el desarrollo de

²²³ José Ortega y Gasset, “La voluntad del barroco” (12 de agosto de 1915) en *Obras completas*, tomo 1 (1902-1916), Revista de Occidente, Madrid, 1950, pp. 403- 404. En este ensayo Ortega sostiene que la voluntad del barroco es el movimiento. Las últimas líneas del ensayo aseguran: “La nueva sensibilidad aspira a un arte y a una vida que contenga un maravilloso gesto de moverse” (*Ibid*, p.406).

la arquitectura en Roma, cuando los críticos e historiadores del arte comenzaron a poner más atención a ese periodo artístico. El gusto neoclásico, cuyas preferencias eran las formas lineales y medidas, de pronto se encontraba ante un mundo lleno de saturaciones, desequilibrios y abundancia. Wölfflin intentó explicar ese cambio por un deseo de infinito. Pronto la discusión que había surgido en el análisis de la arquitectura de Roma se extendió a otros países. Se comenzó a hablar de pintura y arquitectura barroca en España, Francia y Alemania.²²⁴ El origen del barroco de pronto cambió sus coordenadas. Ya no era Roma sino España el centro por excelencia de sus manifestaciones. En 1924 el crítico inglés Sacheverell Sitwell lanzó esa idea. Ortega y Gasset lo secundó.²²⁵ Lo interesante es que la discusión comienza, como bien lo apuntaba Ortega, en las artes plásticas. El origen de las disputas marca el tono de los argumentos.

²²⁴ René Welleck en un estudio clásico acerca del desarrollo del concepto de barroco afirma: “Con Wölfflin comenzó la reevaluación del arte barroco, tarea que pronto continuaron otros historiadores del arte, tales como Gurlitt, Riegl y Dehio. A estos siguieron pronto en Italia Giulio Magni y Corrado Ricci, y en Inglaterra Martín B. Briggs y Geoffrey Scott. [...] Después de la primera guerra mundial, la simpatía y la admiración aun por las formas más torturadas y grotescas del arte barroco llegó a su cúspide en Alemania. Hubo bastantes entusiastas en otros países, Eugenio D’Ors en España, Jean Casou en Francia y Sacheverell Sitwell en Inglaterra” (René Welleck, “El concepto de barroco en la investigación literaria”, *Anales de la Universidad de Chile*, 1962, num. 125, p. 126).

²²⁵ Helmut Hatzfeld asegura “Después de que se había aceptado como un hecho que Italia había sido el país de origen de este estilo, se introdujo a España en la discusión barroca como el país del “barroco por predestinación”. Este desafío partió de S. Sitwell en 1924. Pareció surgir una contradicción indisoluble: si España es el país predestinado del Barroco ¿cómo pudo entonces, de acuerdo con Riegl, Wölfflin y Schmarsow, originarse en Roma? ¿No se originó más bien en España? ¿No fue el plateresco, que cubría las fachadas renacentistas, artificialmente introducidas, con una ornamentación a la manera española y con arabescos, el barroco auténtico? ¿Y no fue esto precisamente la semilla para cualquier otro estilo llamado barroco, por ejemplo, el que los españoles introdujeron en el Nuevo Mundo, donde innumerables iglesias españolas atestiguan claramente en su estilo barroco un estilo nacional entusiastamente abrazado, y no una adaptación italiana?” (Helmut Hatzfeld, “Examen crítico del desarrollo de las teorías del barroco” en su libro *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1964, p. 17).

Se contraponen entonces los elementos estilísticos clásicos a los barrocos. Se habla de forma y voluntad de estilo. La discusión estilística domina el ambiente. Sin embargo, en poco tiempo lo que había surgido como interés en un campo específico de las ciencias humanas traspasó sus límites e instauró la discusión en otros ámbitos. Se comenzó a hablar de manera vertiginosa y apresurada de literatura, música, filosofía e incluso matemáticas barrocas.²²⁶ Era el periodo de entreguerras y la fascinación artística e intelectual por un universo carente de centro y en desequilibrio, desbordante y abrumado, saltaba a la vista.

La academia alemana, en específico, se destacó en esta fascinación.²²⁷ En 1915 el mismo Wölfflin volvió a llamar la atención del mundo académico con la aparición de su libro *Conceptos fundamentales de la historia del arte (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)*, donde traza la distinción entre el Renacimiento y el Barroco en las artes plásticas. Mientras que el Renacimiento aspira a una visión lineal, múltiple y clara, el Barroco manifiesta una visión pictórica, profunda, unitaria, compleja y oscura. Otra fecha importante para el desarrollo del término es 1921, cuando aparece el libro de Werner Weissbach *El barroco: arte de la contrarreforma (Der Barock als Kunst der Gegenreformation)*, en donde el crítico establece los vínculos entre el espíritu de la contrarreforma y la iconografía religiosa. Worringer, un personaje que quizá para la historia del arte en Europa no tiene mucha importancia, pero sí para las lecturas de Lezama y para un parte de los críticos de arte americanos, escribe una serie de artículos y libros en los años veinte, donde trata el problema del arte barroco alemán. Lo relevante de todo esto es que los teóricos más en boga por esos tiempos (Wölfflin, Weisbach, Worringer) fueron puestos en circulación en el mundo hispánico por las traducciones de Ortega y Gasset en las editoriales vinculadas a Revista

²²⁶ Oswald Spengler en su libro *La decadencia de Occidente* (1918) aseguró que todas las expresiones de la cultura europea del siglo XVII, la pintura, la música, la filosofía, la psicología, las matemáticas y la física eran expresiones de un universo barroco. (Cf. *La decadencia de Occidente*, trad. Manuel García Morente, Calpe, Madrid, 1923).

²²⁷ Todavía en 1945 René Wellek escribía: “todos los estudiosos del inglés se dan cuenta de que el uso del término “barroco” es algo importado recientemente del continente europeo [...] El punto de irradiación para la extensión del término fue Alemania [...] Los alemanes [...] fueron los originadores e instigadores del movimiento [...] Francia es el único de los grandes países que se ha negado a adoptar el término” (Rene Wellek, *art. cit.*, pp. 126-129)

de Occidente. Lezama, desde su biblioteca en la isla, leyó con especial fruición seguramente estas obras.²²⁸ Las primeras páginas del ensayo “La curiosidad barroca” dan testimonio de esa lectura:

Cuando en lo que va del siglo la palabra [barroco] empezó a correr distinto riesgo, a valorarse como una manifestación estilista que dominó durante doscientos años el terreno artístico y que en distintos países y en diversas épocas reaparece como una nueva tentación y un reto desconocido se amplió tanto la extensión de sus dominios, que abarcaba los ejercicios loyolistas, la pintura de Rembrandt y el Greco, las fiestas de Rubens y el ascetismo de Felipe de Champagne, la fuga bachiana, un barroco frío y un barroco bullente, la matemática de Leibniz, la ética de Spinoza, y hasta algún crítico excediéndose en la generalización afirmaba que la tierra era clásica y el mar barroco (*LEA* p. 79).

En estas líneas Lezama resume las posiciones más diversas y encontradas que habían predominado en la discusión de principios del siglo veinte en el debate en torno al arte y la cultura del barroco. Están presentes ahí, me parece, Wölfflin, Weisbach, Worringer y Spengler; además del guiño irónico a Eugenio D’Ors con la afirmación de la tierra clásica y el mar barroco.²²⁹ Lezama tiene presente que el problema ha surgido de las discusiones de la historia del

²²⁸ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1924; Worringer, *La esencia del estilo Gótico*, trad. Manuel García Morente, Revista de Occidente, Buenos Aires, 1942; o su artículo “El espíritu del arte Gótico”, *Revista de Occidente*, 1924, num. 11, pp. 178-211; Werner Weisbach, *El barroco: arte de la Contrarreforma*, trad. E. Lafuente Ferrari, Espasa-Calpe, Madrid, 1942. Al respecto se pueden revisar los datos que Irleamar Chiampi aporta en las notas 2 y 3 del capítulo “La curiosidad barroca” en su edición crítica de *LEA*. Son varias las ocasiones en las que Lezama cita o refuta las teorías de estos escritores. No valdría la pena hacer un recuento de todas esas referencias (para eso se puede revisar el *Diccionario vida y obra de José Lezama Lima* de Iván González Cruz, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000; así como *José Lezama Lima, diccionario de citas* de Carmen Berenguer y Víctor Fowler, Abril, La Habana, 2000), pero si me parece importante señalar la presencia de estas lecturas en la formación intelectual de Lezama.

²²⁹ A lo largo de todo el ensayo Lezama discute con la noción de Eugenio D’Ors, quien había sostenido que cada determinado tiempo aparece en el arte un espíritu eterno barroco. Habría entonces un barroco griego, hindú, chino, etc.. Esta idea, tan amplia y tan ambigua, no le agrada a

arte; por eso hace referencia a esa “manifestación estilista que dominó el terreno artístico durante doscientos años”. De ahí que la primera pregunta de Lezama, al acercarse al arte americano, sea sobre el estilo artístico. Una vez que ha sintetizado las diferentes posiciones del debate en Occidente, el poeta se atreve a lanzar una caracterización, muy sencilla, del arte barroco europeo para contraponerla al arte barroco americano. Mientras que en Europa este estilo se ha definido

Lezama. Con tal suposición se podría decir que el arte barroco Americano es una copia, reaparición, de ese hálito inmemorial. En el fondo, la propuesta de D’Ors recuerda mucho la querrela del siglo XIX en torno a lo Romántico y lo Clásico o la disputa en torno a las Antiguos y los Modernos, o más recientemente los peleas entre modernos y los posmodernos. Tales contraposiciones, me parece, conducen a aporias innecesarias. Por otra parte, una de las distinciones entre la posición de Carpentier y de Lezama respecto al tema del barroco, es la diferente valoración que hace cada uno de D’Ors. Mientras Carpentier lo toma como una autoridad, Lezama rechaza sus teorías. Carpentier escribe en 1975: “Eugenio D’Ors [...] nos dice en un ensayo famoso que en realidad lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias, como plásticas, arquitectónicas, o musicales; y nos da una imagen muy acertada cuando nos dice que existe un espíritu barroco, como existe un espíritu imperial [...] El barroquismo tiene que verse, de acuerdo con Eugenio D’Ors -y me parece que su teoría en esto es irrefutable-, como una constante humana. Por ello hay un error fundamental que debemos borrar de nuestras mentes: para la noción generalizada, el barroco es una creación del siglo XVIII.” (Alejo Carpentier “Lo barroco y lo real maravilloso” en *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987, pp. 104-105). A partir de esta noción ahistórica del barroco, Carpentier elabora su teoría de la literatura latinoamericana. Lezama, por el contrario, nunca perdió de vista la historicidad de este fenómeno estético, lo cual le permitió ver críticamente la teoría de las constantes históricas de D’Ors. Escribe Lezama: “Nuestro punto de vista parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes [...] Si contemplamos la Diana de Éfeso con su tendencia a la multiplicación que nos hace pensar en la reducción de una diosa Siva, derivándose de ahí una constante histórica, es decir, siempre que haya un encuentro de pensamiento y de formas entre el Oriente y el Occidente [...] se repetirán esas formas tendientes a los excesos y a las multiplicaciones. De ahí se deriva un furibundo pesimismo, que tiende, como en el eterno retorno, a repetir las mismas formas estilísticas formadas con iguales ingredientes o elementos” (LEA p. 63).

por acumulación y asimetría, en el arte americano hay una tensión y un plutonismo. Escribe Lezama:

1. De las modalidades que pudiéramos señalar en un barroco europeo, acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo, derivadas de una manera de acercarse al barroco sin olvidar el gótico y de aquella definición tajante de Worringer: el barroco es un gótico degenerado. Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica (*LEA*, pp. 79-80).

La primera pregunta es ineludible ¿qué quiere decir Lezama con tensión y plutonismo en el arte barroco americano? Creo que para entender estas ideas es necesario acudir a las discusiones que se gestan en torno al arte virreinal durante las primeras décadas del XX en América. ¿Por qué digo esto? En principio porque Lezama, al igual que lo hace con sus lecturas europeas, no menciona explícitamente sus fuentes y sin embargo las utiliza y las transforma. Cuando el poeta habla de tensión y plutonismo, está haciendo referencia a procesos creativos que han sido señalados y puestos en evidencia, bajo otro nombre, por la crítica de arte americana. Su estrategia es clara: utiliza ideas que le llegan desde la lectura y las transforma hasta darles un perfil distinto. Para entender esta alquimia y deformación es necesario, por lo tanto, hacer una incursión al núcleo de discusiones americanas que a principios de siglo se divulgaron en torno al barroco.

EL AMERICANISMO Y EL BARROCO

Mientras los intelectuales europeos enfebrecían en torno a las discusiones del arte Barroco, ¿qué pasaba en América? Ese periodo de la cultura americana, ubicado entre los siglos XVII y XVIII, que correspondía al tiempo de la Colonia, era uno de los más ignorados.²³⁰ En 1915, mismo año en que Ortega anunciaba el cambio de sensibilidad debido al interés por el arte barroco en Europa, Henríquez Ureña, en algún lugar de los Estados Unidos, se lamentaba de los pocos estudios sobre la arquitectura colonial americana.

Poco se sabe sobre la arquitectura mexicana. Se ignora que el arte español floreció [...] con singular pujanza, con carácter propio y nuevo, no exento a veces de influencias indígenas. A lo sumo se oye hablar de las magnas catedrales de México y Puebla. Catedrales que son ejemplos aislados, o punto menos en la selva de palacios e iglesias que levantó el pueblo de Nueva España. [...] Mientras el gusto artístico se atuvo a las tradiciones académicas, no pudo entender la arquitectura de los tiempos coloniales [...] Apenas está comenzando la exploración de esta selva arquitectónica. Aldeas hay, como Tepozotlán, o pueblos, como Taxco, con templos sorprendentes. Hasta ahora, el único gran trabajo sobre el asunto era el suntuoso libro del norteamericano Silvestre Baxter [...] En México lo había precedido Jesús T. Acevedo; el Marqués de San Francisco, Alfonso Cravioto; y años antes, Manuel G. Revilla.²³¹

Esta cita de Henríquez Ureña nos sitúa en el estado en que se encuentra el estudio del arte colonial a principios de siglo: un par de trabajos y unos cuantos nombres. La poca valoración artística de ese periodo provenía, me parece, de un doble prejuicio: el de los cánones clásicos del gusto decimonónico y el de la valoración política. El periodo virreinal, a partir de las luchas de

²³⁰ Todavía en 1944 Mariano Picón Salas podía escribir: “La época colonial, y especialmente el periodo barroco [...] es el más desconocido e incomprensido de todo nuestro proceso cultural-histórico” (*De la conquista a la independencia*, (1944), Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 123).

²³¹ Pedro Henríquez Ureña, “La arquitectura Mexicana” (1915) en *Estudios Mexicanos*, ed. José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 308-309.

independencia, gozó de poco aprecio. Fue con el cambio del siglo XX cuando ciertos personajes comenzaron a acercarse a ese arte. Alfonso Reyes, en México, recuerda que su generación, la del centenario, se había interesado por las distintas tradiciones formativas de la civilización americana. Entre ellas se encontraba, por supuesto, el periodo de la colonia. Hubo entre la gente del Ateneo quien se interesó por la arquitectura novohispana.²³² Algunos de los nombres que cita Heríquez Ureña en su artículo pertenecen a ese grupo. Intentos aislados y figuras significativas se sucedieron a lo largo del continente; en Sudamérica Martín Soria, Martín Noel, Ángel Guido, Alfredo Buzzcachio incitaban al estudio de las iglesias del alto Perú o de Ouro Preto. En México, después de los inicios del grupo del Ateneo, Manuel Toussaint y Justino Fernández se enrolaron en la tarea de una crítica de arte que diera cuenta del pasado cultural prehispánico, novohispano y moderno. Pero fue hasta la vuelta de los años treinta cuando estos intereses comenzaron a institucionalizarse. Primero fueron cátedras y laboratorios de historia del arte en las Universidades de cada país, después, en los casos que se concretaron, vinieron los Institutos de Investigaciones Estéticas. La fundación de revistas especializadas, por supuesto, no faltó.²³³ Para

²³² Escribe Alfonso Reyes refiriéndose a Jesús Acevedo, el ateneísta que sembró el gusto por la arquitectura colonial: “El nombre de Jesús Acevedo anda entre nuestros libros, pero su obra, que fue sobre todo de precursor, obra de charlas, de atisbos, de promesas, no podrá recogerse. El tomo de sus disertaciones por así decirlo oficiales, que la piedad amistosa ha coleccionado, no da idea de lo que fue Acevedo; arquitecto que casi no llegó a poner piedra sobre piedra, pero que despertó el interés por lo colonial mexicano y encauzó en este estudio a los que habían de propagarlo y hacerlo renacer en nuestros estilos actuales” (Alfonso Reyes, “Pasado inmediato” (1941) en *Obras completas*, tomo XII, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 203).

²³³ Un buen indicador del proceso al que hago referencia es la nota que aparece en los *Anales del Instituto de arte americano*, publicación argentina, a la muerte de Manuel Toussaint en 1956. Dice el texto: “en 1930 se creó en Sevilla la primera Cátedra de historia del arte hispanoamericano, origen del hoy Laboratorio de arte de la Universidad hispalense. Cuatro años después, Manuel Toussaint hacía otro tanto en México, naciendo así el Laboratorio de Arte, transformado luego en Instituto de Investigaciones Estéticas. Cuando en 1937 concurrió Toussaint al II Congreso Internacional de Historia de América, celebrado en Buenos Aires presentó una ponencia propiciando la creación de organismos similares en todas las Universidades de América [...] el plan que nos habíamos trazado quienes estábamos dedicados a estas disciplinas se concretó en 1946 con la creación del Instituto de Arte Americano de Buenos

mediados de siglo ya había una estructura universitaria que posibilitaba los estudios y la continuación de proyectos. Uno de los periodos que se comenzó a redescubrir, en sintonía con la efervescencia barroca europea, fue el arte virreinal. Lezama, al escribir su ensayo en 1957, tenía conocimiento de todos estos intentos. Su texto, como un mapa de las discusiones intelectuales americanas, muestra los procesos de discusión acerca del barroco. Ahí se encuentran, vedados por el silencio y la falta de alusión, pero presentes en las ideas y las referencias iconográficas, los estudios de varios de estos intelectuales. Comencemos por uno de los fundadores: Ángel Guido.²³⁴

En 1925, en pleno auge del discurso americanista, un crítico de arte de la región de Rosario en Argentina publicó un libro sobre la arquitectura colonial de las zonas de Perú y Bolivia. El espectro intelectual en el cual se movía el estudio marcaba dos direcciones. Por un lado, el ambiente de reivindicación de un arte autóctono americano y, por otro, las discusiones teóricas acerca del barroco. Las ideas americanistas de Ricardo Rojas se combinaban con las de Wölfflin y Worringer. Ángel Guido, el crítico al que me refiero, quería encontrar -la idea del mestizaje

Aires, seguido después por los de Montevideo y Santiago de Chile.” (“Manuel Toussaint y Ritter” en *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, 9 (1956), p. 9). En Cuba, por esos años, se fundó una cátedra de historia del arte en la Universidad de La Habana. Ese fue quizá uno de los centros que permitió a Lezama estar en contacto con lo que sucedía en todo el continente. Más adelante trataré el proceso cubano.

²³⁴ La presencia de las ideas de este intelectual en el ensayo de Lezama ya ha sido señalada por otros estudiosos. Roberto Méndez, por ejemplo, escribió: “En *La expresión americana* Lezama trabajó también, aunque de modo más crítico para estos autores, la confrontación de las teorías del barroco de Wölfflin y Worringer con la manifestación de éste en Hispanoamérica, sin embargo, nunca cita a Guido, a pesar de que en su libro se apodera de las referencias al inca Kondori y a la indiátide –término que maneja como suyo- tomadas del último trabajo del argentino [...] Al parecer ningún estudioso se ha percatado hasta ahora de esta apropiación” (*La dama y el escorpión*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2000, p. 302). Méndez se equivoca. En 1984 Ester Gimbernat de González ya había hecho referencia a ese peculiar uso que hace Lezama de las ideas de Guido (Cf. “La curiosidad barroca”, *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol. 1, Fundamentos, Madrid, 1984, pp. 59-65).

rondaba todo el tiempo- la fusión de las formas barrocas españolas con los trazos y las dinámicas plásticas indígenas. La simbiosis de ambos universos artísticos daría como resultado las fachadas de las iglesias del alto Perú. El estudioso deseaba mostrar la dinámica de convivencia de ambos estilos. Al analizar la fachada de una Iglesia aseguraba:

Entre los detalles que objetivamente se manifiestan indígenas con claridad, comenzaremos por apuntar dos indias estilizadas que sirven de sostén a los capiteles de las columnas principales. El tocado lacio, el pecho ataviado con adornos fuertemente estilizados y la raíz de la cintura comienza una pollera de plumas igualmente estilizadas. Sobre la cabeza reposa un capitel semicorintio y el cuerpo termina ocultamente en la columna helicoidal, dando lugar el conjunto a una extraña y exótica concepción de cariátide.²³⁵

El encuentro con esta extraña cariátide, ubicada en la bruma de una fachada barroca de una iglesia peruana, llevó al crítico a bautizarla, años más tarde, con el nombre de indiátide. Guido comenzaba a encontrar y descifrar las imágenes indígenas, con sus rostros, frutas y animales, que albergaban las portadas de las iglesias:

Monitos, papagayos, loros, tucanes, pájaros con copete, colibríes o pájaros mosca, pumas ibis, chinchillas, profusión de pájaros e insectos indígenas. Estos elementos indios introducidos en medio de las formas españolas –ya completamente transfiguradas en una nueva expresión de arte criollo- podéis examinarlos [...] Entre los elementos indios antropomorfos, aplicados más abundantemente podemos clasificar: indiátides exentas –indiátides aplicadas –bustos de indias o indios- semblantes de indias o indios- indios o indias en bajo relieve.²³⁶

El supuesto creador de este tipo de obras, un escultor indígena que habría incrustado su universo cultural en los esquemas del arte europeo, se llamaría Condori. Sus obras, manifestaciones de un sincretismo cultural, estarían desperdigadas a lo largo de todo el alto Perú. Así, en 1941 Ángel Guido publica el libro *Redescubrimiento de América en el arte*, donde sintetiza los resultados de sus investigaciones y concluye ciertas cosas que me interesa resaltar porque tienen que ver de

²³⁵ Ángel Guido, *Fusión Hispano-Indígena en la arquitectura colonial*, Casa del Libro, Rosario, 1925, p. 107.

²³⁶ Ángel Guido, *Eurindia o la arquitectura americana*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1930, pp. 33-37.

manera directa con las formulaciones de Lezama. Ahí, el estudioso del arte colonial vuelve a las obras y figura de Condori para explicar los procesos particulares por los cuales el arte virreinal es ya una manifestación neta del barroco americano y no hispánico. Los momentos y el ambiente intelectual dan para eso. El discurso americanista, propagado en gran parte de la intelectualidad americana y ansioso por mostrar símbolos de independencia cultural, hondea la bandera del mestizaje y reivindica una “civilización” distinta.²³⁷ Guido, copartícipe de ese movimiento, encuentra en la imagen de Condori, y en su arte, una muestra de la independencia cultural americana. El barroco hispanoamericano es, entonces, el mejor representante de un arte independiente y distinto del de Europa. Pero en sus búsquedas Guido no solo encontró la figura de Condori. Al paso de los años el estudioso se topó con otro personaje misterioso que había realizado un arte, durante el mismo periodo barroco, donde entraban en conflicto otros mundos: el negro y el occidental. Se trataba del escultor mulato de Ouro Preto Antonio Francisco Lisboa, mejor conocido como Aleijadinho. Escribe el crítico:

Quizá por primera vez en los estudios de historia americana oiréis hablar de dos artistas plásticos que, muchos años antes de la Revolución de Mayo, trabajaban un arte rebelde, un arte que quería a brazo partido libertarse de la dictadura estética impuesta por la autoridad inmarcesible del virrey, un arte insolente para el español civil, un arte hereje para el español católico [...]. En esta breve disertación trataremos de actualizar aquella atmósfera de incubada rebeldía, del siglo

²³⁷ Al respecto se puede revisar el estudio panorámico de Martin S. Stabs acerca del ensayo americanista de los años treinta y cuarenta en América (Cf. Martin S. Stabs, *América Latina en busca de una identidad. Modelos del ensayo ideológico hispanoamericano, 1890-1960*, trad. Mario Giacchino, Caracas, Monte Ávila, 1967). Uno de los representantes del discurso americanista, y mentor de las ideas de Guido, es Ricardo Rojas, quien bajo el neologismo de Eurindia quiso mostrar la cultura americana como el espacio del mestizaje. Rojas, y el mundo americanista, están de manera omnipresente en todas las argumentaciones de Guido. En cierto momento escribe el crítico: “No creemos exagerar, ni torcer la verdad histórica por apasionamiento americanista, si aseguramos...”. (*Redescubrimiento de América en el arte* (1941), El Ateneo, Buenos Aires, 1944, p. 16). No importa la conclusión que quiere sacar el ensayista, lo importante, y significativo, es la conciencia de su nativismo.

XVIII, a través de dos grandes artistas americanos: el “Aleijadinho”, de Ouro Preto y Condori de Potosí.²³⁸

Quizá la segunda vez que se volvieron a tratar estos dos artistas en un mismo ensayo fue en “La curiosidad barroca” de Lezama Lima. El poeta, sin citar a Guido, tomó muchas de las ideas vertidas ahí. Su construcción de las figuras de estos dos escultores sigue muy de cerca -incluso en las invenciones- la información proporcionada por el crítico argentino. Al parecer nunca hubo datos suficientes para asegurar la existencia de un escultor llamado Condori. Guido se inventó un personaje histórico para justificar una obra que bien pudo ser colectiva. Lezama, entonces, parece fabular a partir de otra fabulación. El resultado es una fabulación total.²³⁹ Pero quizá donde es

²³⁸ Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte* (1941), El Ateneo, Buenos Aires, 1944, pp. 161-162.

²³⁹ El propio Guido era consciente de este hecho: “De José Condori, el autor de la famosa portada de San Lorenzo de Potosí, no tenemos noticias tan exactamente registradas [...] pese a nuestra obstinada búsqueda, en los archivos de Potosí, que realizáramos durante el mes de febrero de 1941” (Ibid, p. 167). Ester Gimbernat de González asegura: „Lo paradójico es que estudios posteriores han invalidado las teorías de Guido sobre la iglesia de Potosí y el indio Condori. Mario Buschiazzo dice que lo de Condori “no se basaba en documento alguno; era una simple conjetura, o mejor dicho, fantasía, cuyo valor diluía al saberse que Condori es el más popular de los apellidos quechuas [...] Guido aceptó sin titubeos lo que dijera Subieta Sagárnagay levantó todo el andamiaje de su teoría indigenista sobre ese nombre indocumentado”” (Ester Gimbernat de González, “La curiosidad barroca” en *Coloquio Internacional sobre la Obra de José Lezama Lima*, vol. 1, Fundamentos, Madrid, 1984, pp. 61-62). El nivel de fabulación del texto de Lezama es determinante. El poeta inventa una figura a partir de otra invención. Otro tanto sucede con la figura de Aleijadinho. Lezama sigue, en la creación del retrato del mulato brasileño, los datos que proporciona Guido. Sin embargo hay uno con el que no todas las fuentes están de acuerdo: la enfermedad del escultor. Guido habla de una enfermedad incierta en el cuerpo del artista y solo al final de su ensayo toma partido por la hipótesis de la lepra. Lezama toma este dato y lo vuelve eje de su retrato. La lepra es el centro de una creación exuberante. Lo cierto es que Aleijadinho nunca tuvo esa enfermedad. En 1958 el crítico Mario Buschiazzo, aseguraba: “en esa biografía, escrita hacia 1858 había errores gruesos que hacían dudar de la veracidad de su relato [...] la leyenda de su lepra y las automutilaciones de sus miembros, muy propia del

más evidente el uso que Lezama hace de las ideas del crítico sea en la repetición del neologismo que este último inventó: indiátide. Como lo vimos hace poco, el crítico creó una palabra para designar el rostro indígena que suplanta la cariátide griega. Otra idea que Lezama re-utiliza es la de un arte precursor de la independencia, libre del yugo occidental. Escribe Lezama:

Así como el indio Kondori representa la rebelión incaica, rebelión que termina como un pacto de igualdad, en que todos los elementos de su raza y de su cultura tienen que ser admitidos, ya en el Aleijadinho que simboliza la rebelión artística del negro su triunfo es incontestable, pues puede oponerse a los modales estilísticos de su época, imponiéndoles los suyos [...] El barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII, el pacto de la familia del indio Kondori, y el triunfo prodigioso del Aleijadinho, que prepara ya la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad (LEA, pp. 104-105).

¿Qué es lo importante en la reivindicación de estas figuras (o invenciones) artísticas? Me parece que lo más destacable en los cuadros que Lezama traza de Condori y Aleijadinho, más allá de ser precursores de la independencia culturales de América, es el señalamiento acerca del uso de un estilo. Ambos artistas, independientemente de si son invenciones poéticas o “realidades” históricas, usan un acervo de técnicas, estilos y modelos, es decir, usan los esquemas del barroco europeo para desfigurarlos y crear un orden distinto, algo inesperado, el barroco americano. El uso de un acervo (o de una tradición) y la inserción de nuevos datos (o enriquecimiento de esa

romanticismo del siglo XIX, ha quedado reducida a una parálisis o deformación, tal como la mencionan viajeros casi contemporáneos de Aleijadinho, como Eschweg, Luccok y Saint Hilaire. Preciso es reconocer que si esta nueva versión menos trágica resta algo de colorido a la escena, no incide en absoluto en la jerarquía de su obra, que es lo que nos interesa.” P. 118, (Mario J. Buschiazzo, reseña del libro: *The 12 Prophets of Antonio Francisco Lisboa “O Aleijadinho”*, Ministerio de Educación, Rio de Janeiro, 1958 en *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, 11 (1958), pp. 118). Nuevamente Lezama, quizá sin quererlo, en realidad eso poco importa, fabula en su construcción a partir de otras invenciones. LEA en ese sentido es una invención potenciada. Una metáfora de la metáfora. Una imagen de la imagen. El juego se puede volver infinito.

tradición) es lo que Lezama llama tensión y plutonismo. Hay en ambos término la resonancia de varios conflictos. El primero remite a un acomodamiento, a una búsqueda de espacio en una forma ya dada. La tensión se genera en momentos de lucha. El arte, en tanto forma, es siempre una batalla por ordenar materiales, por crear un orden. La tensión barroca americana, si entiendo bien a Lezama y a sus fuentes en Guido, es una batalla por dar forma a dos mundos, con sus imágenes, representaciones y mitos que están en lucha. Por eso escribe Lezama:

Si contemplamos el interior de la iglesia de Juli, o una de las portadas de la catedral de Puno, ambas en el Perú, nos damos cuenta que hay ahí una tensión. Entre el frondoso chorro de las trifolias, de emblemas con lejanas reminiscencias incaicas, de trenzados rosetones, de hornacinas que semejan grutas marinas, percibimos que el esfuerzo por alcanzar una forma unitiva, sufre una tensión (*LEA*, pp. 82-83).

Las trifolias griegas se tensan en las manos del artista indígenas para dar paso, o espacio, a las reminiscencias incaicas. El segundo término remite, con todo su sentido fogoso, a una purificación. Lo plutónico proviene del fuego, pero también de un proceso de incineración de una forma que dará nacimiento a otra. Lo que Lezama alude con esta palabra es nuevamente un acomodo simbólico. La voluntad de un artista lleva al límite la consistencia de un forma para quemarla, incinerarla y purificarla, introduciendo nuevos símbolos.²⁴⁰

Las alusiones, entre oscuras y ambiguas y por ellos mismo poéticas, pueden permitirme, sin embargo, un intento de acercamiento. El barroco europeo, asimétrico y acumulativo, según las consideraciones de Lezama, entra en crisis al llegar a las manos del artista indígena o mulato. La

²⁴⁰ Dice Lezama: “Vemos que en añadidura de esa tensión hay un plutonismo que quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados hacia su final. En los preciosos trabajos del Indio Kondori, en cuyo fuego originario tanto podrían encontrar el banal orgullo de los arquitectos contemporáneos, se observa la introducción de una temeridad, de un asombro: la indiátide. En la portada de San Lorenzo, de Potosí, en medio de los angelotes larvales, de las colgantes hojas de piedra, de las llaves que como galeras navegan por la piedra labrada, aparece, suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderío y desdén. En un mundo teológico cerrado, con mucho aún del furor a lo divino tan medieval, aquella figura, aquella temeridad de la piedra obligada a escoger símbolos, ha hecho arder todos los elementos para que la princesa india pueda desfilarse en el cortejo de las alabanzas y las reverencias” (*LEA*, pp. 83-84).

puesta en crisis proviene de un poder imaginativo y cultural. Con el acervo de una cultura no occidental, con una reminiscencia y una memoria distinta, tensan las formas y las transforman, las queman. Por eso Lezama habla de estos dos personajes, que a su vez han sido casi inventados por un estudioso del arte colonial, y los toma como ejemplo de la tarea del artista americano. No se trata de folklore, sino de un trabajo con las formas. Si se quiere, se podría hablar de una “deformación” de los estilos. Por eso el poeta puede asegurar lo siguiente:

Ahora, gracias al heroísmo y revivencia de sus símbolos, precisamos que podemos acercarnos a las manifestaciones de cualquier estilo sin acomplejarnos ni resbalar, siempre que insertemos allí los símbolos de nuestro destino y la escritura con que nuestra alma anegó los objetos (*LEA*, p. 104).

Poner en relación *LEA* con los trabajos de Guido puede parecer injusto. Lezama nunca predicó durante los años treinta, como si lo hizo Guido, un americanismo militante.²⁴¹ Sin embargo, lo que muestra “La curiosidad barroca” es cómo la lectura de un cierto trabajo marcado por el nativismo americanista de pronto puede adquirir otras dimensiones. Lezama con esto pone en evidencia que “la originalidad” en el arte, si es que algo así existe, no proviene de la temática sino del trabajo con las formas. Lezama reivindica la deformación, el trastorno de una forma. Por eso ve en los trabajos del ficticio Condori, que tortura un estilo e inserta sus símbolos, o en las

²⁴¹ Todo lo contrario, en 1936, momento álgido del discurso americanista Lezama aseguraba en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937): “nosotros los cubanos nunca hemos hecho mucho caso de la tesis del hispanoamericanismo, y ello señala que no nos sentimos muy obligados con la problemática de una sensibilidad continental” (*Obras completas*, vol. 2, Águilar, México, 1977, p. 50). Cintio Vitier confiesa que nunca entendió bien por qué Lezama aseguraba estas cosas. A mi me parece que en el fondo hay un claro tono polémico, cosa que le fascinó siempre a Lezama, contra el discurso establecido en esos momentos. La capacidad de discordia del autor de *Paradiso* siempre fue notable. Además habría que señalar que el periodo en que Lezama escribe estas palabras es un momento de reubicación del arte en los proyectos de la nación. La cultura nacional era un discurso mucho más urgente para el poeta y su generación que una reivindicación continental. Las cosas cambiaron con el paso del tiempo, prueba de ello fue la redacción de *LEA*.

creaciones de Aleijadinho, proliferantes y enfermas como su lepra, un ejemplo del trabajo del artista americano: tomar una forma y desfondarla. Trabajo dinamitero y diabólico.

MÉXICO ENTRE IGLESIAS

Lezama saca provecho de las investigaciones que desde el sur del continente se realizan en torno al barroco americano. Las conclusiones de Guido, o las reproducciones de la pintura cuzqueña, sirven como punto de partida para la fabulación e imaginación poética. El fabulador, como un alquimista de los signos y símbolos, pone a funcionar su biblioteca. Sin embargo, también hay trazos y huellas de las discusiones que se seguían en el otro extremo del continente, en México. En 1924, cuando la intelectualidad europea estaba tratando definir la tierra de origen del barroco y algunos estudiosos comenzaban a señalar a España como el centro irradiante de este estilo, el crítico de arte inglés Sacheverell Sitwell lanzó una idea que seguramente sorprendió, en el interior de Europa, a no pocos. Afirmaba que cuatro de las ocho obras maestras del arte barroco se encontraban en América, en específico, en el territorio de lo que había sido la Nueva España. Se trataba de la catedral de México, la iglesia de santa Prisca en Taxco, el convento de Tepozotlán y la iglesia de Santa Rosa en Querétaro.²⁴² Mientras algunos afirmaban, como Wölfflin, que Italia había sido la cuna del arte barroco, otros cambiaban la mirada y apuntaban hacia la península ibérica. Pero al señalar hacia el extremo del continente europeo, la vista se desplazaba, de manera natural, hasta el otro lado del océano. Sitwell llamó la atención sobre la importancia y belleza de las construcciones novohispanas. De la iglesia de Taxco escribía: “Not only is the finest thing in México, but it ranks with the greatest achievements of Baroque art in Europe”. El crítico concluía:

La Valenciana, Tepotzotlan, Ocotlan, Taxco –these are four churches with the omission of which no history of architecture is complete. They are delightful things, not to be solemnly appreciated,

²⁴² Henríquez Ureña, tiempo después, comentaba la opinión del crítico: “Sacheverell Sitwell, el arquitecto y poeta, que ha dedicado largos viajes y buenos libros al arte barroco, dice que de sus ocho obras maestras arquitectónicas, cuatro están en México: El sagrario Metropolitano, el convento de los jesuitas en Tepozotlán, Santa Rosa de Querétaro, y la parroquia de Tasco. América creó en el siglo XVII su gran estilo barroco de construcción y ornamentación” (Pedro Henríquez Ureña, “Barroco en América” (1940), en *Estudios mexicanos*, ed. José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 75).

but to be liked for the confidence and exuberance that inspired them. If this is allowed them, they have a supremacy that no other building can challenge. When we add to them the pair of convents at Queretaro and the churches of Puebla, there seems to be an authentic reason for Mexico being called the New Spain.²⁴³

La mirada europea volvía la vista y encontraba un universo artístico hasta entonces ignorado. Mientras tanto, ¿qué pasaba en las discusiones al interior de México?, ¿cuál era la valoración de las manifestaciones culturales anteriores a la independencia? Los esfuerzos de los ateneístas por dar relevancia al arte novohispano encontraron un eco en los trabajos de Manuel Toussaint, quien, además de haber sido el traductor de la única monografía que existía hasta los años treinta sobre el arte colonial mexicano, me refiero al libro de Silvestre Baxter *La arquitectura colonial en México*, dedicó gran parte de su vida al estudio y análisis del patrimonio artístico de la colonia. En 1948 el fundador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM publicó su libro *Arte Colonial en México*, en donde hablaba, esencialmente, del estilo barroco en las manifestaciones arquitectónicas y pictóricas de la Nueva España. Las reflexiones de Toussaint, al igual que las de Guido, querían dar cuenta de un arte que, partiendo de un modelo y estilo occidental, llegaba a las manos del escultor indígena y resultaba algo distinto de lo planeado.²⁴⁴ En esas obras ambos

²⁴³ Sacheverell Sitwell, *Spanish Baroque Art with buildings in Portugal, Mexico, and other Colonies*, Duckworth, London, 1931, p. 86.

²⁴⁴ En la introducción de su libro Toussaint afirma: “Frente a este caudal artístico que encontraron los españoles en el país conquistado, surge el problema que todos los historiadores del arte americano se han planteado inevitablemente: ¿Cuál es la influencia ejercida por el arte indígena sobre el arte europeo? ¿Fue el arte colonial una simple colonia del arte de España? [...] Si los indios no podían influir en forma decisiva sobre el arte europeo, a causa de la gran diferencia que existía entre las dos manifestaciones artísticas y aun entre los imperativos sociales que las causaban, es imposible dejar de ver, sobre todo en creaciones escultóricas, la mano india que recuerda su técnica y que a veces tiene presentes sus modelos. [...] Uno de los fines más urgentes de este libro es hacer ver a cada paso, y así esperamos lograrlo, esa persistencia indígena poniendo un suave matiz de tristeza en las obras del orgulloso conquistador. [...] Cuando nuevos grupos sociales, formados por la fusión de los pueblos españoles y sus descendientes con elementos aborígenes, son los que habitan en el país, dotado ya de personalidad, su arte, el

críticos intuían una cierta independencia cultural. El discurso del nacionalismo los rondaba. Sin embargo, lo más interesante, para esta investigación, son los señalamientos en torno al ambiente de la cultura novohispana. Toussaint muestra, de manera ancilar, un aire de cultura que se respira en el altiplano de la Nueva España y crea con ello una cierta noción de espacio para el desarrollo del arte barroco. Anota el historiador:

El siglo XVII es ya diverso: los colonos han arraigado en el nuevo país; sus familias se multiplican y se marca una diferenciación, lenta pero precisa, entre el español de Europa y el de América [...] Entonces se va formando un nuevo estilo artístico: el barroco. Después de un ligero florecimiento del herreriano que tiene lugar a principios de siglo, el barroco imita su modelo español, todavía mesurado, pero poco a poco va diferenciándose y, al finalizar el siglo y en los primeros años del XVIII, es totalmente diverso de su arquetipo; es ya el barroco mexicano como muestra viviente y a la vez eterna, del nuevo país que ha adquirido personalidad propia. [...] hacia 1690, el barroco está en su apogeo en México y es el producto de un estado social en que todo, la cultura, las costumbres, el arte, la literatura, aun la ciencia, se tiñen de ese mismo matiz de rebuscamiento y de lujo.²⁴⁵

En estas palabras de Toussaint se hace evidente la construcción o reconstrucción del estilo barroco como fundamento de una nacionalidad futura. No es hora de poner en evidencia las reconstrucciones teleológicas de los pasados culturales con fines políticos, sin embargo, es importante señalarlo porque marca el tono del ambiente en el cual se lee el periodo artístico barroco. Lo cierto es que para esos años, la cultura de la Nueva España poco a poco se destacaba como un centro colonial importante de creación artística. La riqueza arquitectónica comenzaba a aflorar. Iglesias, sembradas en todos los rincones del territorio mexicano, eran revaloradas.²⁴⁶ Los

barroco, se ve influenciado intensamente por el viejo espíritu indio, convertido ya en mestizo” (Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, (1948), UNAM, México, 1974, pp. XII-XIII).

²⁴⁵ *Ibid*, pp. XIII-XIV.

²⁴⁶ Para 1941, en sus famosas lecciones sobre las *Las corrientes literarias de la América hispana*, Henríquez Ureña señalaba que “Solamente en México, se dice, hay nueve mil iglesias de mérito, desde el punto de vista arquitectónico” (Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias de la América hispana*, Trad. Joaquín Díez Canedo, México, FCE, 1949, p. 95).

críticos europeos señalaban su importancia. Los estudios al interior del país comenzaban a consolidarse. Para cuando Toussaint publica este libro ya el altiplano mexicano cuenta con un renombre en los ámbitos de la historia artística barroca. Lezama, aunque nunca menciona ni cita este acervo bibliográfico, cosa que si hará implícitamente en el caso de los estudios de los literatos novohispanos en las figuras de Sor Juana y Sigüenza y Góngora, si sabe de todo el ambiente intelectual que se ha generado en México en torno a ese periodo de la cultura americana. El dato más relevante, que muestra el interés de Lezama por el barroco de la Nueva España, es un viaje que el poeta hizo al altiplano mexicano, justo en los albores de la publicación del libro de Toussaint, y seguramente en un ambiente de aprecio en cierto círculos por el arte virreinal. En octubre de 1949, el poeta que durante toda su vida creó la fama de inmóvil, preparó sus maletas y partió hacia tierras mexicanas.²⁴⁷ No es difícil imaginar el interés del viaje. Visitas a personalidades no las hizo. Contactos con intelectuales mexicanos en ese momento eran pocos.²⁴⁸ El viaje de Lezama a México, el único que le dio una experiencia continental, fue para

²⁴⁷ Durante toda su vida Lezama solo salió 3 veces de Cuba: a los nueve años a Pensacola Florida, en octubre de 1949 a México y en abril de 1950 a Montego Bay, Jamaica. Si exceptuamos el traslado infantil, que hizo obligado por las condiciones de trabajo del padre, encontramos justificada razón para entender la fama de sedentario que se creó en torno a él. Pese a esto, me gusta pensar que los tres viajes que hizo Lezama fueron de suma importancia. El que realizó a México jugó en especial un considerable papel para sus apreciaciones sobre el barroco. Sin embargo, sobre ellos no se ha escrito nada. Es muy probable que Lezama haya viajado al altiplano mexicano entre el 15 y el 27 de octubre de 1949. Justo en esos días estaba metido en una polémica muy importante. Son las fechas en que Jorge Mañach lo acusa de incomprensible. El poeta, en un ambiente de linchamiento intelectual, dejó La Habana y tomó un barco hacia Veracruz. Con esta situación se arma una metáfora interesante. Mientras uno de los críticos más importantes de la isla lo tacha de ilegible y oscuro, Lezama decide hacer un viaje a uno de los lugares donde él mismo situará al señor barroco: el altiplano de la antigua Nueva España. Ana Cairo ha recopilado las distintas intervenciones de los personajes que participaron en la polémica Mañach-Lezama (Cf. Ana Cairo, “La polémica Mañach, Lezama, Vitier, Ortega”, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 2001, núm. 92, pp. 91-130).

²⁴⁸ Lezama tuvo pocas amistades en México antes del éxito editorial de *Paradiso*. Se podría decir que hasta 1949, fecha de su viaje, solo se ha carteadado con Ermilo Abreu Gómez, Justino Fernández y Octavio Paz. Los dos primeros contactos seguramente se debieron a la

apreciar el arte barroco de las iglesias novohispanas. Eso se puede deducir del único testimonio *in situ* que queda de esa aventura. En octubre de 1949, en algún punto de la ciudad de Cuernavaca, Lezama escribió, ya con nostalgia de Cuba, las siguientes líneas a su madre:

Queridísima Madre: Delicia sobre delicia y nieve verde. Estoy de sorpresa en sorpresa, del mucho agrado al otro agrado en que todo se nos presenta como revelada maravilla.[...] Fui a Taxco, la ciudad de la plata y 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.

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. [...] Mi madre buena ruegue porque mi viaje de regreso sea venturoso. Le da un beso en la frente su hijo Joseíto²⁴⁹

Más claro no puede ser. Lezama rompió el miedo al viaje por su interés artístico. Su curiosidad por el barroco lo movió de La Habana. A la vuelta de su corta estancia, el poeta no escribió ningún texto específico en donde diera cuenta de su aventura continental. Es en el corpus textual de *LEA*, escrito cerca de siete años después de su viaje, donde el poeta da testimonio de sus impresiones.²⁵⁰ Este dato dice mucho de la atención que tiene por las nuevas valoraciones

intermediación de José Rodríguez Feo quien probablemente los conoció en alguna universidad de Estados Unidos. En 1947 *Orígenes* dedica un número especial a México (Cf. *Orígenes*, 1947, núm. 13). Rodríguez Feo organiza las colaboraciones e incluso va a este país a coleccionar textos. En ese número publican Alfonso Reyes, Octavio Paz, Alí Chumacero, Ermilo Abreu Gómez, Efraín Huerta, Justino Fernández. En algún momento imaginé que durante su visita Lezama pudo haber contactado a algunos de estos colaboradores, pero no hay datos para poder sustentar esto. Todo parece indicar que en su corto viaje Lezama no visitó a nadie.

²⁴⁹ carta fechada el 17 de Octubre de 1949 recopilada en *Cartas a Eloisa*, Verbum, Madrid, 2000, p. 37.

²⁵⁰ Mucho tiempo después, en 1968, Lezama confesaría en una entrevista: “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 a la catedral de México, de la Basílica del Rosario, de la catedral de Puebla, donde están las tres grandes muestras de la raíz hispánica de nuestra cultura: el barroco, la churriguera y el barroco

artísticas en el continente. Su viaje, más que un placer turístico, revela su curiosidad y sus ganas por postrarse directamente ante un arte sobre el cual ha leído mucho, ha apreciado bastante y del cual quiere sacar enseñanzas. Por los comentarios de *LEA* se puede deducir que Lezama estuvo probablemente en cuatro sitios de México. Tres de ellos albergaban algunas de las obras más valoradas del arte barroco novohispano: la ciudad de México, Puebla y Taxco. Sobre la catedral metropolitana en el Zócalo capitalino, uno de los ocho monumentos más importantes, según Sitwell, del arte barroco en el mundo, el poeta escribió:

Asegurado su nacimiento en relación con el cuadrado de la plaza, lo que primero convida nuestra extrañeza es la deslumbradora aparición de su Sagrario. El transparente de la catedral de Toledo, obra de Narciso Tomé, no le aventaja en la riqueza de la proliferación ni en el esplendor del relieve de las figuras. En relieves más bien pequeños, que recuerdan las grandes portadas de catedrales medievales, con los oficios, con las furias, con los motivos de bodas, de cenas simbólicas despedidas, el labrado sin pausas de grandes ábsides ni destrezas frente a la luz, cubre toda la piedra por reducción a signo, a símbolo hagiográfico, a visibles potestades del Espíritu Santo (*LEA*, p. 101).

Las otras dos joyas novohispanas que Lezama menciona ya habían sido puestas en relieve por los estudios mencionados con antelación. La iglesia de santa Rosa de Prisca en Taxco y la catedral de Puebla aparecen en las páginas de *LEA* de manera singular. Lezama, en la nebulosa de sus recuerdos, o quizá concientemente adrede, mezcla y funde elementos de las dos iglesias en una sola narración. En un principio todo pareciera indicar que Lezama está hablando de la catedral de Puebla cuando, de improviso, surge un dato que no corresponde y desconcierta. El poeta menciona los guardianes celestiales que custodian la famosa catedral de la ciudad de los ángeles: Puebla. Entra al interior del monumento y encuentra que el estilo semeja la imagen de un sueño. En medio de la nave principal, el poeta se topa con un letrero que le anuncia la tumba del piadoso que donó la mitad de la riqueza de su mina para construir la Iglesia. Aquí es donde todo comienza a ser fabulación. El personaje que se asocia a la catedral de Puebla, porque promovió su edificación y la llevó a término, fue el obispo Juan de Palafox, hombre que a pesar de sus riquezas nunca poseyó una mina. Lezama, al mencionar la tumba de un benefactor, se refiere en

frío herreriano” (*Juventud rebelde*, 12 de Oct. 1968, *apud*, *Diccionario vida y obra de José Lezama Lima*, Universidad de Valencia, Valencia, 2002, p. 305).

realidad a Juan de Borda, rico minero del siglo XVI que mandó construir la iglesia de Santa Prisca de Taxco. Lezama, como si hablara de un mismo lugar, mezcla el racimo de los ángeles poblanos con las imágenes de plata de tamaño natural mandadas hacer por De Borda. No obstante, pese a los cambio de figuras, a las, creo yo premeditadas, alusiones erróneas, el pasaje al que me refiero, si se lee con cuidado, es de una gran belleza. En él Lezama asume el tono del viajero que se encuentra ante una obra, la admira y se sorprende.²⁵¹

¿Que hay de interesante en todos estos señalamientos referentes al arte de la Nueva España? En principio, muestran la curiosidad actualizada de Lezama por ese fenómeno artístico en América y además, y sobre todo, dan un espacio de representación a las acciones del señor Barroco. Lezama, al hablar del arte novohispano, construye de cierta manera el escenario de actuación de uno de los personajes inventados en este ensayo. Se trata de su personaje colonial: un señor transido por el placer lingüístico y sensitivo. Si los trabajos de Guido le sirvieron para hablar del uso de un estilo, las construcciones novohispanas, con sus miles de iglesias dispersas, le sirvieron para crear

²⁵¹ Nótese el uso de la primera persona del plural en el “Nos sobrecogemos cuando...” : “En la catedral de Puebla la relación de templo y plaza desaparecen, para darle paso a un cuantioso racimo de ángeles que defienden la plaza celestial. [...] Como en la construcción de la catedral de Colonia, las leyendas y los sueños, las visiones memorables, se han filtrado en la piedra para la edificación. La aparente frialdad de su estilo parece como el despertar de un hombre que ha tenido una ensoñación y trata después de precisarla cuidadosamente en la adecuación de sus signos. Que el buen hombre que había tenido ese sueño lo merecía, lo revela el hecho que donó la mitad de la mina de plata que había encontrado para las imágenes resueltas en plata maciza. Nos sobrecogemos cuando después de haber repasado la espléndida iconografía –las figuras de los cuatro evangelistas, de tamaño natural, es toda de plata- precisamos, en medio de una riqueza que se muestra pródiga para la alabanza, unas piedras de sencillez prodigiosa, con un solo rótulo, donde ni siquiera quiso que apareciese su nombre el generoso: “Aquí yacen las cenizas de un pecador”. Pero su sueño sin nombre está acompañado por el rumor de los ángeles que envuelve a la catedral. Rodeada de innumerables lanzas, cada una de las cuales remata en un ángel de plata. Así, la expresa gravitación del templo está aligerada por las voces angélicas que rodean la masa pedregosa y la levitan como para un desprendimiento en la noche” (*LEA*, p. 102).

el escenario de las acciones de su invención poética-histórica: el señor barroco.²⁵² El poeta, en medio de un ambiente de reivindicación del arte virreinal, cincela un escenario donde el señor barroco se siente en casa. No resulta gratuito que al entrar a la catedral de Puebla, como recordando su estancia en esa iglesia, Lezama escriba: “En la basílica del Rosario, en Puebla, donde puede sentirse muy a gusto ese señor barroco, todo el interior, tanto paredes como columnas es una chorrreada de ornamentación sin tregua ni paréntesis espacial libre” (*LEA* p. 83). O más adelante se refiera al Zócalo de la ciudad de México e invente una escena para incluir, en la corporalidad de una ciudad y una cultura a “aquel señor barroco, que veíamos en las fiestas pascuales. Ir de su granja, rodeado de aromas y de paños de primor, al vistoso zócalo, donde repasa la filigrana del sagrario, al tiempo que estalla el chisporroteo del torito y la revuelta tequila pone en la indiada el reajo de su frenesí” (*LEA*, p. 110). Puesto en camino a casa, Lezama, después de su viaje tierra adentro al continente, dibuja en su mente el escenario del señor de los estilos tensos y plutónicos, el señor de las formas dinamitadas. El señor barroco, en la mente del poeta, encuentra uno de los ámbitos de su paisaje.

²⁵² Tampoco es casual que el primer texto donde se pueden encontrar los trazos arquetípicos del señor barroco sea en un ensayo juvenil de Lezama sobre el poeta novohispano Sandoval y Zapata. En ese escrito, que trataré más adelante, se recalca la noción del espacio al mencionar la plantación cafetalera como un lugar de acción del señor Barroco. El espacio de Sandoval, en esa medida, es parangonable a la gran sala de la cultura barroca que se menciona en *LEA*.

EL BARROCO EN CUBA

A finales de los años treinta las academias americanas, desde el cono sur hasta México, comenzaron a tener un espacio institucional para la discusión, en los temas de la historia del arte, acerca del barroco. Cosa similar sucedía en Cuba, donde los profesores Joaquín Weiss y Alberto Camacho, desde la Universidad de La Habana, alentaban el estudio de la arquitectura insular e introducían a la discusión las modernas teorías, en ese entonces, de Wölfflin, así como las conclusiones de Ángel Guido en lo que respecta al barroco de los Andes. En revistas especializadas se veían con nuevos ojos los monumentos artísticos de los siglos XVII y XVIII.²⁵³

²⁵³ La revista *Arquitectura*, órgano del Colegio de Arquitectos de La Habana se fundó en 1917 y comenzó a publicar, a partir de entonces, materiales sobre diferentes construcciones antiguas de la isla, lo cual propició según Roberto Méndez “un ambiente de reflexión teórica en la cual participaron, sobre todo, los arquitectos: Luis Bay Sevilla, Evelio Govantes, Joaquín Weiss, Enrique Luis Varela, José María Bens Arrate, Pedro Martínez Inclán, Aquiles Maza y el profesor e historiador de arte Luis de Soto y Sagarra” (Roberto Méndez, *La dama y el escorpión*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2000, p. 198). La revista además se interesó por difundir los estudios sobre el barroco que en otras partes de América se realizaban. Así, varios de los trabajos de Ángel Guido aparecieron en la publicación habanera. Según datos de Méndez, Ángel Guido publicó en la revista *Arquitectura*, los siguientes artículos: “El barroquismo hispano incaico a través de la teoría de Wölfflin” (noviembre de 1928), “Diversidad barroca en el arte hispanoamericano” (diciembre de 1928) y “El espíritu de la emancipación americana en dos artistas criollos” (noviembre y diciembre de 1931). En este último artículo Guido hablaba de Condori y Aleijadinho. Lezama conocía muy bien esta publicación habanera. Así lo demuestra en una de las colaboraciones que publicó en el *Diario de la Marina* el 23 de marzo de 1950, meses después de su visita a México. Escribe ahí Lezama: “Gracias a los tres últimos números de la revista *Arquitectura* los trabajos coloniales de hierro forjado han cobrado un reavivado dominio. Qué noble artesanía otorgan, qué delicado sentido para expresar su dependencia arquitectónica. Su abstracción figurativa, su manera resuelta de adquirir una forma en el material donde el ritmo se asegura” (“Hierro forjado o una noble artesanía colonial” 23 de marzo de 1950, en José Lezama Lima, *La Habana*, ed. José Prats Sariol, Verbum, Madrid, 1991, p. 227).

En 1936 Weiss publica un libro sobre la arquitectura cubana durante la colonia. En él destacaba las construcciones más interesantes y analizaba sus estructuras e importancia artísticas. Entre los monumentos estudiados se encontraba, por supuesto, La catedral de La Habana, sobre la cual mencionaba dos cosas dignas de destacar: la concepción jesuítica de la nave y la influencia de Borromini en el diseño de inmueble. Más de veinte años después Lezama, al hablar de la catedral de La Habana, señalaba ambos elementos.²⁵⁴ Sin embargo, más allá de la posible influencia de las ideas del crítico en las opiniones del poeta, lo más importante es subrayar un cierto ambiente intelectual en el cual ha crecido, por lo menos desde las primeras décadas del siglo, el interés por estudiar el fenómeno barroco al interior de Cuba. Dentro de ese mismo ambiente habría que destacar a Luis de Soto, quien a partir de 1936 es el profesor de la Cátedra de Historia del Arte en la Universidad de La Habana, y a su alumna Martha de Castro. Ambos se interesaron por las teorías de Guido, así como las de Wölfflin, e intentaron definir el barroco cubano. Martha de Castro, por ejemplo, en un libro sobre la arquitectura barroca del Perú, publicado en 1945 en La Habana, daba las señales del ambiente que en esos momentos se respiraba en la academia cubana:

Mi propósito [...] ha sido estudiar la evolución estilística de la arquitectura barroca que se desarrolló en el Virreinato del Perú [...] Para ello he seguido el punto de vista de modernos arquitectos y estudiosos del arte suramericano, preferentemente Ángel Guido, Martín, S. Noel, Emilio Harth –Terré y Ricardo Rojas, algunos de los cuales han tratado de interpretar estos interesantísimos ejemplares –que siendo Barrocos Españoles, se apartan de él– según modernas

²⁵⁴ Escribe Joaquín Weiss sobre el carácter jesuítico del la catedral: “A muchos intrigará, en la composición general de esta noble fachada, el precario enlace de las torres con el cuerpo central – en sí mismo una composición “jesuítica” completa- así como la desigualdad de aquéllas. Sin embargo, un referencia documental a ellas, del tiempo en que estaban delineándose los fundamentos de la iglesia, hace evidente que las torres constituyen aquí un injerto enteramente premeditado, realizado por el gusto español en el viejo tronco jesuítico europeo. Al parecer la más estrecha representa el diseño original, ensanchado a la derecha quizá solo por dar cabida a una más cómoda escala interior.” (Joaquín Weiss, *Arquitectura Colonial Cubana*, Cultura, La Habana, 1936, p. 21). Por su parte Lezama señala: “Bajo la influencia de Borromini, nuestra catedral ofrece una solución esquiva y fuerte en uno de sus laterales....” (*LEA* p. 102) y sobre el carácter jesuítico menciona “En su edificación se responde a la búsqueda loyoliana del centro de irradiación” (*LEA*, p. 102).

teorías alemanas, como son la formal de Wölfflin y la de la “voluntad de forma” de Worringer”.²⁵⁵

No es casual que la mayor parte de las referencias de Lezama y de Castro coincidan. Las coordenadas intelectuales del momento no podían variar mucho. Por eso me parece casi imposible, para una inteligencia tan curiosa como la del poeta, que los estudios y trabajos de todos estos arquitectos y profesores cubanos, aun cuando Lezama, en apariencia, no apreciara mucho a la Universidad, pasaran desapercibidos para él. Dos datos sencillos pueden mostrar que en algún momento tuvo que encontrarse con sus ideas o sus publicaciones. Luis de Soto fue el director de tesis de Guy Pérez Cisneros, crítico de arte que acompañó a Lezama de manera estrecha en sus primeras publicaciones (me refiero a *Verbum* (1937) y *Espuela de Plata* (1939-41)).²⁵⁶ Martha de Castro, por su parte, publicó su tesis en la imprenta “La Verónica”, propiedad del poeta exiliado Manuel Altolaguirre, mismo lugar donde Lezama imprimía su revista *Espuela de Plata*. En un mundo donde coinciden las amistades y los lugares de impresión, es imposible desconocer las actividades de los otros. Es evidente que las reflexiones de Lezama en torno al barroco surgen en un medio donde ya hay un campo fértil para que fructifiquen. El poeta no está aislado del conjunto de actividades intelectuales de sus contemporáneos. Por esta misma razón

²⁵⁵ Martha de Castro, *La arquitectura barroca en el virreinato del Perú*, Cultural, La Habana, 1945, p. 5. Además de Castro escribió, bajo la dirección de Luis de Soto, su tesis de doctorado sobre el barroco cubano Cf. Martha de Castro, *Contribución al estudio de la arquitectura cubana: algunas ideas acerca de nuestro barroco colonial*, La Verónica, La Habana, 1942.

²⁵⁶ Guy Pérez Cisneros aparece como consejero de redacción de *Verbum* (1937), y como codirector de *Espuela de Plata* (1939-1941). Me parece que Guy pudo ser una figura clave para encontrar los vínculos entre las discusiones académicas, en torno al barroco, que se dan en La Habana y las reflexiones de Lezama. Las coincidencias intelectuales entre ambos las trataré más adelante. En la tesis de grado de este crítico, defendida en la Universidad de La Habana en 1946, se encuentran las siguientes palabras: “Ha sido para mi objeto de largas vacilaciones la redacción de esta tesis; de muchos titubeos su presentación a los miembros de este tribunal. El Dr. Luis de Soto que lo preside y en quien he hallado siempre un generoso maestro, sabe bien de estas vacilaciones y titubeos” (Guy Pérez Cisneros, *Características de la evolución de la pintura en Cuba*, (1946), Pueblo y Educación, La Habana, 2000, p. XV).

me parece importante señalar una serie de vínculos que, más allá del mundo académico, Lezama mantiene con otros personajes de su tiempo. Me refiero a los artistas, sobre todo los pintores, de su generación.

Hacia mediados de los años treinta el mundo artístico de La Habana estaba marcado todavía por la influencia de la vanguardia. En la pintura se habían introducido el surrealismo, el cubismo y el primitivismo. En la poesía el movimiento negrista acaparaba la atención.²⁵⁷ En esos momentos unos cuantos jóvenes, quizá todavía sin intención grupal, comienzan a coincidir en ciertas actividades. En 1937 Mariano Rodríguez, después una estancia en México donde estudia pintura y entra en contacto con la corriente muralista, regresa a Cuba y conoce a José Lezama Lima. Por ese mismo tiempo René Portocarrero, otro joven pintor que por entonces también escribía poesía, entra en contacto con ambos. Poco a poco se van reuniendo las nuevas personalidades del arte en Cuba. Recién llegado de Francia, Guy Pérez Cisneros, un joven crítico de arte, entabla conocimiento con todos ellos.²⁵⁸ Estos jóvenes, en distintos escenarios, comienzan a aparecer en

²⁵⁷ A finales de los años veinte y principios de los treinta aparece en Cuba un movimiento poético que, en consonancia con la puesta de moda del negrismo en Europa por Picasso, Cendrars y Frobenius, comienza a consolidar un gusto y una estética en la isla. Algunos de los poemas de Ramón Guirao, Emilio Ballagas y Nicolás Guillén retomaron cadencias rítmicas y figuras populares para crear lo que se ha denominado el negrismo. Según Fernández Retamar el primer poema negrista aparecido en Cuba fue publicado en 1928 por Ramón Guirao. Para Cintio Vitier este movimiento no representó más que una simple moda que duró cerca de diez años. (Cf. Cintio Vitier *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de las Viñas, La Habana, 1958, pp. 350-354 y Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Orígenes, La Habana, 1954, pp. 45-62). Esta corriente, junto con la poesía pura, coinciden de alguna manera con la introducción del vanguardismo literario que pregonó la *Revista de Avance* al interior de la isla. La pintura por su parte, para esos años, ha tenido una fuerte presencia del surrealismo y del primitivismo. Contra todo esto se manifiestan los jóvenes artistas, críticos y poetas reunidos en la revista *Verbum*.

²⁵⁸ Lezama desde sus comienzos artísticos, como se puede ver, siempre estuvo rodeado del mundo de la plástica. Por eso casi me puedo atrever a decir que las personalidades de la generación del poeta son, más que los literatos, los pintores. Si se revisan las fechas de nacimiento de los poetas que acompañaron a Lezama en sus primeras publicaciones, se cae en la

el ambiente artístico de la isla. Portocarrero y Mariano participan en la fundación del Estudio Libre de Pintura y Escultura en 1937; ese mismo año Lezama saca a la luz su primera revista, *Verbum*, en donde Guy Pérez Cisneros da cuenta del arte del momento. En fin, todos ellos, desde distintos flancos, van marcando una presencia que, leída desde hoy, tiene tintes generacionales. Algunas actividades y opiniones pueden sustentar lo que digo. En el mismo año de 1937 se organiza en la universidad de La Habana una exposición con ocho pintores. El encargado de las palabras de apertura es Lezama. La oportunidad para ajustar cuentas con la generación anterior está dada. Sin embargo, el poeta cede su puesto, en un gesto de simpatía pero también de complicidad, a Guy Pérez Cisneros.²⁵⁹ El joven crítico acepta la invitación de su amigo y redacta

cuenta de que la mayoría de ellos son menores que él. Gastón Baquero nació en 1916, Cintio Vitier en 1921, Eliseo Diego en 1920 y Fina García Marruz en 1923. El único poeta amigo que es más o menos de su edad es Ángel Gaztelu. Por el contrario, Mariano Rodríguez y René Portocarrero nacieron ambos en 1912, Guy Pérez Cisneros nació en 1915. No quisiera dar demasiada importancia a las cuestiones cronológicas, lo que me interesa resaltar, más allá de la nimiedad temporal, son los gustos, intereses y formaciones. Y aquí es donde surge nuevamente el desfase. Mientras que todos los poetas del posteriormente llamado grupo “Orígenes” crecieron al cobijo poético de tres figuras tutelares: Juan Ramón Jiménez, César Vallejo y el propio Lezama, los pintores René Portocarrero, Mariano Rodríguez, el crítico de arte Guy Pérez Cisneros y el propio Lezama se movieron en un mundo distinto. Estos últimos se formaron, como intentaré describir, en el mundo de reivindicación de la estética del barroco.

²⁵⁹Al respecto recuerda Lezama: “Llegaban con los bisoños nuevos saltos de la sangre a la Universidad de aquellos años. Mis buenos amigos de siempre René Villarnovo y Manuel Menéndez Massanta, me habían llamado, siendo yo tan solo un estudiante de derecho, para hacer la revista *Verbum*. Surgían nuevos nombres para la poesía que perfilaban la generación, y aparecían, según su único poema publicado, los ángeles saxofonistas de Portocarrero. Era el momento de descargar la polémica generacional sobre la pintura. Yo había sido comisionado para inaugurar la primera exposición universitaria de pintura, pero al frecuentar a Guy y captar su fervor por nuestra plástica (el recuerdo de los Goyas en el Museo de Burdeos había avivado desde la infancia la curiosidad plástica), le cedía muy gustosamente, al descubrir su vocación esencial de crítico de pintura, las palabras inaugurales. [...] Las palabras de Guy en aquella ocasión fueron revisionistas, históricas, de exacerbada crítica. Al mismo tiempo que se dolía de profesores cubanos que en aquellos momentos dictaban en el extranjero” (José Lezama Lima,

un texto en donde pone en claro la actitud de los jóvenes ante el arte de la generación precedente. Las críticas son acerbas; los comentarios, demoleedores. Las poesías de Guillén, Ballagas y Guirao no le merecen otro calificativo que el de juegos folklóricos rimados para turistas. Los pintores de la exposición le parece que han frustrado el camino de un arte original. El joven crítico no deja cabos sueltos. En todos los ámbitos de la cultura cubana del momento encuentra una frustración sin salida. Los vanguardismo, podemos interpretar, se han agotado.²⁶⁰ Lezama, por su parte, no distaba mucho de estas opiniones. Entre alegorías y metáforas, el poeta deja entrever en una serie de textos de ese mismo año una posición semejante a la Guy.²⁶¹ Las señales

“Guy Pérez Cisneros: recuerdos” en *La visualidad infinita*, Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 290)

²⁶⁰ Las palabras de Guy son las siguientes: “creéis firmemente que el arte cubano es una mezcla de maracas, de sones, de rumbas, de poesías afro-cubanas para turistas. O quizás que consiste en una reminiscencia débil y fatalmente insípida del gran arte español que estudiáis aquí con veneración sometidos a la austeridad formal de las copias. [...] Pero estáis equivocados. Nada de eso puede representar el arte cubano. [...] El arte cubano es Ballagas, el poeta sin esqueleto, ora sometido a la influencia francesa, de Rimbaud a Cocteau, ora a la española de Cristóbal de Castillejo a Jorge Guillén, ora a la americana de Withman o Neruda; desorientado, sin brújula sin consistencia [...]. El arte cubano es Guillén el poeta que ha sido uno de los que más fuerte ha sentido esa carencia de patria, y se desesperó por ello, creando para suplir ese vacío insondable y asfixiante, una teoría completamente artificial pues acabó por caer en un racismo sin salida [...]. El arte cubano es Mañach y es Marinello, que han tenido que huir de Cuba para salvar sus inteligencias. [...] El arte cubano es estos pintores [Ponce, Arístides Fernández, Amelia Peláez, Gattorno, Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Arche y Abela] que han venido impudicamente a nosotros, para echarnos a la cara sus insuficiencias, sus vicios, sus enfermedades; para pedirnos, comprensión, interés, ayuda o auxilio [...] y aquí tenéis a los mejores pintores cubanos. Todos de talento real. Los unos sirven de ejemplo: han fracasado, renunciado, desertado: el terrible poder de la desintegración de nuestra atmósfera ha podido más que ellos” (Guy Pérez Cisneros, “Presencia de ocho pintores”, *Verbum*, junio de 1937, núm. 1, p. 122-125).

²⁶¹ En el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” publicado en ese mismo año de 1937 Lezama destacaba, refiriéndose evidentemente a Guillén, Guirao y Ballagas, “La brusquedad con que la poesía cubana plateó de una manera quizá desmedida, la incorporación de la sensibilidad negra”

son claras: había que renovar los caminos del arte. ¿Cuáles eran los nuevos senderos por los que había de transitar estos jóvenes?

Hay una serie de signos que marcan sus búsquedas. En principio se encuentra el discurso nacionalista. Tanto Guy, como Lezama, Portocarrero y Mariano están implicados, de una u otra forma, en un debate acerca de la nación. Guy pone como meta del arte nuevo la creación de una sensibilidad nacional. Lezama lanza el mito de la sensibilidad de la isla. Las obras de Mariano y Portocarrero tiempo después serán apreciadas por reflejar una “plástica netamente cubana”. En otras palabras, la posición pos-vanguardista de esta nueva generación se sitúa en la órbita de las construcciones nacionales.²⁶² Pero la pregunta más certera debería de ser: ¿cuáles fueron los

(en *Obras Completas II*, Aguilar, México, 1976, p. 50). De la pintura del momento aseguraba Lezama: “Nuestra pintura tocada de afrancesamiento [se refiere evidentemente a los vanguardismos], se ha situado en un doctrinal meramente occitánico, y en consecuencia se resiente de una sequedad desarraigada” (*Ibid*, p. 51).

²⁶² Ruy Pérez Cisneros, por ejemplo, escribe: “Tenemos que empezar a forjar esa sensibilidad nacional, ese orgullo patriótico que hará surgir nuestra existencia en el arte como en otras cosas. No olvidemos que el arte es nacional como la ciencia universal y la necesidad internacionalista. [...] Este fin, esta meta, esta creación de una patria no geográfica, sino histórica, es en la hora actual la única cuestión que se debe plantear. [...] El deber ahora no está en la política, está en el estudio desinteresado y rudo, liberado de toda preocupación de exámenes; en la búsqueda del centro de gravedad de nuestra civilización y de nuestra economía; en el desarrollo de un orgullo patriótico, sano, potente, sincero y de una sensibilidad nacional.” (“Presencia de ocho pintores”, *Verbum*, num 1, junio de 1937 p. 65) Lezama en uno de sus primeros ensayos, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, utilizaba una retórica similar a la de Guy, enmarcada en metáforas, para reivindicar una sensibilidad insular. El poeta no subrayaba la necesidad de un arte nacional pero sí defendía la construcción, desde la poesía y la pintura del mito de la isla (Cf. “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”). La plástica de Mariano y Portocarrero, al contrario de los movimiento vanguardistas anteriores, va, según Martha de Castro, a “luchar por una plástica cubana de sabor nacional. [...] Por primera vez esbozamos la aparición de una arte nacional en que se entremezclan el expresionismo barroco y la abstracción (tendencia internacional). Nuestra idiosincrasia realista y barroca tiende a encontrar una expresión en la fusión de ambas” (*El arte en Cuba*, Universal, La florida, 1970, p. 59).

caminos que estos jóvenes descubrieron para manifestar sus inquietudes artísticas? La respuesta se encuentra, creo yo, en la relectura que hicieron, entre la efervescencia europea y los descubrimientos americanos, del estilo barroco. El descubrimiento del barroco marcó, de alguna manera, los pasos de esta generación. El propio Lezama, mucho tiempo después, dio las coordenadas de las dos generaciones que a finales de los años treinta y principios del 40 se gestaron en Cuba. Escribe el poeta:

La generación de pintores del 25 [...] había nacido bajo la égida del “sprit nouveau” [sic], [...] la generación del 40, [...] había hecho peculiar detenimiento, en pintura y poesía, en las manifestaciones estilísticas del barroco [...]

Teniendo en cuenta estas palabras no resulta sorprendente imaginar que las obras de Mariano y Portocarrero, miembros de la generación del 40, comenzaron a indagar en las posibilidades estilísticas del barroco. En 1941, Guy Pérez Cisneros anotaba algo que confirma las aseveraciones de Lezama: los jóvenes pintores habían descubierto en el arte barroco nuevas posibilidades para salir del impasse vanguardista. Escribe el crítico: necesitamos oscuramente un arte de más intuición; a la vez menos personal y más humano, más complejo y rico porque menos abstracto. [...] Un arte dinámico y barroco [...] (p.137) El arte de un Mariano, de un Portocarrero, han nacido barrocos, de ese barroquismo al cual una íntima afinidad nos une. [...] Pliegues anchos y oscuros, crestas claras y redondeadas, valles y colinas sucesivos accidentan en avance impetuoso los últimos lienzos de Mariano, dándoles el inconfundible sabor barroco tan ansiado.” P. 138. [...] Portocarrero, empeñado junto con Mariano en el triunfo de esta nueva tendencia, se distingue sin embargo notablemente de él [...] El sentido de lo barroco, casi puramente plástico en Mariano, se complica aquí por el aporte de ideas poéticas que juegan con el tiempo que se ha ido introduciendo a la par que el movimiento en la estructura aparentemente sólida.²⁶³

²⁶³ Guy Pérez Cisneros, “Víctor Manuel y la pintura cubana contemporánea” (1941), en *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, Letras Cubanas, La Habana, 2000, pp. 137-139. En un ensayo de 1950, citado en páginas anteriores, Lezama llamaba la atención sobre las posibilidades de aprendizaje del arte barroco colonial para las nuevas generaciones de artistas. Escribe Lezama en el *Diario de la Marina*: “Cómo encarnan esos hierros coloniales, libertados de su simple función de sostén, en figuras que la pintura más novedosa de hoy podrá recrear y saborear. Uno de esos trabajos coloniales de colgadores de

La problemática de los vínculos entre el arte y la nación, a partir de esta nueva propuesta, encerraba respuestas complejas. No se trataba de la búsqueda de un supuesto origen, sino de la experimentación con una forma artística que había dado resultados artísticos valiosos en América. Así lo mostraba la reciente crítica de arte que volvía la mirada hacia las iglesias y fachadas virreinales para asombrarse de las joyas silenciadas durante mucho tiempo. La generación de Lezama ya no buscaba, como lo había hecho la vanguardia, una ruptura con la tradición.²⁶⁴ Estos jóvenes pintores y críticos que se reúnen con el poeta desean una síntesis de las distintas tradiciones que confluyen en la isla. Quizá por eso encontraron en la experiencia histórica y estilística del barroco un medio para manifestar una nueva propuesta artística. Las palabras de Lezama pueden ser aleccionadoras al respecto:

En realidad, esa apreciación del barroco [que hizo la generación del 40], era una vuelta al planteamiento estilístico de lo que debía ser el arte americano en función del arte universal. Es decir, un rico material cuantitativo, tomado de todos los aportes, aunque sin causadas pretensiones, que laboraba sobre las formas, al ocurrir el quiebro del mundo teocrático. Esa síntesis, lograda de súbito, a la que hicimos referencia en los comienzos, es necesario para integrar el barroco, unida a la angustia de la forma sobre la forma, eliminando la oposición forma y contenido, y planteando así las manifestaciones estilísticas en una nueva proporción.²⁶⁵

lámparas parece un arlequín de Kandinsky [...] otro nos recuerda una flor de Paul Klee, [...]. Estúdiense por nuestros pintores, la esbelta gracia y el don resuelto de esos trabajos en hierros coloniales. Formas y ritmos inestimables tal vez para nuestra pintura contemporánea, que merecen la venturosa y perdurable compañía” (José Lezama Lima, “Hierro forjado o una noble artesanía colonial”, en *La Habana*, ed. José Prats Sariol, Verbum, Madrid, 1991, pp. 227-228).

²⁶⁴ En este sentido el proyecto de la generación de Lezama coincide con lo que Emir Rodríguez Monegal, para el caso de las literaturas iberoamericanas, señaló en un esquema general: mientras los años veinte son de ruptura, los cuarenta son de restablecimiento de la tradición. (Cf. Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y renovación” en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su Literatura*, Siglo XXI- UNESCO, México 1972, pp. 139-166).

²⁶⁵ *Diccionario vida y obra de José Lezama Lima*, ed. Iván González Cruz, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, p. 41.

Dos cosas quisiera destacar del párrafo anterior: la importancia de la forma, es decir, del estilo, y la idea de síntesis. En la apreciación de Lezama y de sus congéneres sobre el Barroco ambos conceptos estaban imbricados. El estilo barroco, al ser un juego con la forma, había dado la posibilidad de incorporar distintas tradiciones. Al menos esa era la lectura que los críticos del arte americano destacaban y esa, me parece, era la imagen que jóvenes creadores querían encontrar. El arte nacional visto por ellos no implicaba soluciones raciales, étnicas o mestizas sino el reencuentro con una tradición que, expandida en todo Occidente y en América, había tenido soluciones particulares en cada cultura. De alguna manera el nacionalismo artístico pregonado por estos jóvenes quería conciliar lo cosmopolita y lo regional. La experiencia del barroco en América, esa era la opinión de la crítica de entonces, había conjugado esos dos niveles. En él se sintetizaban tradiciones muy diversas y convivían sustratos culturales de lo más disímiles. Esa nueva experiencia, nacional y al mismo tiempo transcontinental, fue lo más atractivo para renovar, a finales de los años treinta, el arte de la isla. El trabajo con esa forma podía llevar a la síntesis de las tradiciones. Lezama da las claves de las pautas de esta interpretación cuando en 1956, a la muerte de Guy Pérez Cisneros, uno de los más fervorosos defensores de estas búsquedas, decía:

Queríamos un arte, no a la altura de la nación, indecisa, claudicante y amorfa, sino de un estado posible, constituido en meta, en valores de finalidad que uniese la marcha de las generaciones hacia un punto lejano pero operante [...] Al detenernos en el acarreo lentísimo y vegetativo de la nación [...] nos subordinábamos a lo hispánico. [...] precisábamos ya que sólo la eticidad resistente de lo hispánico, podría lograr unidad, no partiendo de los elementos pasivos o nacionales, sino de la violentas imposiciones [...] Sabíamos ya que lo hispánico no podrá ser la norma para lograr la universalidad de nuestra expresión artística, pero si esta se lograba, la eticidad hispánica alcanzaría la rotundidad en pleno [...] Así aquella generación, la última realmente aparecida entre nosotros, buscaba en la hondura, en los verídicos planteamientos estilísticos, sentir el caudal mayor de lo histórico.²⁶⁶

²⁶⁶ “Recuerdos: Guy Pérez Cisneros”, *La visualidad infinita*, Letras cubanas, La Habana, 1994, p. 282. En referencia a las opciones del negrismo de los años 20s. “Se había desdeñado lo popular turístico, las fáciles onomatopeyas del negrismo musical o poético, que eran disfraces de lo hispánico menor y del cosmopolitismo de sangrado; huía también del hieratismo enfático mexicano” (*Ibid*, 283).

No quisiera hacer aquí el recuento de la postura de Lezama respecto de la tradición. Semejante tarea me llevaría varias páginas y muchas más citas. Sin embargo, no puedo dejar pasar por alto algunos párrafos del último ensayo de *LEA* donde el poeta, entre guiños y claras alusiones, da ciertas claves para interpretar los gustos estéticos de su generación y además señala la importancia que tuvo entre ellos, los jóvenes pos-vanguardistas, la idea de continuidad y síntesis antes que la noción de ruptura y originalidad. Estos jóvenes no querían descubrir nada nuevo, querían, sí, hacer uso de todos los siglos de cultura disponibles:

Por los años 20 [...] el concepto de originalidad estallaba y se extendía [...] *Faire autre chose, faire le contraire*, era la divisa exigida al surgimiento de las nuevas generaciones [...] Un Picasso, un Stravinsky, un Joyce, eran juzgados a la sombra del *sprit nouveau* en función de originalidad [...] Pero al rodar de diez años, la escenografía iba a rehusar el hacer “otra cosa”, para reencontrar la línea de continuidad que unía las generaciones. Nos empeñábamos [nótese el uso de la primera persona del plural] en demostrar que “era la misma cosa”, la que con nombres distintos y dosificadas mutaciones, recorría el trayecto de la expresión. Detrás de los valores que una década anterior se apreciaban como originales, se admiraban ahora a título de súmulas históricas, de sentido crítico concentrado [...] Ya no se buscaba que fuera innovador y original [...] sino que estuviese respaldado por la gran tradición [...] por valores sólidos y gravitantes (*LEA*, p.148).

El ideal de artista que tenían los jóvenes poetas y pintores cubanos de la generación de Lezama implicaba a un creador que podía estar “nutrido por todo el aporte de la cultura antigua, que lejos de fatigarlo exacerbaba sus facultades creadoras, haciéndolas terriblemente sorprendidas” (*LEA* p. 160). La solución para este tipo de artista sólo podía provenir de un uso inteligente de las formas artísticas. El barroco, aporte probado en el territorio americano, como un estilo que podía dar cabida a tradiciones consolidadas de distintas culturas, era un buen ejemplo para estos jóvenes. Ese tipo de arte había sido una exacerbación de la forma, que por eso mismo daba cabida a otros universos. El artista, en la tensión con las formas, incrustaba su universo imaginario. A final de cuentas el barroco era para Lezama una lucha con la forma y por eso mismo la posibilidad de desbordar los límites. Lezama, al poner en el centro del discurso el tema de la forma artística como el elemento más importante en la construcción literaria y pictórica, saca la discusión viciosa del arte nacional –que se movería en el folcklorismo temático- para situarlo en el ámbito de un estilo. El arte de la nación tenía que ser formado, pero esto solo podía realizarse, y vaya que lo hizo Lezama, deformando, parodiando y destruyendo los estilos. Los niveles de la

discusión entonces surgen con más claridad. El novel poeta y el joven pintor se encontraban ante un ejercicio exigente de las formas artísticas; querían engrandecer la tradición, ensanchar su sentido. La nación podía ser entonces, quizá exagero, una forma desfigurada.

Pero hasta ahora sólo he hecho el recorrido por la reivindicación plástica del barroco. Falta el mundo de las letras. ¿Habría algo similar a este uso imaginativo y destructivo de las formas del siglo XVII en la literatura virreinal? Para responder a esto primero se tiene que ver a un personaje muy importante para entender a Lezama: Luis de Góngora. Los trazos del gongorismo en América, y la lectura que Lezama hace de ellos, darán cabida a responder a esto. Eso me propongo mostrar en las páginas que siguen.

EL BARROCO Y LA LITERATURA

A finales de siglo XIX los historiadores del arte europeo comenzaron a utilizar el concepto de barroco para referirse a las obras del periodo posterior al Renacimiento. En ese entonces se comenzaron a hacer paralelos con la literatura. Si existía una pintura barroquizante, así también, se decía con cierta cautela, debería existir una literatura barroca. El primero que estableció las similitudes fue Heinrich Wölfflin.²⁶⁷ Sin embargo, sólo hasta entrado el siglo veinte, con la propagación del término en los estudios humanísticos, el furor del barroco consolidó su presencia en la historia y crítica literaria. Para mediados de los años veinte, ya habían surgido trabajos que en toda Europa analizaban los dramas alemanes del siglo XVII, la poesía oratoria inglesa, la literatura de los siglos de Oro en España y el clasicismo francés como manifestaciones de un estilo literario barroco. En esas fechas Josef Nadler utilizaba el término para analizar la literatura de la contrarreforma jesuita en el sur de Alemania; Helmut Hatzfeld aseguraba que las obras de Boileau, La Fontaine y Racine eran un vivo ejemplo de la expresión barroca; Karl Vossler veía en la obra de Lope de Vega un ejemplo del barroco;²⁶⁸ el mismo Hatzfeld sostenía que las obras de

²⁶⁷ Casi todos los críticos están de acuerdo en que el concepto de barroco se originó en la historia del arte y de ahí pasó a la literatura. Joachim Küpper, por ejemplo, escribe “Die Literaturhistorie hat den Barockbegriff [...] aus der Kunstgeschichte bezogen [...] H. Wölfflins Bemerkung, dass die in der Untersuchung über Renaissance und Barock (1888) erstmals definierten Merkmale des Barockstils nicht nur für Architektur und Malerei, sondern auch für die Dichtkunst massgeblich sind, hat die Erforschung des Literaturbarock überhaupt erst initiiert und ihr eine Richtung gewiesen, die sich zunächst als principiell adäquat erwies. Der Literaturbarock ist auf den ersten Blick grundlegend durch den Stil definiert.“ (Joachim Küpper, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderon. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1990, p. 8).

²⁶⁸ Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Resensburg, 1918; Helmut Hatzfeld, *Die französische Klassik in neuer Sicht. Klassik als Barock*, 1935; Karl Vossler, *Lope de Vega und sein Zeitalter*, Munich, 1932. (Cf. René Wellek, “El concepto de barroco en la investigación literaria”, *Anales de la Universidad de Chile*, 1962, núm. 125, pp. 124-147).

Cervantes manifestaban un espíritu jesuítico contrarreformista.²⁶⁹ Los críticos y estudiosos comenzaron a hablar así de los procesos barrocos en toda la literatura europea del siglo XVII, en ellos se incluía a Shakespeare y a Calderón, a Racine y a Tasso.

Mientras eso sucedía en Europa, ¿qué pasaba con la valoración de la literatura barroca en América? La situación era un tanto distinta. Los estudios literarios sobre ese periodo iniciaban su consolidación. Dos prejuicios pesaban sobre las obras de ese tiempo: uno era de orden político y otro de carácter estético. En principio la literatura barroca americana era sinónimo de época colonial y, como tal, se le rechazaba o se le ignoraba en bloque porque recordaba los tiempos de la dominación metropolitana. Todavía a mediados de los años treinta del siglo pasado, Pedro Henríquez Ureña podía comenzar su libro sobre la cultura colonial en Santo Domingo, lamentando el hondo prejuicio que pesaba sobre la cultura del virreinato:

En toda la América española, el movimiento de independencia y las preocupaciones de la vida nueva hicieron olvidar y desdeñar durante cien años la existencia colonial, proclamándose una ruptura que sólo tuvo realidad en la intención. [...] Hubo empeño en romper con la cultura de tres siglos: para entrar en el mundo moderno, urgía deshacer el marco medieval que nos cohibía – nuestra época colonial es nuestra Edad Media-; pero acabamos destruyendo hasta la porción útil de nuestra herencia. Hasta en las letras olvidamos el pasado, con ser inofensivo, y hasta ahora

²⁶⁹ Pocos años después el crítico llegó a conclusiones más radicales. Según Hatzfeld todo el arte español siempre ha tenido, incluso en sus expresiones más remotas, un espíritu barroco: “A nuestro modo de ver, el espíritu y arte españoles tiene afinidad con lo barroco desde los primeros tiempos y se opone al clasicismo italianismo, espíritu de armonía, de geometría, de belleza amable; con otras palabras: al equilibrio grecorromano. Y lo que se opone a esos dos rasgos es el gran ademán de heroísmo desmesurado, el paradójico entrelazamiento y asociación de ideas y palabras, el lenguaje intensamente figurativo, la constante mezcla de religión y sensualidad y los extremos de crueldad y de intolerancia ortodoxa” (Helmut A. Hatzfeld, „El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII”, en *Revista de Filología Hispánica*, núm. 3 (1941), p. 10).

sólo el esfuerzo penoso lo reconstruye a medias, recogiendo notas dispersas del que fue concierto vivo.²⁷⁰

Esta reconstrucción penosa del pasado literario colonial a la que alude Henríquez Ureña tuvo que batirse no sólo contra el desdén político sino también contra las costumbres del gusto decimonónico. Daba la casualidad que una de las figuras que ejerció mayor influencia y que fue centro de predilecciones de las obras y poesías coloniales americanas, era, al mismo tiempo, uno de los personajes más detestados por la crítica literaria del XIX: Luis de Góngora.

El ejemplo clásico del terror a la poética gongorina a finales del siglo XIX fue Menéndez y Pelayo. El sabio español decretó desde su trono de crítico inapelable un proceso casi inquisitorial contra el gusto perverso y las tentaciones monstruosas del arte de Don Luis. Su juicio no sólo se llevó a cabo en la metrópoli sino en todos o rincones donde se hubiera expandido su reinado. El problema fue que la irradiación de Góngora no fue poca. En la península se le seguía o se le negaba. Sin embargo, en los virreinos ultramarinos la historia fue otra. En distintos puntos del continente americano, las colonias barrocas vieron propagarse la figura del autor de las *Soledades*. Desde el Perú, un personaje intrigante y raro, llamado el Lunarejo, escribía su *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662), libro que es una alabanza y al mismo tiempo el desborde de un estilo en el que el lenguaje crea y destruye sus propias formas.²⁷¹ En el virreinato de la Nueva Granada, Hernando Domínguez Camargo, un adicto a Góngora según palabras de Gerardo Diego, rendía homenaje a Don Luis en sus diversos poemas. La capital de la Nueva España parecía ser también la capital de la fama gongorina. Menéndez y Pelayo, en sus célebres, por lamentables, páginas acerca de la poesía virreinal, se quejaba de la injusta presencia del racionero cordobés entre los poetas de esa joven, y de gustos pervertida, tierra:

²⁷⁰ Pedro Henríquez Ureña, *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (1936), en *Obra crítica*, FCE, México, 1960, p. 335.

²⁷¹ Sobre el Lunarejo se puede revisar el ensayo de Roberto González Echevarría. “Poética y modernidad en Juan de Espinosa Medrano, el *Lunarejo*” en su libro *La prole de la Celestina, continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Colobrí, Madrid, 1999, pp. 181-201.

Góngora había pasado a la categoría de clásico, y los poemas de su última y depravada manera se leían y comentaban en las escuelas al igual que los de Homero y Virgilio. Cuenta D. Juan de Vera Tassis, en la biografía de su amigo el ingenioso y malogrado poeta D. Agustín de Salazar y Torres (natural de Almazán, pero educado en México desde los cinco años), que en unos exámenes públicos, celebrados en el Colegio de la Compañía de Jesús, recitó de memoria las Soledades y el Polifemo, <comentando los más oscuros lugares, desatando las más intrincadas dudas, y respondiendo a los más sutiles argumentos que le proponían los que muchos años se habían ejercitado en su inteligencia y lectura>. ²⁷²

El horror gongorino del que adolecía Menéndez y Pelayo lo llevaba, sin freno de sus pasiones, a calificar la vida poética de la Nueva España durante el siglo XVII como una “atmósfera de pedantería y de aberración literaria”. ²⁷³ Este tipo de comentarios prevalecieron en el gusto estético de la crítica y de la lectura poética del siglo XIX. El sabio decimonónico aseguraba que las obras de Domínguez Camargo eran uno “de los más tenebrosos abortos del gongorismo” ²⁷⁴; se sorprendía de que el Lunarejo “que conocía tan bien la literatura clásica, que escribía por lo general con tanta claridad y llaneza y mostraba tan buen sentido en la crítica de las aberraciones

²⁷² Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía Hispanoamericana*, (1893) tomo 1, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, s.l., 1948, p. 66.

²⁷³ *Ibid*, p. 67.

²⁷⁴ Las sentencias de Don Marcelino no se contentan con descalificar la poesía de Domínguez Camargo; en un gesto omnicomprendivo borra toda la poesía de la Nueva Granada con frases lapidarias: “El siglo XVII fue en aquella colonia, no solo de mal gusto, sino de grande esterilidad poética. Sólo pueden citarse algunos versificadores gongorinos, pero aun éstos fueron poco fecundos, o han dejado corto número de poesías impresas. Dejando, pues, a la piadosa diligencia de los eruditos bogotanos el apurar el catálogo de aquellos, cuyas obras se han perdido, o de quienes solo se conserva algún soneto laudatorio o alguna otra composición de circunstancias, hablaremos solamente de Hernando Domínguez Camargo, que probablemente no fue el peor, y que por lo menos tuvo la suerte de dejarnos bastantes muestras de su ingenio. Su Poema Heroico de San Ignacio de Loyola es, sin duda, uno de los más tenebrosos abortos del gongorismo, sin ningún rasgo de ingenio que haga tolerable sus aberraciones. [...] En los romances, sobre todo, tiene algo de lo bueno de Góngora, mezclado con muchísimo de lo malo”, (*Ibid*, p. 424).

en que incurrió Manuel de Faria y Sousa en su comentario a Camões, gastase miserablemente tales dotes en componer un *Apologético* del *Polifemo* y de las *Soledades* de Góngora.”²⁷⁵ Los juicios sumarios que hizo Menéndez y Pelayo sobre la poesía colonial americana, y sobre el estilo gongorino, fueron repetidos, con pocas excepciones, por los críticos americanos de finales del XIX y principios del XX. El caso de México es un buen ejemplo. Francisco Pimentel hablaba, al referirse a la literatura novohispana, del “enmarañado e insufrible gongorismo”; Joaquín García Icazbalceta de la “depravación del buen gusto”; José María Vigil de la “funesta epidemia irresistible”.²⁷⁶ Casi todos se referían a la literatura de ese periodo como un cuerpo dañado y enfermo. El problema fue que la mayoría de esos juicios se hicieron con un gran desconocimiento de las fuentes. La literatura de ese periodo seguía enterrada entre el polvo y los años en los archivos virreinales. Sobre la ausencia y el vacío se construía un cadáver deforme. Con el advenimiento de un gusto nuevo a principios del siglo XX fue posible reubicar y apreciar en otras dimensiones la aventura estética del barroco literario americano. Su suerte estuvo de alguna manera en consonancia con la reivindicación de Góngora. De ahí que sea necesario comentar un poco del resurgimiento del autor de *Las Soledades*.

Todo comenzó hacia principios de siglo veinte cuando Alfonso Reyes y Foulché Delbosq prepararon la edición de la poesía completa del racionero cordobés.²⁷⁷ Este hecho abrió uno de los hitos de la nueva sensibilidad en el ámbito hispánico. Para 1927 los poetas mas jóvenes de la península se reunieron y prepararon los festejos del tricentenario de la muerte del autor de *Las*

²⁷⁵ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía Hispanoamericana*, (1893) tomo 2, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, s.l., 1948, p. 118.

²⁷⁶ Para tener un panorama del tipo de juicios que ciertos críticos hicieron a la poesía gongorina de la Nueva España se puede revisar la “Introducción” de Alfonso Méndez Plancarte a la antología: *Poetas Novohispanos*, (1945), UNAM, México, 1994, pp. V-IX.

²⁷⁷ Doce años antes de que Dámaso asegure que la poesía de Góngora es pura luz, Alfonso Reyes escribió: “Lo mismo hay que decir del hipérbaton, la supresión de artículos, las alusiones eruditas y demás ardides del cultismo usados por Góngora, y hasta de aquella preocupación por las cualidades sensoriales de los objetos, por la luz y el color, que hacen de él el poeta menos oscuro en el sentido inmediato de la palabra” (“Góngora y la gloria de Niquea” (1915) en *Cuestiones gongorinas* (1927), en *Obras completas*, vol. 7, México, FCE, 1958, p. 22).

Soledades. Se instaló entonces en el ambiente literario peninsular e hispanoamericano un tono jubiloso muy peculiar. Poetas, dedicados también a la crítica, prepararon estudios y antologías en honor del famoso racionero. Dámaso Alonso publicaba su célebre edición de las *Soledades*; Gerardo Diego, recopilando poemas de varios siglos y ambos continentes, daba a la luz su *Antología en honor de Góngora*. Ambos trabajos aparecieron en las imprentas de Revista de Occidente.²⁷⁸ Los otros poetas de esa misma generación, Altolaguirre, García Lorca, Alberti, Cernuda y Prados, los así llamados “Generación del 27”, no estuvieron ausentes del festejo.²⁷⁹ Como siempre pasa en estos casos, la celebración también tuvo sus bemoles. Desde Argentina el joven poeta Jorge Luis Borges manifestaba, entre burlas, injurias y claros deslindes estéticos, su poco aprecio por el autor de *Las Soledades*.²⁸⁰ En la Cuba de esos años, los jóvenes intelectuales

²⁷⁸ Luis de Góngora, *Las Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Revista de Occidente, Madrid, 1927; Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Revista de Occidente, Madrid, 1927.

²⁷⁹ Lorca en el año de la conmemoración escribió: “Góngora ha sido maltratado con saña y defendido con ardor. Hoy su obra está palpitante como si estuviera recién hecha, y sigue el murmullo y discusión, ya un poco vergonzosa, en torno a su obra” (Federico García Lorca, “La imagen poética en Don Luis de Góngora”(1927), en *Conferencias*, Losada, Buenos Aires, 1942, pp. 85-86).

²⁸⁰ Escribe Borges: “Yo siempre estaré listo a pensar en Don Luis cada cien años. El sentimiento es mío y la palabra Centenario lo ayuda. Noventa y nueve años olvidadizos y uno de liviana atención es lo que por centenario se entiende: buen porcentaje del recuerdo que apetecemos y del mucho olvido que nuestra flaqueza precisa [...]. Góngora –ojalá injustamente- es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las nuevas aventuras de la sintaxis. Es decir, del academicismo que se porta mal y es escandaloso. Es decir, de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre” (Jorge Luis Borges, “Para el centenario de Góngora”, en *El idioma de los argentinos*, Gleizer, Buenos Aires, 1928, pp. 123-124). Sobre la conflictiva relación entre Borges y Góngora se puede revisar el artículo de Emir Rodríguez Monegal, “Borges, lector del barroco español”, en *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: El barroco en América*, Universidad Complutense, Madrid, pp. 453-469. En ese mismo año y en Buenos Aires Arturo Marasso también publicó un artículo en la revista *Nosotros* en el que expone una serie de objeciones a la poética de las *Soledades*: “No hay en las *Soledades*

agrupados en torno a la *Revista de Avance* editaban un número de su publicación festejando el centenario. Uno de los integrantes de este grupo, Francisco de Ichaso, incluso escribió un libro, editado bajo el sello de la revista, que llevó por título: *Góngora y la nueva poesía*.²⁸¹ La estética del racionero de Córdoba cobraba nueva vida bajo el impulso que le imprimía la lectura vanguardista. Se valoraba en ese entonces la astucia y el poder que tenía Góngora para crear imágenes.

Por fortuna este resurgimiento provocó también otras relecturas. Los poetas virreinales, la mayoría de ellos acusados de gongorismo, comenzaron a salir de las bibliotecas coloniales y cobraron relevancia una vez que su mentor fue redivivo. Podría decirse que durante las primeras décadas del siglo XX bajo el fervor vanguardista, la fiebre barroca y el gongorismo estético se redescubrió la poesía virreinal. Fue así que en Perú, Colombia y México comenzaron a editarse y comentarse obras que virtualmente estaban borradas o ausentes de las historias literarias. En México entre 1928 y 1932 los poetas e intelectuales que se congregaban en torno a la revista *Contemporáneos* dieron continuidad a los esfuerzos que un Amado Nervo, por ejemplo, había empeñado en dar a conocer a la poeta novohispana Sor Juan Inés de la Cruz. Ermilo Abreu Gómez publicó algunos estudios sobre la obra de la monja así como ediciones de “Primero Sueño” y la “Carta Atenagórica”.²⁸² Méndez Plancarte, infatigable lector y descubridor de la poesía colonial, preparaba su antología de los poetas novohispanos.²⁸³ Al mismo Plancarte, en la

creación de caracteres, acción, vida, unidad de acción; no hay composición, relato, naturaleza, alma, amor, fuerza [...]. [Solo hay] palabras nuevas, metáforas, imágenes metafóricas. [...] Si la poesía es creación, las Soledades son casi un antítesis de la creación poética” (Arturo Marasso, “Luis de Góngora”, *Nosotros*, 1927, núm. 21, pp. 304-305).

²⁸¹ Estos datos los tomo de Carlos Ripoll, “La Revista de Avance (1927-1930) vocero del vanguardismo y pórtico de la revolución”, *Revista Iberoamericana*, 30 (1964), pp. 261-282.

²⁸² Ermilo Abreu Gómez, “el Primero Sueño de Sor Juana”, *Contemporáneos*, 1928, núm. 4, pp. 46-54; “La carta Atenagórica de Sor Juana”, *Contemporáneos*, 1930, núm. 22, pp. 215-230.

²⁸³ El ejemplo más claro de las condiciones que permitieron una reivindicación y un redescubrimiento de la poesía colonial lo muestra Méndez Plancarte en la introducción de su antología cuando en 1945 escribe: “Así, todo confirma tal desdén global y apriorístico de ese “fárrago” que es nuestra poesía de dos siglos, y que dispensa de malgastar el tiempo en su

década de los cincuenta, se le encargó la tarea de hacer la primera edición moderna de las *Obras Completas* de Sor Juana. Irving Leonard y Dorothy Schons en los Estados Unidos realizaban estudios sobre Sigüenza y Góngora y Sor Juan respectivamente.²⁸⁴ El romanista Karl Vossler, continuando la tarea de Ludwig Pfand, escribía un par de ensayos acerca de la décima Musa.²⁸⁵ Pedro Henríquez Ureña defendía, ante los críticos que solían colocarlo en la literatura española, la supuesta mexicanidad de Ruiz de Alarcón.²⁸⁶ Alfonso Reyes recopilaba sus páginas dedicadas a la poesía novohispana.²⁸⁷ En fin, hubo en los primeros decenios del siglo pasado un florecimiento de los estudios coloniales. Así como se descubrían la arquitectura y pinturas virreinales en el Perú, Ouro Preto y la Nueva España, así también se respiraba en el ambiente un resurgimiento de los gongorinos y americanos poetas del XVII. Los altares y las silvas, los

estudio. Y hoy todavía, cuando una pléyade eximia de críticos eminentes ha reivindicado al barroco literario de España, esa nueva justicia no alcanza al nuestro, salvo algún retoque en la alusión a Góngora, sino que todo queda arreglado y “puesto al día” con declarar bastardo nuestro gongorismo, como de “poetas sin condiciones de cultura ni talento” (Jiménez Rueda), y sonreír de estos “rimadores de ultramar” (Torres-Rioseco), que nada tenía que ver con el genial cordobés. Muy otra, sin embargo –diametralmente opuesta y lúcida de optimismo glorioso-, es la visión de nuestro seiscientos a que nos lleva la revisión sistemática de su poesía que aquí ensayamos iniciar, a base de una directa investigación histórica y desde la moderna perspectiva crítica del barroco y el gongorismo” (Alfonso Méndez Plancarte, “Introducción” a *Poetas Novohispanos*, (1945), UNAM, México, 1994, p. IX).

²⁸⁴ Irving Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a mexican savant of the seventeenth century*, Berkeley, California, 1929. Dorothy Schons, “Nuevos datos para la biografía de Sor Juana”, *Contemporáneos*, 1929, núm. 9, pp. 161-176.

²⁸⁵ Karl Vossler, “La décima Musa de México, Sor Juana Inés de la Cruz” (1934), en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras escogidas*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938, pp. 17-47.

²⁸⁶ Pedro Henríquez Ureña, “Don Juan Ruiz de Alarcón” (1914), así como “Juan Ruiz de Alarcón” (1939) recopilados en su libro *Estudios Mexicanos*, FCE, México, 1984, pp. 23-53.

²⁸⁷ Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España* (1946), en *Obras Completas*, tomo XII, FCE, México, 1960.

cuadros y los sonetos, la fachadas y los villancicos del periodo de la colonia comenzaban a surgir. José Lezama Lima, atento e inquieto, no pudo estar al margen de todo este movimiento cultural. Ni las discusiones sobre el barroco literario, ni la reivindicación de Luis de Góngora, ni el resurgimiento de la poesía colonial, fueron ajenos al poeta. Un par de ejemplos bastarán para mostrarlo.

No es una novedad asegurar que la figura y la estética de Góngora jugaron un papel muy importante en las concepciones de Lezama. Testimonios de la devoción que le guardó se encuentran dispersos en sus ensayos, su prosa y su poesía. Hay algunas razones que ayudan a entender este hecho. Cuando Lezama surge al mundo de la literatura, la reivindicación del autor de *Las Soledades* estaba en plena efervescencia. El joven poeta de La Habana sigue con detenimiento los festejos del tricentenario en la lectura de las nuevas ediciones y los recientes estudios.²⁸⁸ No sólo eso; cuando aparece la primera edición del libro de poesía *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda en 1936, se apresura a reseñarlo destacando la filiación de este joven poeta español con la estética de Góngora.²⁸⁹ En 1937 Lezama publica “Muerte de Narciso” un

²⁸⁸ Un eco tardío del festejo del tricentenario llegó directamente a los oídos, y los ojos, de Lezama cuando en 1930, después de su viaje a Nueva York, el poeta Federico García Lorca, a instancias del Instituto Hispanocubano, leyó su famoso ensayo sobre Luis de Góngora en un auditorio de La Habana. Lezama recordaba la conferencia, casi poemas, de Lorca así: “Recuerdo aún, desde mi adolescencia, los acentos con los que evocó la muerte de Góngora, y al final, citando los versos de Cervantes al cordobés, cómo iba dejando caer, en una mezcla de cobre y arena, que eran tan de su gusto, <aquel agradable, aquel bienquisto, aquel sonoro y grave>, rayando las palabras, convirtiéndolas en una llave para reavivar las cenizas del gran racionero” (José Lezama Lima, “García Lorca: la alegría de siempre contra la casa maldita”, en *Imagen y Posibilidad*, ed. Ciro Bianchi Ross, Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 59).

²⁸⁹ Escribió Lezama en ese ensayo: “La presencia de Góngora [...] le ha servido para simultanear, en la unidad de su poesía, figuraciones concretas, representaciones desligadas o desvaídas, donde las más duraderas referencias se convierten en alusiones tan voluptuosas como mantenidas”. (José Lezama Lima, “Soledades habitadas por Cernuda”, *Grafos*, agosto de 1936, s.p.). Al parecer Lezama exagera las filiaciones de Cernuda con Góngora, con lo cual pone más de manifiesto sus propias preferencias. Para ver los vínculos, y las discrepancias, entre Cernuda y Lezama se puede revisar el artículo de James Valender, “Cernuda y Lezama Lima”, *Vuelta*, 1988,

poema que había escrito tiempo atrás en el que se nota “la influencia de Don Luis de Góngora, mi maestro” según sus propias palabras.²⁹⁰ En ese mismo año se conmemora el cuarto Centenario de la muerte de Garcilaso; Lezama para celebrarlo escribe un ensayo donde deja en claro una línea de continuidad entre las poéticas del autor Renacentista y la del barroco: “Garcilaso, centro del cual van a surgir Lope y Góngora”.²⁹¹ Años después, en 1951, Lezama dará otra conferencia con el título “Sierpe de Luis de Góngora” en la que entablará los vínculos entre el autor de *Las*

núm. 144, pp. 65-67. A pesar de que por esos años Cernuda adoptaba en su poesía formas más afines a Garcilaso también es cierto que en 1937, poco después de que Lezama escribiera su reseña, escribía las siguientes alabanzas a Góngora: “Mientras la lengua española exista, el nombre de Góngora quedará, a gusto de unos y a pesar de otros, como el del escritor que más espléndidamente supo manejarla. Si se me preguntara quién es para mí el primer escritor español, yo respondería, Góngora [...] es uno de los más apasionados poetas españoles. Para ello no es necesario compararlo con nadie; ni con el árido Quevedo, cuyo pensamiento momificado se nos brinda en suntuoso sarcófago, ni siquiera con Lope de Vega, cuya obra canaliza la propia pasión para así asegurarle mejor rendimiento” (Luis Cernuda, “Góngora y el Gongorismo” (1937), en *Obras Completas*, vol. 3, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, pp. 138, 145).

²⁹⁰ Decía Lezama en una entrevista: “[Muerte de Narciso] Se publicó en 1937 en una revista que yo hacía en la Universidad que se llamaba *Verbum*. Ahí se ven las influencias que predominan en mí siendo casi adolescente. La influencia de Don Luis de Góngora, mi maestro, la influencia de Estefan Mallarmé, la influencia de Paul Valéry, la influencia de los simbolistas franceses, del neogongorismo español ... Todo eso se ve” (Entrevista con José Lezama Lima, en *La opinión*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1976, p. 24, citado en Iván González Cruz, *Diccionario Vida y Obra de José Lezama Lima*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, p. 320).

²⁹¹ José Lezama Lima, “El secreto de Garcilaso” (1937), en *Obras completas*, vol. 2, Aguilar, México, 1977, p. 15. Sobre este ensayo se puede revisar el trabajo de Carmen Ruiz Barrionuevo “Góngora y Garcilaso en los comienzos de Lezama Lima: El secreto de Garcilaso”, en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica. XXIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Instituto de Cooperación Iberoamericana / Facultad de Filología de la Universidad Complutense, Madrid, 1987, pp. 537-543.

Soledades y san Juan de la Cruz: el primero representa la luz y el segundo la oscuridad.²⁹² Con todos estos datos no es difícil imaginar que la crítica ha querido sacar provecho de la relación Lezama y Góngora hasta el grado de identificarlos.²⁹³ Sin embargo, hay una veta que me parece

²⁹² José Lezama Lima, “Sierpe de Don Luis de Góngora” (1951), en *Obras completas*, vol. 2, Aguilar, México, 1977, pp.183-213. Roberto González Echevarría ha hecho una lectura de este ensayo en su trabajo: “Apetitos de Góngora y Lezama”, *Revista Iberoamericana*, 41 (1975), pp. 479-491; también se puede revisar el trabajo de Oscar Montero, “La identidad americana del sujeto disfrutante de Lezama Lima”, *Lexis*, 9 (1985) pp. 229-237. La lectura que hace Lezama de Góngora en este ensayo es muy peculiar. En el fondo es un intento por conciliar, o complementar, la estética sensual de Góngora, quien se aproxima al objeto hasta en sus mas mínimos detalles para que el lenguaje en su proliferación lo rebase sensualmente, y la rigurosa sencillez de San Juan, que en sus diáfanos versos persigue la oscuridad mayor para la razón humana: lo sagrado, Dios. En esa medida Lezama crea una pareja de poéticas complementarias: “Faltaba a esa penetración de luminosidad la noche oscura de San Juan” (“Sierpe de Don Luis de Góngora”, p. 196) “(se manifestaba) un dualismo [...] entre el gongorino rayo de reencuentro y [...] las bienaventuradas aguas placentarias de San Juan [...] Cuando ese dualismo sea vencido [...] un misterio conocido al tocar la carne del hombre, volverá a presentarse la necesidad poética como un alimento que rebasa la voracidad cognoscente y de gratuidad en el cuerpo” (“Sierpe de Don Luis de Góngora”, p. 202). González Echevarría señala que el estudio de Dámaso Alonso en torno a la estética de “Las Soledades” fue fundamental para la lectura que Lezama hizo de Góngora. De igual manera habría que señalar que en las reflexiones de Lezama sobre san Juan de la cruz le deben mucho a la lectura que María Zambrano hizo de este Santo poeta. Sobre este vínculo se pude revisar el ensayo de Jorge Luis Arcos, “María Zambrano y la Cuba secreta”, en María Zambrano, *La Cuba secreta y otros ensayos*, Endymion, Madrid, 1996, pp. 11-26.

²⁹³ Quizá quien más insistió en las cercanías entre Góngora y Lezama fue Severo Sarduy, quien en un ensayo aseguraba: “Góngora es la presencia absoluta de Paradiso: todo el aparato discursivo de la novela, tan complejo, no es más que una parábola cuyo centro –elíptico- es el culteranismo español” (Severo Sarduy, “Dispersión, falsas notas/ homenaje a Lezama”, en el libro *Lezama Lima*, ed. Eugenio Suárez Galbán, Taurus, Madrid, 1987, pp. 124-125). Roberto González Echevarría encuentra en Góngora y Lezama una suerte de fascinación por lo sublime que se manifiesta en su compartida preferencia por lo grotesco y el mal gusto.(Cf. Roberto González Echevarría, “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”, *Hispania*, 84 (2001), pp.

no se ha aprovechado del todo. Poco se ha hablado de la lectura que Lezama hizo de los discípulos de Góngora en América. Si bien es cierto que Lezama se nutre intelectualmente del momento de reivindicación gongorina, también es verdad que en esos mismos años comienza a pensar en los destinos de un estilo estético en tierras americanas. En otras palabras, Lezama pensaba en la posibilidad de una reivindicación americana del barroco literario. El trabajo que habían hecho los artistas virreinales con los cánones de la arquitectura barroca europea debía tener un paralelo con las formas literarias. Debía existir un Aleijadinho de la literatura virreinal. Es así como en 1937, en un temprano y breve ensayo publicado en la revista *Grafos*, escribe sobre una figura casi desconocida de la literatura novohispana. Se trata de Luis de Sandoval y Zapata. El texto es de apenas unas cuantas líneas y da, en un arte de la síntesis, dos o tres rasgos

428-441). Quizá como reacción ante el estereotipado vínculo entre estos dos poetas, Fina García Marruz escribió un ensayo donde aseguraba que la apariencia gongorina de la poesía lezameana guardaba en realidad una más secreta inclinación por la obra de San Juan de la Cruz: “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”. (Fina García Marruz “La poesía es un caracol nocturno” en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Fundamentos, Madrid, 1984, p. 258). El propio Lezama ya en los años setentas, cansado de que se le identificara con Góngora, comenzó a protestar asegurando, irónica y paradójicamente, que el racionero de Córdoba no ejerció una influencia directa en su obra sino, y aquí viene la desmesura, en la lengua española: “Se ha hablado con exceso, yo creo, de la influencia de Marcel Proust –por el cual tengo un gran admiración- y de Góngora en mi obra. Yo creo que va llegando el momento de aclarar las cosas. Góngora no puede ejercer una influencia directa; Góngora puede exigir una influencia en el *frisson*, en el estremecimiento del idioma, en una búsqueda. [...] Góngora nada más ha ejercido un influencia en el lenguaje, en la manera de expresar, en el ímpetu que a cada uno de nosotros comunica ese hombre que buscó una palabra nueva que buscó a través de la poesía un nuevo lenguaje, un lenguaje universal, un lenguaje de todos”. (Entrevista con Lezama Lima en *Imagen*, núm. 109, diciembre de 1976, p. 46, citado en Iván González Cruz, *Diccionario vida y obra de José Lezama Lima*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, p. 220).

característicos del personaje.²⁹⁴ Dos cosas importantes quisiera resaltar de este rápido retrato: 1) se trata de la primera aproximación de lo que tiempo después en *LEA* Lezama llamará el Señor Barroco americano y 2) con esas líneas Lezama muestra su interés por la revaloración de la poesía colonial americana. Esta última aseveración no es exagerada. Antes de 1937 Sandoval y Zapata era un poeta del cual no se sabía prácticamente nada. Menéndez y Pelayo en sus páginas sobre la poesía hispanoamericana sólo se había dado el trabajo de copiar unas cuantas frases del sucinto comentario que había legado Beristain de Souza en su catálogo de libros hispanoamericanos. Lo único que se conocía del poeta novohispano era un soneto dedicado a la virgen de Guadalupe.²⁹⁵ Más información no se tenía. En enero de 1937, en el primer número de una revista mexicana *Ábside*, Alfonso Méndez Plancarte, abocado a desenterrar de los archivos y de los prejuicios a los poetas de la Nueva España, publicó los hallazgos de sus búsquedas: veintinueve sonetos de Luis de Sandoval y Zapata encontrados en un pergamino olvidado.²⁹⁶ Lezama, al tanto de lo que pasa en varias revistas del continente, no dejó pasar la oportunidad y aprovechó el descubrimiento para elaborar en ciernes su imagen del señor barroco americano. En un acto de evidente irreverencia, traza las peculiaridades y las distinciones de un gongorino americano. Dos características sobresalen en el cuadro que pinta de Sandoval: el placer y la razón, el concepto y la sensibilidad. Ni Beristain, ni Menéndez y Pelayo, ni Méndez Plancarte se había detenido en estos elementos a la hora de acercarse al poeta de la Nueva España. Fueron la imaginación y la sensibilidad lezamianas las que le adjudicaron estos rasgos a su poesía. El hecho

²⁹⁴ José Lezama Lima, “Un poeta mexicano del siglo XVII”, *Grafos*, 1937, núm. 48, s.p.. El artículo va acompañado de la publicación de cuatro sonetos de Sandoval y Zapata.

²⁹⁵ Don Marcelino sólo se ocupa de Sandoval en una nota pie de página Cf. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía Hispanoamericana*, (1893) tomo 1, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, s.l., 1948, p 67, nota 2. La noticia que da José Mariano Beristain de Souza se encuentra en su libro *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, (1826), Fuente Cultural, México, 1947, p. 311-312. Beristain dedica a penas dos párrafos al poeta novohispano, de ahí toma la información Menéndez Pelayo; en ese mismo espacio aparece publicado el único soneto que se conocía de Sandoval.

²⁹⁶ Alfonso Méndez Plancarte, “Don Luis de Sandoval y Zapata”, *Ábside*, 1937, núm. 1, pp. 37-54. Debo al Dr. Alberto Pérez-Amador Adam el conocimiento de este texto.

no es gratuito. Con la lectura de Sandoval, Lezama comienza a imaginar a un sujeto poético que toma las enseñanzas de una tradición literaria y las lleva a los extremos del goce verbal y del intelecto. En el cuadro de Sandoval se encuentran los orígenes de una distinción que a su vez es una manera de apropiarse de un caudal de formas, un uso y des-uso específico de una herencia. En él se sintetiza la imagen del criollo instalado en su plantación que pasa su tiempo entre el juego conceptual y racional del soneto y el voluptuoso placer del verbo. Esas dos dimensiones de la poesía colonial serán parte del dilema que Lezama rescatará para lo que podría llamarse la actualización, o el aprendizaje, del gongorismo americano. Escribe Lezama sobre Sandoval:

Educado en la tradición literaria de los jesuitas del Virreinato, refleja su poesía el forcejeo conceptualista y el verbo goloso, aunque más fiel a lo primero prefiere habitar los temas escolásticos, estructurar sensualmente a la ratio, metafísica del lenguaje como la llamaría más tarde Nietzsche [...]. Disciplina y sensualidad, castigado ardor y regusto, se apoderan de él en rápidas sucesiones anímicas.²⁹⁷

El sujeto poético que Lezama va trazando en esas líneas tiene como característica la modulación de las tensiones verbales. Se trata de alguien que llevaba al límite las formas del lenguaje para disfrutarlo. En este punto es inevitable traer a cuento la imagen que Lezama trazará tiempo después de Condori. Así como el artista plástico tensa las formas europeas para introducir su memoria cultural, simbólica y artística, así también Sandoval, parece decir Lezama, tensa el lenguaje para introducir el placer de una vida, de un proyecto y de una experiencia de mundo. Si el primero introduce la simbólica del mundo incaico en las formas barrocas, el segundo deja plasmado en su verso la sensualidad de una vida rodeada de lujo y de placer.²⁹⁸ Al delinear todos

²⁹⁷ José Lezama Lima, “Un poeta mexicano del siglo XVII”, *Grafos*, 1937, núm. 48, s.p..

²⁹⁸ Quizá no está de más recordar que la imagen de lujo, decoro y abundancia de los criollos de la colonia no era tema ausente en los trabajos históricos. Cierta parte de la sociedad criolla virreinal se vanaglorió de la fastuosidad al punto del despilfarro. En esa misma medida los principios de placer y goce le eran cercanas. Mariano Picón Salas, por ejemplo, escribe: “En contraste con los colonos ingleses de la América del Norte –como tantas veces se ha dicho– que no disponen de abundante mano de obra indígena ni metales preciosos que explotar, y que crearán, por eso, en las tierras boscosas y húmedas de la Nueva Inglaterra un tipo de economía granjera, la vida colonial de nuestro siglo XVII y gran parte del XVIII es la de una sociedad aristocrática que mira con

estos caracteres, Lezama devela al mismo tiempo su interés por fabular, reinventar e imaginar la situación del mundo de un poeta criollo inscrito en el espacio americano durante el siglo XVII. Sin embargo, este impulso delata otra faceta. Al referirse a Sandoval, Lezama parece señalar, de un modo indirecto, su propio *pathos* creativo. No es gratuito el enlace que se establece entre el placer, los banquetes, la comida, la sensualidad verbal y el deseo de inventar una novela con esa vida:

Refugiado Sandoval en el ambiente aromoso de una plantación de café, iba quemando también sus versos en ámbar líquido y en espiral de conceptos inmóviles, hechos para el escamoteo y la delicia táctil. Que si se gastó varias fortunas en banquetes no lo hizo por seguir al lujoso sevillano Juan de Jáuregui, pruébalo el que con igual desazón dejó perder toda su obra que ahora va de nuevo surgiendo ante la curiosidad voluptuosa. Un pulso ganado para las lentitudes más sigilosas acompañado de la pluma que va sonando la escritura, se llevaría una grata novela con la vida de este gongorino que se va evaporado entre los aromas del café y el laberinto de su paladar volatorio, contemplando con desgano cómo los indios salidos de las fábricas trabajosas, descansan martillando la plata, afilando plumas o se tiñen los senos con delicadas tinturas.²⁹⁹

Todas estas características perdurarán en la mente de Lezama cuando veinte años más tarde en *LEA*, con más descubrimientos de poetas virreinales y con un proyecto más elaborado de la recepción gongorina de América, trace las figuras de los tres poetas americanos que le interesa resaltar: Hernando Domínguez Camargo, Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz. Si Sandoval y Zapata sirvió para realizar la primera aproximación a la idea de placer y saber en la poesía gongorina americana, con Domínguez Camargo y Sigüenza y Góngora se desarrollaran estos caracteres hasta la deformación. Lo primero que sobresale es que ambos

desdén el trabajo manual y lo confía a su abundante servidumbre negra, india, mestiza. [...] [la sociedad potosina vivía entre] justas medievales, fiestas de cañas y sortijas donde los jinetes deben lucir los caballos más ricamente enjaezados; casas donde abundan las alfombras, las lacas, los marfiles y porcelanas asiáticas que traían a México las naos de Filipinas y de ahí se exportaban al Perú; ceremonias de bautizos o bodas en que cada familia rivaliza en derroche, son frecuentemente descritas” (Mariano Picón Salas, *De la conquista a la independencia* (1944), FCE, México, 1980, pp. 108-109).

²⁹⁹ José Lezama Lima, “Un poeta mexicano del siglo XVII”, *Grafos*, 1937, núm. 48, s.p..

poetas son descendientes directos de las enseñanzas de Don Luis.³⁰⁰ Sin embargo, no se trata de pálidas copias de un estilo exuberante sino de un ensanchamiento y al mismo tiempo de la explosión, transformación, de un legado. Ambos poetas, cada uno con distintas facetas, llevan a cabo un proyecto estilístico y de vida. Domínguez representa el placer verbal y Sigüenza la vivencia. Me gustaría comenzar por el poeta neogranadino.

Para mediados de los años cincuenta, poco antes de que Lezama escriba *LEA*, ya se han publicado algunas obras de Domínguez Camargo y no han faltado, aunque ciertamente son todavía pocos, los estudios sobre su poesía. Después de haber sido prácticamente un desconocido durante el siglo XIX y parte del veinte, Domínguez Camargo comenzó poco a poco a ser tomado en cuenta a partir de la *Antología poética en honor de Góngora* de 1927. En ese libro Gerardo Diego recogió algunos versos del poeta neogranadino e hizo algunos comentarios, no muy del gusto de Lezama, sobre su poesía. Para finales de los años cuarenta Emilio Carilla publicó una selección de su poesía y un estudio de su obra. En 1956 apareció una edición de sus obras publicada en Bogotá.³⁰¹ Sin embargo, todos los datos que Lezama maneja en *LEA* provienen de la primera resurrección que tuvo este poeta neogranadino en el libro de Gerardo Diego.³⁰² ¿Por qué? Puede parecer un pregunta retórica pero no creo que se ocioso intentar responderla. La razón más lógica podría ser que Lezama no llegó a tener en sus manos los trabajos de Carilla o la edición de Bogotá. No lo sé, aunque es probable. Lo que me parece más plausible es que Lezama sólo trabaja con el libro de Diego al hablar de Domínguez Camargo, porque parece formular una respuesta, o un reproche, al trabajo que hace el poeta ibérico en su antología. Intentaré explicarme. En el libro de Gerardo Diego, que es una muestra de la constante presencia de la poética de Góngora en la poesía de lengua española del siglo XVII al XIX, sólo aparecen tres poetas americanos: Domínguez Camargo, Sor Juana y Darío. Si se exceptúa a Darío, resulta que

³⁰⁰ Es muy probable que Lezama haya seguido los estudios de la recepción gongorina en América a través de los trabajos de Emilio Carilla y Luis Alberto Sánchez.

³⁰¹ Cf. Hernando Domínguez Camargo, *Obras*, estudio y selección de Emilio Carilla, R. Medina, Buenos Aires, 1948, y Hernando Domínguez Camargo *San Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús. Poema Heroico. Sígúenle las poesías del “Ramillete de varias flores poéticas” y la “Invectiva apologética”*, ABC, Bogotá, 1956.

³⁰² Así se muestra en las notas a la edición crítica de Irleamar Chiampi.

sólo dos poetas del siglo XVII son honrados con aparecer en la antología. Sin embargo, ya Menéndez y Pelayo había alertado de la expansión gongorina en tierras americanas. Pero no solo eso. Resulta que Gerardo Diego, no contento con su dietética selección, se burla de Domínguez Camargo en su prólogo al asegurar que sus versos a veces lindan con “los descabros de lo cómico”.³⁰³ Esto pareció irritar sensiblemente a Lezama quien en descarga del neogranadino asegura que el verso ironizado por Diego está a la altura de la pluma de Quevedo o de Pedro Soto de Rojas.³⁰⁴ Sin embargo, me parece que la mayor respuesta de Lezama a la escasa selección de poetas americanos de Gerardo Diego se encuentra en la reivindicación que el poeta de La Habana formula acerca del gongorismo americano. Según Lezama, fue en tierras americanas donde mejores frutos rindió la presencia de Luis de Góngora. Domínguez Camargo no es un poeta de tropezones infantiles sino la realización más diabólica de un gusto gongorino que trenza el lenguaje. En su poesía se realiza un exceso artístico; las formas y los estilos del racionero cordobés tienen en él una cualidad llevada al límite. Lezama construye de tal manera la recepción americana de Góngora que queda claro que es en este continente donde su descendencia prolifera:

Si observamos el eco hispánico al gongorismo, precisamos que ni Bernardo Soto de Rojas [...] logra captar el chisporroteo, el fuego metálico de Don Luis [...] Trillo y Figueroa, se detiene en el soneto diletante [...] mientras Polo de Medina [...] se rinde al sombrío apólogo quevediano. Es en

³⁰³ Escribe Gerardo Diego sobre Domínguez Camargo en su introducción: “Las caídas del poeta en su afán de singularizar, de culturizar el estilo, lindan con los descabros de lo cómico. Y así encontramos versos tan divertidos como el famoso del ama de cría del pequeño Iñigo, <lugarteniente del pezón materno>. Tropezones infantiles que a los que no nos acercamos con la robusta seriedad –tan de jumento– del erudito que nunca sonríe, nos producen una impresión graciosa, nos provocan un mohín de sorpresa” (“Introducción” a *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Revista de Occidente, Madrid, 1927, p. 50).

³⁰⁴ Escribe Lezama: “Su “lugarteniente del pezón materno” tan reído por los pseudo humanistas peninsulares, está a la misma altura del “relámpago de risas carmesí” y del “Baco en cama de viento está dormido”” (LEA, p. 86). Estos últimos dos versos, como bien lo ha notado Irlemar Chiampi en su edición crítica, son de Francisco de Quevedo y Pedro Soto de Rojas. Gerardo Diego, en las mismas páginas de su introducción, los elogia ampliamente.

la América, donde sus intenciones de vida y poesía, de crepitación formal, de un contenido plutónico que va contra las formas como contra un paredón, reaparecen en el colombiano Don Hernando Domínguez Camargo. El mismo frenesí, la misma intención desatada, el mismo desprecio por lo que los vulgares consideran mal gusto (*LEA* p. 86).

Lo que recalca la apreciación de Lezama es el poderío y desfachatez de una fuerza lingüística particular que se apropia de una forma para desfigurarla y llevarla a otra figuración. Los excesos del estilo de Góngora, que tanto lamentaba Menéndez y Pelayo, tenían en este poeta colombiano un límite y un orgullo rebelde. Nuevamente Lezama carga de sentido los juegos artísticos. En ese exceso y apropiación de una forma artística encuentra el poeta una cierta rebeldía cultural.

En Hernández [sic] Camargo el gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos, por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo que los de Don Luis, por destruir el contorno con que al mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal, de suyo feraz y temeraria (*LEA* p. 87).

Innovación, rebelión y orgullo son palabras que marcan, para Lezama, la realización estética de un poeta americano. Sin embargo, esa diferencia se enmarca en los términos de un canon, de una tradición. Domínguez no inventa un estilo; lo lleva al límite y en esa tensión marca su diferencia. El juego entre el peso de la historia y la realización individual toma forma. Sin embargo, la recepción americana de Don Luis no sólo representó la transformación de un estilo, también fue la consumación de un ideal de vida. Si Domínguez Camargo fue el responsable de los excesos del lenguaje, bajo la idea del placer verbal, Sigüenza y Góngora representó la realización de un ideal de vida dedicado a la literatura y el conocimiento. Lezama traza una serie de juego de dobles en el que uno de los personajes realiza la deformación de un forma y el otro la realización de una actitud. Domínguez representa la adquisición y destrucción de un lenguaje y Sigüenza la concreción de un ideal de vida.³⁰⁵ Sigüenza y Góngora es, para Lezama, la representación por

³⁰⁵ Creo que es oportuno mencionar que el juego de reflejos entre dos personajes, en el que se señalan distinciones y complementariedades, es común en la ensayística de Lezama. Así, en “El secreto de Garcilaso” Lezama traza las líneas de continuidad entre las poéticas del Garcilaso y Góngora, el Renacimiento y el Barroco. Más tarde en “Sierpe de don Luis de Góngora”, Lezama engarzaré la poética de Don Luis con la de San Juan de la Cruz. El primero es alguien

excelencia de la inquietud poética y el deseo de conocimiento. En su figura se resume una cotidianidad gustosa y fáustica. Lezama no se conforma con ver la suerte y la historia de un estilo en tierras americanas, sino que quiere encontrar un posición ante el mundo, un estilo de vida y una sensibilidad:

Sólo que a nuestro parecer el gongorismo americano rebasó su contenido verbal para constituirse en el cotidiano desenvolvimiento de ese señor barroco que ya señalábamos. Un sobrino de Don Luis por estas latitudes, no sólo se impregna de sus maneras, fórmulas y trazados latines, nubes mitológicas, sino en Carlos de Sigüenza y Góngora se redondea la nobleza, el disfrute, la golosina intelectual, de ese señor barroco, instalado en un paisaje que ya le pertenece, realizador de unas tareas que lo esperan, fruitivo de todo noble vivir (*LEA*, p. 89).

Con este pasaje queda clara la construcción que Lezama elabora de la recepción gongorina en América. Hay un intento por sobrepasar el aspecto estilístico para definir una órbita más amplia: la de una sensibilidad y una forma de vida. El barroco literario americano se caracterizaría por dos cosas: está en el límite de una forma de escritura y en la costumbre de una práctica cotidiana. No sólo es un estilo; es una forma noble, placentera y hedonística, de estar y gustar del mundo; así como un apetito voraz por conocer. Según Lezama, Góngora nunca pudo realizar, aunque lo deseó, un ideal de vida noble y placentero. Ya en un ensayo de 1951, Lezama señalaba las

obsesionado por los objetos, quiere acercarse a ellos hasta en el detalles más mínimo, por eso es una poética luminosa, sensual, material; en cambio San Juan no quiere acercarse a los objetos del mundo sino a la oscuridad mayor para la razón del ser humano: Dios. Góngora es la luz, mientras San Juan es la oscuridad. Otra serie de parejas complementarias se encuentran en su ensayo “Las imágenes posibles” en donde se van enlazando Góngora y Villamediana, Rimbaud y Verlaine, Martí y Casal. Ahora bien, esta serie de enlaces binarios podría corresponder a la necesidad de un logos o razonamiento asociativo en el que un elemento recuerda al otro. Sin embargo, el razonamiento lezamiano no se queda atrapado en las formas binarias del pensamiento. Al ser una forma de metamorfosis donde una figura se enlaza con otra, el proceso puede llegar a ser constante, así un pareja puede llamar a otra y a su vez a otra y así etcétera, etcétera. Lo que comienza como un proceso asociativo binario termina siendo una amalgama de relaciones que se multiplican hasta crear la sensación de una proliferación constante ordenada quizá por el placer verbal donde los vínculo terminan ahí donde la memoria alcanza.

constantes quejas del poeta cordobés en su paso por la corte madrileña. En la vida personal Góngora, asegura Lezama, lamentaba sus frustraciones y estallaba en rencores. Velásquez, solo a instancias del conde de Villamediana, lo pintó retorcido y rencoroso. Sus cartas, llenas de reclamos y demandando dinero para cubrir gastos que ya no puede sustentar, llevan un tono de amargura. Lezama ve en esa vida cotidiana, quejumbrosa y miserable, la contraparte de una poesía que estalla en abundancia y luz.³⁰⁶ En la vida de Sigüenza y Góngora, por el contrario, Lezama encuentra el despilfarro de vivencias y alegrías, de deseos y de realizaciones, de poesía y de conocimiento:

Al lado de Don Luis errante, que no tiene donde encajarse, canónigo a regañadientes, colgado a nobles que le hacen sudar la llorada tinta de sus peticiones y miserias, su sobrino por tierras americanas, Don Carlos de Sigüenza y Góngora realiza un espléndido ideal de vida. Estando de estudios en la Compañía de Jesús, rima a los 17 años sus primeros ocios. Sale de la orden para estudiar en la Universidad. Ocupa cátedra de astrología y matemática [...]. Estudia las viejas razas mexicanas y fragua expediciones de cartógrafo a las costas floridianas [...]. Es el señor barroco arquetípico. En figura y aventura, en conocimiento y disfrute. Ni aún en la España de sus días, puede encontrarse quien le supere en el arte de disfrutar un paisaje y llenarlo de utensilios artificiales, métricos y voluptuosos (LEA, p. 89).

Con este cuadro de Sigüenza y Góngora, cuya cotidianidad se mueve entre el placer y el conocimiento, Lezama abre la perspectiva de un barroco americano como un proyecto de la modernidad. Me parece que Lezama no es nada inocente cuando, justo después de este párrafo, introduce una serie de reflexiones en torno a San Ignacio de Loyola, la capacidad de representación del barroco, la sensualidad y el banquete literario.³⁰⁷ En una primera lectura, toda

³⁰⁶ Dice Lezama de Góngora: “la suerte lo enfurruña, convirtiéndolo en nevado furor sin asidero. [...] El orgullo le adelgaza los labios y la terribilia de su mirada acerca el basilisco, y se ve obligado a escribir, al tiempo que el conde de Villamediana le envía su berlina y sus pieles para que malicie un invierno en Madrid” (“Sierpe de Don Luis de Góngora” (1951), *Obras completas*, vol 2, Aguilar, México, 1977, pp. 183-184).

³⁰⁷ Es evidente que Lezama se hace eco aquí de las reflexiones de Weisbach en torno al papel de los Ejercicios espirituales de Loyola en el arte barroco de la contrarreforma. Sin embargo, Lezama va un poco más allá al establecer un vínculo entre el proceso de representación loyoliano

esta serie de elementos en el ensayo, las alusiones a los *Ejercicio espirituales* de San Ignacio, los versos sobre las servilletas, la ensalada, los mariscos, el estofado de gallina, el vino, el tabaco, carecen de una lógica clara. Sin embargo, hay en ellas un tipo de enlace metafórico. Lezama elabora una imagen en la que se pone en el centro de la discusión del barroco, americano e hispánico, la noción de disfrute de los sentidos.³⁰⁸ Es aquí donde se podría pensar en la representación de una modernidad distinta a la del capitalismo occidental bajo su aspecto puritano y sajón. Intentaré explicar esto.

Son conocidas las lecciones de Max Weber donde el sociólogo alemán hizo patente el vínculo entre el proyecto de la modernidad occidental, el capitalismo y el protestantismo. Bajo ese postulado, el principio dominante del desarrollo moderno sería el ascético y utilitarista precepto calvinista del capitalismo protestante. El desborde sensitivo, manifiesto en la proliferación de representaciones y en la ausencia de una utilidad inmediata, y en donde el despilfarro es el principio des-ordenador, sería lo característico del barroco hispánico e hispanoamericano, y en esa misma medida lo más alejado de un proyecto moderno. En el momento en que Lezama introduce los ejercicios espirituales de Loyola, y la voluntad de visualizar una representación, como núcleo del espíritu barroco, hace también la reivindicación de un elemento de alteridad moderna, que de alguna manera ya ha venido reivindicando en la figura de Sigüenza: el disfrute del mundo, la exploración sensible de todo cuanto existe: “el hombre disfruta de todas las cosas en un banquete cuya finalidad es Dios” (LEA, p. 90). No se trata pues de subordinar el deseo de

“ver con lo ojos de la imaginación” (Cf. *Ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola*, Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1970), la sensualidad, el banquete, el conocimiento sensible y la modernidad. Lezama, después de hablar de Loyola, pasa a establecer con citas de distintos poetas y de diversas épocas la representación de un banquete literario. Aparecen una serie de versos que representan desde servilletas, hasta la ensalada, de los mariscos a una gallina, de vino al tabaco. Después de la comida aparece la siesta, es aquí donde entra el “Primero sueño” de Sor Juana.

³⁰⁸ En los años sesenta Roland Barthes escribió un ensayo sobre San Ignacio de Loyola donde ponía de relieve el inicio de una modernidad distinta con el libro del santo español. Me pregunto si Severo Sarduy, admirador profundo de Lezama y amigo cercano de Barthes, no sirvió como puente entre la puesta en escena lezameana de una modernidad no racional sino sensitiva, loyoliana y la lectura de Barthes.

conocimiento a las estructuras del ascetismo racional sino de vindicar un espíritu dionisiaco y pantagruesco que asimila el mundo en una fiesta de los sentidos. A esta fiesta sensitiva habría que agregar el deseo de conocer. Sigüenza sería la figura que, en su afán fáustico de saber y en su disfrute sensitivo en la proliferación de su poesía, encarnaría una figura moderna distinta. No es el personaje de la razón, sino, como Sandoval y Zapata, el de la razón sensualizada.

En el umbral de un barroco fáustico y moderno entra la figura de Sor Juana. Es muy probable que durante su juventud, Lezama haya seguido muy de cerca no sólo las publicaciones de la *Revista de Avance* en Cuba sino la de su contraparte mexicana *Contemporáneos*. En esta última se realizó, como ya lo dije antes, una promoción especial de las obras de Sor Juana. Artículos de Dorothy Schons y Ermilo Abreu Gómez fueron acompañados de la publicación de textos de la monja novohispana. El poema “Primero sueño”, así como la famosa “Carta Atenagórica” vieron la luz en las páginas de esa revista. Prueba de que Lezama conocía esos trabajos es que varios de los datos sobre Sor Juana que Lezama maneja en *LEA* provienen, o fueron puestos en relieve, en los artículos publicados en *Contemporáneos*. Así, por ejemplo, el número de libros de la biblioteca de la monja fue mencionado por Dorothy Schons y secundado por Abreu Gómez.³⁰⁹ Lezama menciona las dimensiones de la biblioteca para hablar del interés por el conocimiento. Además de estos estudios, es posible distinguir en las líneas de Lezama la presencia de Karl Vossler -ya he hablado del especial aprecio que el poeta tenía por sus trabajos- quien en los años treinta publicó dos ensayos sobre la décima musa. En uno de ellos habla del diletantismo intuitivo sorjuaniano, con lo cual hace referencia al deseo tenaz de sabiduría en un medio que no le era del todo propicio para su desarrollo. Lezama cita este trabajo y se apoya en esa idea para resaltar el

³⁰⁹ Dorothy Schons asegura: “¿Qué fue de los cuatro mil tomos de su biblioteca? ¿Fueron en efecto cuatro mil? Si reducimos la cifra a la décima parte, quedan todavía cuatrocientos” (“Nuevos datos para la biografía de Sor Juana”, *Contemporáneos*, 1929, núm. 9, p. 169). Por su parte Abreu Gómez escribió: “Tal número de libros [cuatro mil] para una monja y para una celda, como ya ha advertido la erudita Dorothy Schons, parece un poco exagerado” (*Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca*, Monografías bibliográficas mexicanas, México, 1934, p. 333). Lezama, tomando estos datos, escribe: “Los quinientos polémicos volúmenes que Sor Juana tiene en su celda, que la devoción excesiva del padre Calleja hace ascender a 4000 [...] lleva su barroquismo a un afán de conocimiento universal, científico, que la acerca a la ilustración” (*LEA*, p. 84).

ideal de conocimiento de la monja. Lezama también conocía la edición de la *Obras completas* de la monja que Méndez Plancarte comenzó a publicar en 1951. Prueba de eso es que toma el enlace que el crítico mexicano hace entre el “Primero Sueño” de Sor Juana y “Muerte sin fin” de José Gorostiza. Que yo sepa nadie antes había hablado establecido ese vínculo. Lezama lo toma.³¹⁰

Lo peculiar de la lectura de Lezama, en un ensayo en el que pretende distinguir lo característico de la recepción y transformación del estilo gongorino en América, es que deslinda a Sor Juana de la sombra de Luis de Góngora. Si Camargo y Sigüenza habían sido la culminación de un estilo y de una proyecto de vida; Sor Juana, por su parte ya es algo distinto. “Es la primera vez que en el idioma, una figura americana ocupa un lugar de primacía” (*LEA*, p. 95). Mientras que el racionero había escrito una poesía sensual, cuyas destrezas verbales siempre quieren recuperar los objetos en sus más recónditos detalles, Sor Juana, con “Primero Sueño” escribe un poema que añora el conocimiento. “Las Soledades” tiene un ritmo alegre, intenso, vivo y sensual, en cambio, “Primero Sueño” parece moverse lenta y serenamente en otras zonas de la conciencia:

Aunque declara que Primero Sueño lo compuso imitando a Góngora es una humildad encantadora más que una verdad literaria. La dimensión del poema es muy otra que las fiestas sensuales que rodean los himeneos meridionales, y la calma de zagalas y cabreros en presencia de las cabras sabias y barbadas. Es lo más opuesto a un poema de los sentidos [...] la grandeza del poema [...] está [...] en la extensión ocupada por un tema tan total como la vida y la muerte, y del

³¹⁰ Escribe Menéndez Plancarte: “Su altísimo Primero Sueño, por otra parte –en silva descriptivo-filosófica de unos mil versos-, tiene aliento y grandeza apenas hoy comparables con la magnífica aunque panteísta “Muerte sin fin” de José Gorostiza, o con “Le Cimetière marin” de Paul Valéry” (Alfonso Méndez Plancarte “Introducción” a Sor Juan Inés de la Cruz, *Obras Completas* tomo 1, FCE, México-Buenos Aires, 1951, pp. XXII-XXIV). Lezama por su parte escribe: “algún día cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo, y se estudien los poemas como cuerpos vivientes, o como dimensiones alcanzadas, se precisará la cercanía de la ganancia del sueño de Sor Juana, y la de la muerte, en el poema contemporáneo de Gorostiza. El sueño y la muerte, alcanzándose por ese conocimiento poético la misma vivencia del conocimiento mágico” (*LEA*, pp. 97-98).

que extrae no las maravillas y las excepciones, sino cautelas distributivas, graduaciones del ser para recibir el conocimiento (*LEA*, pp. 94-97).

Ahora bien, el conocimiento que se pone en juego en este poema de Sor Juana es una especie de sabiduría que gravita a lo largo de los versos como una intuición poética. En el fondo Lezama quiere resaltar un saber de y desde la poesía. No importa si las condiciones sociales e históricas eran propicias para que una mujer en el siglo XVII novohispano pudiera desarrollar sus ansias de saber; lo importante, y es aquí donde entra la idea de diletantismo intuitivo de Vossler, es la actitud vital ante la sabiduría.³¹¹ La poeta intuye zonas del conocimiento que sólo le es posible transmitir mediante la poesía. Hay en ese intento una pasión por comprender el mundo, una curiosidad intensa por asir un destello de lo que sucede.

¿Qué hay de peculiar en esta reivindicación de las aventuras gongorinas en América? ¿Por qué Lezama, a finales de los años treinta, toma un poeta novohispano y comienza a elaborar la figura de un criollo gustoso que lo mismo disfruta de su posición lujosa en el mundo que elabora delicados razonamientos? ¿Por qué en 1957 en *LEA* Lezama traza la presencia y transformación de Góngora, una de sus fascinaciones, en la historia poética americana? ¿Qué tiene de peculiar y de distinto la elaboración Lezamiana de las otras recepciones gongorinas de la primera mitad del

³¹¹ Escribe Karl Vossler refiriéndose a las condiciones de conocimiento de Sor Juana, condiciones que muy bien podrían semejar también las de Lezama en la Cuba de los años veinte y treinta: “El espíritu sopla donde quiere, pero no sin ciertas condiciones. Estas condiciones de indispensable conocimiento son el hecho de que el imperio español, su centro cultural, su dirección, hacia fines del siglo XVII, comenzaba a estremecerse. En tierra europea española, en Madrid, Toledo, Salamanca, se poseían ya, desde siglos, todos los tesoros de la cultura, que nuestra poetisa, en México, tenía que apropiarse penosamente y casi con violencia, atendida a sus propias fuerzas. La frescura de un ansia de saber, su placer en teorías anticuadas desde hace mucho tiempo, como, por ejemplo, el sistema cósmico ptolemaico, su curiosidad por la mitología antigua, y, al mismo tiempo, por la física moderna, por Aristóteles y por Harvey, por las ideas de Platón y la linterna mágica de Kircher, su afán ingenuo y sin selección, y, aventuremos la expresión, su diletantismo intuitivo, no hubieran prosperado en las universidades pedantes y temerosamente dogmáticas de la vieja España”(Karl Vossler, “La décima musa” en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras escogidas*, Espasa, Buenos Aires, 1938, pp. 35-36).

siglo XX? Si queremos distinguir con más claridad la propuesta de lectura de Lezama, no hay que olvidar que ésta se realiza desde una perspectiva pos-vanguardistas. Mientras la generación del 27, entre festejos y celebraciones, alababa en la obra del racionero la deslumbrante creación de imágenes; o mientras los vanguardistas de Ultra valoraban los hallazgos metafóricos de la poesía gongorina, Lezama se preocupa por historizar la presencia de ese estilo en América. ¿Por qué está preocupación histórica? La actitud de Lezama, de alguna manera, responde a las búsquedas de toda una generación poética hispanoamericana que intentaba dar nuevos caminos a la poesía después de los experimentos vanguardistas. Al caracterizar a esa generación, Octavio Paz aseguraba: “No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar”³¹². Y eso fue precisamente lo que hizo Lezama, al igual que sus congéneres en la pintura: exploró en el archivo histórico americano y encontró la recepción de una estética que al mismo tiempo evidenciaba un *modus* de vida. Mientras las vanguardias literarias habían hecho una lectura estilística del gongorismo, Lezama propone la revisión de una cultura.³¹³ Al situar las experiencias de una

³¹² Escribe Paz sobre las búsquedas posvanguardistas en la poesía hispanoamericana: “Todo comienza –recomienza- con un libro de José Lezama Lima: *La fijeza* (1944). Un poco después (no tengo más remedio que citarme) *Libertad bajo palabra* (1949) y *¿Águila o sol?* (1950). En Buenos Aires, Enrique Molina: *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951). Casi en los mismos años, los primeros libros de Nicanor Parra, Alberto Guirri, Jaime Sabines, Cintio Vitier, Roberto Juarroz, Álvaro Mutis ... Estos nombres y estos libros no son toda la poesía hispanoamericana contemporánea: son su comienzo. [...] En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia otra, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar”, (Octavio Paz, *Los hijos del limo, Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 192).

³¹³ Escribe Irlemar Chiampi al respecto: “En la dimensión experimental y técnica en que los vanguardistas latinoamericanos insertan lo barroco falta una preocupación más dilatada, del orden culturalista, digamos, para interpretarlo por su contenido hispánico o americano [...]. Es necesario recordar, por cierto, que el “descubrimiento” de la metáfora gongorina se vincula al contexto crítico europeo postsimbolista, que inicia la recuperación estética de Góngora mediante el paralelo con Mallarmé, tras el purgatorio de tres siglos. Sólo después de ocurrida la revolución del lenguaje poético finisecular Góngora se vuelve legible en la modernidad y puede, luego, ser rescatado definitivamente por la generación creadora de la poesía contemporánea, mediante una

corriente poética en otro ámbito cultural, el de las colonias americanas del siglo XVII, el poeta de La Habana se enfrenta a una dimensión más amplia: la de un mundo de representaciones, imaginaciones y sensibilidades necesariamente distintos de los que prevalecen en la península y por lo tanto irreductibles a una conceptualización de cierta Europa occidental. De ahí que en algún momento Lezama asegure:

Cuando decimos barroco [...], caemos en el error de utilizar palabras de la historiografía artística del resto de Europa [...] ese barroco que nos seguirá interesando [...] se formó con una materia, plata o sueño que dio América, y con la forma deformada, entraña y forma de las entrañas, y aliento sobre la forma y rotas o diseñadas tripas taurinas, destripaterrones, cejijunteces, sangrientas guardarropías, enanos pornográficos, lagrimones de perlas portuguesas y descarados silogismos.³¹⁴

En el recorrido por la adaptación americana de Góngora, Lezama encontró o inventó, lo mismo da, una forma de vida. El gongorismo americano visto por Lezama no es la historia de las piruetas de formulaciones retóricas o actualizaciones sintácticas, sino la adquisición de todo un universo en el que se incluía la cotidianidad y el razonamiento, la sensualidad y el placer, los alimentos y los sueños, la vivienda y el misticismo. Por eso Lezama al caracterizar el barroco americano, después de hablar de la tensión y el plutonismo del arte escultórico de Condori y Aleijadinho, asegura:

lectura sincrónica. José Lezama Lima es, sin duda, el poeta que más se benefició con esta lectura, pero es visible también que su aprovechamiento de los hallazgos de la vanguardia sobrepasan en mucho la retórica de la metáfora” (“el Barroco en el ocaso de la modernidad”, en su libro *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2001, p. 20). Irleamar Chiampi distingue tres momentos en la recepción latinoamericana moderna de la estética de Góngora. La primera se abriría con Rubén Darío, la segunda con las vanguardias históricas y la tercera con Lezama y Carpentier. Quizá a estos momentos habría que añadir la importancia de los trabajos de Alfonso Reyes y los vínculos que estos tuvieron con la poesía española de la época. Creo que no se pueden deslindar esos momentos del desarrollo de la recepción latinoamericana de Góngora.

³¹⁴ José Lazama Lima, “En una exposición de Roberto Diago” (1948), en *Obras completas*, tomo 2, Aguilar, México, 1977, pp. 744-745.

No es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras de saboreo y del tratamiento de los majares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias (*LEA*, p. 80).

El barroco americano es, a instancias de Lezama, un mundo de códigos culturales que resignifica un acervo de formas y estilos heredados. Su poder no viene de ser una estética dentro de una sociedad; sino de manifestar los conflictos de una sociedad dentro de una estética. Los sueños y las representaciones simbólicas, los placeres individuales y colectivos, los conflictos de la memoria y los deseos de saber forman el contenido de vida de un arte que se regodea en la forma, que prolifera en sus figuras y que abarca las imaginaciones y deseos de varias comunidades. En un proceso expansivo, el arte barroco americano abraza las varias civilizaciones que están a su cobijo.

EL SEÑOR BARROCO Y LA MODERNIDAD

ESTÉTICA

Varias conclusiones se pueden desprender del recorrido hecho por el ensayo “La curiosidad barroca”. Es indudable que con este texto Lezama organiza un cúmulo de conocimientos en torno a uno de los núcleos de su pensamiento estético y cultural. La centralidad del barroco en su sistema de referencias proviene de la importancia que adquirió este concepto a inicios del siglo XX en las revisiones historiográficas y estéticas que desde distintos puntos de mundo cultural americano se empeñaban en sacar a la luz la herencia cultural de la colonia. Los redescubrimientos de un acervo artístico que comprendía siglos de cultura y aspectos tan variados como la pintura, la arquitectura y la poesía, fueron de especial interés en la visión lezamiana, que no tardó en adjudicarle un papel importante en la historia estética y de la sensibilidad de los comunidades y países iberoamericanos. Sin embargo, en ellas descubrió no sólo un potencial de formas y de experiencias artísticas que podían servir de ejemplo o reactualizarse en la condiciones estéticas de los movimientos posvanguardistas de la Cuba de los años treinta y cuarenta, sino también fue el pretexto para reflexionar y lanzar la idea de una cotidianidad específica de una sociedad que comienza a moverse a destiempo (a un tiempo distinto o a contrapunto) de la modernidad occidental.

El primer rasgo que encuentro en la propuesta de Lezama es el sentido rebelde de su concepción del barroco americano. En su retrato de las figuras del arte novohispano representado en Condori o Aleijadinho, se encuentra un sustrato de rebelión latente que tiende a crear una diferencia y una especificidad. En las obras de estos dos artistas coloniales hay un conflicto de memorias culturales. No se trata de la adaptación de una tradición occidental a un ámbito cultural distinto, sino de la puesta en escena de una lucha constante entre el pasado de una cultura negra o indígena con un arsenal de formas exportadas de Europa. Me parece indudable que en el fondo de esta propuesta se encuentran, diluidas por un visión muy personal, pero latentes a pesar de todo, las ideas de las investigaciones que Fernando Ortiz había realizado en Cuba desde principios de siglo y que en 1940 tomaron forma en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La idea de Barroco en Lezama de alguna manera dialoga con la noción de transculturación o de ajiaco cultural de Ortiz. Sin embargo, habría que remarcar que mientras el antropólogo cubano hace

referencia al mundo amplio de las redes de la cultura y de las relaciones sociales, Lezama se concentra en el universo del arte. Al focalizar su interés en las obras de los artistas indígenas o mulatos de la colonia, no puede negar un hecho: memorias de distintos mundos se tensan en la realización concreta de una obra.³¹⁵ De manera sucinta con el ensayo “La curiosidad barroca” Lezama también traza los conflictos simbólicos y culturales que nacieron y se desarrollaron en el siglo XVII iberoamericano. Las figuras de Condori y Aleijadinho son en el texto del poeta una metáfora de la situación cultural en la que se encontraban grandes capas de la población ante el discurso autorizado de la colonia. Frente a las reglas artísticas europeas, la mano indígena, mulata o negra incluye la memoria de una cultura destinada a la exclusión social. Si en el ámbito oficial de la economía, en las encomiendas y la esclavitud, las grandes poblaciones eran excluidas y eliminadas, en el ámbito simbólico del arte las fuerzan se tensaban en un constante conflicto donde la regla europea era sustituida, devorada, destruida y suplantada por el recuerdo indígena o negro. Pero los desafíos de la colonia no se reducían a estas codigofobias culturales.³¹⁶ Si en el

³¹⁵ César Augusto Salgado ha visto que la idea del “protoplasma incorporativo americano” de Lezama, lanzado en *LEA*, tiene como origen las ideas de Ortiz. (Cf. César A. Salgado, “Hybridity in New World Baroque Theory”, *Journal of American Folklore*, pp. 316-331). A su vez Roberto González Echevarría en su ensayo “Lo cubano en *Paradiso*” estableció de manera diáfana la presencia de las reflexiones de Fernando Ortiz en torno al tabaco y el azúcar en la novela *Paradiso*. Lezama definió en la genealogía de Cemí las dos variantes que destacaba el antropólogo en la conformación del paisaje y la cultura cubana: una tradición suave, estable y criolla que provenía de la madre, hija de un plantador de tabaco y el carácter rudo, español y desbordante del padre, hijo de un plantador azucarero (Cf. “Lo cubano en la poesía”, en *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima*, Fundamentos, Madrid, 1984).

³¹⁶ El filósofo Bolívar Echeverría ha utilizado el concepto de “codigofagia” para referirse al proceso de mestizaje cultural. Con él, más que síntesis armónicas de distintos elementos, se ponen en relieve los enfrentamientos, las destrucciones y las luchas constantes de los distintos códigos culturales. Lezama, al hablar de tensión y plutonismo en el arte de Condori o Aleijadinho se acerca más a la idea de inestabilidad simbólica y no de armoniosa síntesis mestiza. Escribe Bolívar Echeverría: “El mestizaje, el modo de la vida natural de las culturas, no parece estar cómodo ni en la figura química (yuxtaposición de cualidades) ni en la biológica (cruce o combinatoria de cualidades), a través de las que se lo suele pensar. Todo indica que se trata más bien de un proceso semiótico al que bien se podría denominar codigofagia. Las subcodificaciones

ámbito de la cultura artística la mano que realizó los trabajos pictóricos y arquitectónicos había sido casi exclusivamente negra o indígena, en el ámbito de la cultura letrada Lezama solo toma, muy significativamente, a personajes donde el conflicto de una memoria distinta no sobresale. Las figuras de Domínguez Camargo o Sigüenza y Góngora no son propias para establecer, como sí lo fueron Condori y Aleijadinho, un conflicto simbólico de memoria cultural. Lo que estos personajes anuncian es la realización de un ideal de vida. Al estilo voluptuoso de Góngora, que deseaba la luz y la carne de los objetos, le faltaba la concreción de un ideal de mundo. La vida del racionero, entre lamentos constantes por falta de dinero y desdenes de la corte, no se había realizado, según Lezama, en los mismos términos que la plenitud de su poesía. Lezama ubica entonces el ideal de conocimiento y placer en los criollos del virreinato. Ellos llevan al límite un proyecto estético que se vuelve una forma de la curiosidad y un laberinto del goce, un estatus de vida, una visión de mundo, una modernidad a contratiempo.³¹⁷ Con el cuadro de personajes coloniales que Lezama retoma en este ensayo, arma una galería de proyectos que pueden entenderse como momentos alegóricos de la conflictividad simbólica y artística que reina en los primeros siglos de formación americana. Unos batallan por preservar su memoria en la inmersión de sus mitos y símbolos en un acervo de reglas europeas, otros convierten en proyecto de mundo lo que había sido un estilo poético. En ambos se traza una huella de la distinción. No son el eco mimético de un proyecto ideado en otro continente, pero tampoco son la ruptura total de ese modelo; son el enriquecimiento de una tradición, las transformaciones y proliferaciones de un cuerpo cultural que, por lo mismo, vive, se desfigura y crece.

o configuraciones singulares y concretas del código humano no parecen tener otra manera de coexistir entre sí que no sea la del devorarse las unas a las otras; la de golpear destructivamente en el centro de simbolización constitutivo de la que tienen enfrente y apropiarse e integrar en sí, sometándose a sí mismas a una alteración esencial, los restos aún vivos que quedan de ella después” (Bolívar Echeverría, “El Ethos Barroco”, en el libro *Modernidad, mestizaje cultural, Ethos barroco*, UNAM, El Equilibrista, México, 1994, pp. 32)

³¹⁷ Definir la modernidad en una nota de pie de página es algo absurdo. Sin embargo, una aproximación a ella debería comprender varias facetas: una ética, una estética y una gnoseología. El distintivo de ella serían el uso de una razón instrumental. La lectura que Lezama hace del barroco podría entenderse bajo en esos tres niveles. El barroco lezamiano es un placer verbal, un deseo de saber y una actitud ante el mundo.

Al darle un sentido rebelde a las formas del barroco americano y llenarlas de conflictos, Lezama también ponía de relieve la actualidad de una estética. Ya Walter Benjamin, cuando el discurso del barroco adquiriría un auge poderoso en la Europa de los años treinta, hablaba de la actualidad de este arte: “El teatro barroco dilucida el mundo presente con la fuerza que le confiere la incuestionable autoridad de lo antiguo; una fuerza que alcanza mediante el gesto de sumisión a ella. En el médium de lo antiguo, lo barroco devela el poder de lo actual”. Lezama, sin haber conocido a Benjamín, hubiera suscrito sus palabras. Él y los pintores de su generación, Mariano y Portocarrero, encontraron en el barroco americano la posibilidad de hacer uso de un pasado artístico para revelar los conflictos de la Cuba de los años treinta y cuarenta. En sus búsquedas por el pasado podían encontrar el momento más actual. Las formas pictóricas, las realizaciones en esculturas o la destrucción del verso gongorino descubrían las facetas más cercanas de la tradición.

Al darle una actualidad a la estética del barroco, Lezama se distingue también de una parte de la ensayística americana. Ni Henríquez Ureña, ni Mariano Picón Salas, los dos intentos más abarcadores que le precedieron, hablaron con tanta fuerza, ni dejaron imágenes tan fuertes como las que Lezama Lima plasmó en el ensayo “La curiosidad barroca”. El juego libre con las figuras históricas y el poder verbal lezamiano reinventaron y dieron presencia y actualidad a un imaginario que permanecía latente en el fondo de la conformación ideológica y estética de las sociedades iberoamericanas. El poeta no ha querido hacer con su ensayo una reconstrucción histórica, como lo fue el libro de Henríquez Ureña, o un ensayo panorámico, como lo es el de Picón Salas. Lezama, más libre en su puesta en escena, toma datos y comienza a fabular y jugar con el lenguaje; crea imágenes y metáforas. Lo que se ve aparecer en *LEA* es un sentido lúdico que elabora conceptos, cuadros, figuras y neologismo para referirse a procesos culturales tratados por historiadores o sociólogos. A Lezama le interesa el juego proliferante de imágenes que muestre las relecturas, los usos y los abusos de ciertos estilos y maneras artísticas. Bajo ese universo, Lezama inventa el señor barroco; dibuja sus placeres y sus distracciones; sus juegos y sus deseos. Los modelos que le sirven para inventar este personaje, que no es histórico pero que devela una sensibilidad en la historia, son las figuras de los poetas de la colonia: el criollo virreinal que desde su plantación disfruta del mundo. Es así como el uso deliberado de la imaginación crea las posibilidades para que Lezama saque la discusión barroca del ámbito historiográfico y la sitúe en el nivel de una sensibilidad y un estilo de vida. Al hacer esto, el poeta recalca que la obra se inscribe en un universo con un impulso creativo que impregna todos los espacios de la convivencia social e histórica, individual y colectiva. La invención del señor

barroco es un buen pretexto para destruir, des-realizar, los límites de la historia y comenzar a entrar a los umbrales de las formas y sensibilidades de los imaginarios de una cultura. Las páginas de Lezama están a la merced de una imaginación que fabula y miente, que reconstruye detalles sin conocerlos, que levanta imágenes por el placer del lenguaje, que se acerca a obras para desvirtuarlas, que reconstruye personajes históricos que nunca existieron, que lee, en fin, una tradición y la inventa. Quizá porque Lezama parte siempre del principio de la mentira, es decir, de la poesía, puede alumbrar zonas que le están vedadas a los discursos que pretenden veracidad.

Varios detalles muestran esto que aseguro. En principio, la invención del personaje del señor barroco permite a las ideas de Lezama establecer ese ámbito de la cultura virreinal como un ethos de la vida durante la colonia.³¹⁸ Después habría que pensar que la habilidad verbal de Lezama le lleva a reconstruir y destruir ideas que se establecen como verdades históricas. Es el caso del

³¹⁸ Estoy pensando aquí en las elaboraciones que Bolívar Echeverría ha desarrollado en sus investigaciones sobre el barroco americano. Escribe el filósofo: “El término ethos tiene la ventaja de su ambigüedad o doble sentido; invita a combinar, en la significación básica de “morada o abrigo” lo que en ella se refiere a “refugio”, a recurso defensivo o activo [...] Ubicado lo mismo en el objeto que en el sujeto, el comportamiento social estructural al que podemos llamar ethos histórico puede ser visto como todo un principio de construcción del mundo de la vida [...] Al barroco puede constituirlo una voluntad de forma que está atrapada entre dos tendencias contrapuestas respecto del conjunto de posibilidades clásicas, es decir, “naturales” o espontáneas, de dar forma a la vida –la del desencanto por un lado, y la de la afirmación del mismo como insuperable- y que está además empeñada en el esfuerzo trágico, incluso absurdo, de conciliarlas mediante un replanteamiento de ese conjunto a la vez como diferente y como idéntico a sí mismo” (“El Ethos barroco”, en *op. cit.*, pp. 18-25). En otro momento dice Bolívar: “La importancia del barroco en el sur de Europa está en eso: en que hay una fuerza espontánea que lo saca del medio puramente artístico y un proyecto histórico que lo quiere convertir efectivamente en política cultural [...]. En el sur, la propuesta de forma que trae el estilo barroco “desciende a las bases”, porque se encuentra con una necesidad de la “baja cultura”, del hombre barroco: la de estetizar la vida cotidiana, de hacer de la vida un teatro permanente; es decir, de que cada instante de la vida, cada uno de nosotros no sepa bien cuál es su rostro y cuál es su máscara -como dice Octavio Paz-” (Horst Kurnitzky, Bolívar Echeverría, *Conversaciones sobre lo Barroco*, UNAM, México, 1993, pp. 14-16).

neologismo: Contraconquista. Lezama parte de la idea de Weisbach para quien el barroco era un arte de la cotrarreforma, donde las doctrinas loyolianas jugaban un papel muy importante. Tomando el contenido distinto del arte plástico americano –en específico las obras de Condori y Aleijadinho-, sostiene que en el proceso de creación e incrustación de materiales inmemoriales de otras culturas, las conquistadas, se pone en juego un arte de la contraconquista. Tal es la novedad verbal de la invención que los historiadores comienzan a utilizarla como categoría histórica.³¹⁹ Dos mundo fabulosos se dibujan en las páginas de Lezama: la imagen del Señor barroco, que se nutre principalmente del ejemplo de los poetas novohispanos, y la idea de contraconquista, que alumbró las obras de los escultores Condori y Aleijadinho. Con ambos, Lezama traza el momento de entrada de América a un mundo distinto, el moderno. El poeta imagina y delinea las figuras de una sensibilidad y una añoranza de saber, de una estética y una ética.

³¹⁹ Es el caso de José J. Arrom quien en su libro: *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas; ensayo de un método*, escribió, calcando el término inventado por Lezama: “Por eso, si al barroco español ha podido llamársele el arte del cotrarrenacimiento, al de Indias debemos llamarlo, con igual razón, el arte de la contraconquista” (2ª. Ed. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, p. 67). Lo que me parece importante señalar es que el discurso fabulatorio de un poeta inunda y fascina los términos del orbe pretendidamente científico.

CAPÍTULO CUARTO: VARIACIONES SOBRE MARTÍ

Más de un crítico, postrado frente a los manuscritos de Lezama, ha manifestado su perplejidad y asombro ante la letra minúscula y arácnida que solía escribir el poeta.³²⁰ Cuando revisé los dos

³²⁰ Tres han sido los investigadores que más se han ocupado de los manuscritos de Lezama: Irlemar Chiampi ha trabajado con el de *LEA*, Citio Vitier con el de *Paradiso* e Ivan González Cruz con textos del archivo personal. Sus investigaciones han demostrado la importancia, pero también la dificultad, de trabajar con ellos. El problema de las erratas y las incorrecciones, tema que surge de manera inmediata, ha sido tratado por Enrico Mario Santí. (Cf. “Parridiso” en *Lezama Lima*, ed. Eugenio Suarez Galbán, Taurus, Madrid, 1987, pp. 141-164). Ojalá algún día se pueda tener una edición facsimilar de los manuscritos que todavía existen. Con ellos se podrían poner a discusión muchos aspectos de la obra de Lezama, así como de las ediciones existentes. Quisiera relatar un caso que nos habla sobre la complejidad del asunto. En el año 2004 apareció por primera vez la traducción al alemán de la novela inconclusa de Lezama, *Oppiano Licario*. El traductor, Klaus Labbs, quien consultó la primera edición cubana y el mecanuscrito, encontró que las ediciones existentes de la obra (una mexicana y otra española) contienen muchas erratas graves: “verglich sie mit der einen und mit der anderen Buchausgabe. Und siehe da: Die bequeme zweizeilige Komplettabschrift wimmelte von ebenjenen haarsträubenden Fehlen und Absurditäten, die ihn über Jahre so gemartert hatten –zunächst in der als Fotokopie bei

cuadernos en los que escribió los ensayos que conforman *LEA*, atesorados en la Biblioteca Nacional José Martí en La Habana, debo confesar que me sentí un tanto intimidado. Lo impenetrable de su escritura me hacía dudar a cada momento. Lo más que pude hacer fue cotejar el texto de los cuadernos con la edición crítica de Irlema Chiampi. Sin embargo, algo llamó en especial mi atención cuando leía el documento. Al final del cuarto ensayo, la letra, ya de por sí intrigante y pequeña, se volvía poco a poco algo frenética. Las consonantes y las vocales, como arrebatadas por un aire fresco, se desordenaban de manera particular dando la sensación de frenesí. El párrafo al que me refiero se remitía a los últimos momentos de la vida de José Martí y terminaba con estas palabras: “A donde llega Martí, poco antes de morir, pero ahí digo yo mi final, no mi referencia, con temblor” (*LEA*, p. 156). Me impresionó el temblor de Lezama. Todo el fragmento, lleno de electricidad en la forma de las letras y en el sentido del párrafo, se cierra con la confesión abierta de un temor casi sagrado. El frenesí que invadió a Lezama al evocar la figura de Martí no sólo se presentó al momento de escribir esas líneas; al parecer, cuando leyó este fragmento en el anfiteatro del Palacio de Bellas Artes, en La Habana, el público notó una peculiar excitación en la voz. Al menos así lo asegura Cintio Vitier, quien estuvo presente en esa charla y calificó esas líneas como: “la página más turbada y balbuceante que escribiera Lezama, y

Auftragserteilung eingehändigten mexikanischen Ausgabe von 1977, dann in der Madrider Ausgabe“ (Klaus Labbs, „Nachwort“, en José Lezama Lima, *Inferno Oppiano Licario*, trad. Klaus Laabs, Ammann Verlag, Zürich, 2004, p. 397). Sin embargo, hasta donde entiendo, en el manuscrito de la novela, así se dice en las ediciones en español y así lo asegura el propio Labbs, hay un espacio en blanco donde debería de ir el famoso poema : “Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas”. Esa ausencia de hecho llevó a Mario Enrico Santí a escribir un ensayo para justificar una poética en Oppiano Licario: (Cf. Enrico Mario Santí, “Oppinao Licario: la poética del fragmento”, en su libro *Escritura y tradición*, Laia, Barcelona, 1987, pp. 27-41). Labbs quiso subsanar ese hueco e incorporó la transcripción que de ese poema publicó Iván González Cruz en 1999, quien lo habría encontrado entre la papelería inédita que dejó el poeta. Creo que una posible solución, mucho menos arriesgada, hubiera sido incorporarlo como apéndice y no como parte integral de la novela. Este hecho muestra lo complicado de trabajar con los manuscritos de Lezama y lo necesario que sería, para fines académicos, tener una edición facsimilar de algunos de los manuscritos o mecanuscritos existentes.

que le oímos leer jadeando más de emoción que de asma”.³²¹ El cambio frenético en la escritura y la “mis en scène” de la conferencia no fue gratuito; manifestaba y testimoniaba una exaltación casi religiosa ante la figura del poeta y revolucionario. Este hecho, en apariencia un tanto baladí - no tengo conocimientos de grafología ni estuve presente en la conferencia-, se puede enlazar con otros indicios que muestran realmente la importancia de la figura de Martí en *LEA* y la veneración que le tenía Lezama. Tanto el tercero como el cuarto ensayo de libro tratan aspectos de la cultura del siglo XIX en América. Los dos, en una concordancia que no es casual, cierran sus páginas con una mención o referencia al autor de “Nuestra América”. Lezama, en una clara construcción premeditada, culmina la acción política del XIX (cap. Tercero) y la expresión popular de las artes de ese mismo periodo (cap. Cuarto) con la figura arremolinada de José Martí. En el fondo, la presencia del poeta y revolucionario cubano se torna, mirada con detalle y detenimiento, una figura imprescindible, si no es que fundamental, de todo el libro. Su centralidad no debe sorprendernos. Martí no es una referencia más que Lezama nombre en el recorrido de *LEA*. Comparadas con las siete páginas dedicadas a Fray Servando, o las ocho escritas a propósito de Simón Rodríguez; las escasas alusiones a Martí en *LEA* –que en total no suman más de dos párrafos (es decir, tres páginas)- darían la impresión de una mínima importancia. Nada más equivocado.³²² A pesar de las pocas líneas alusivas a la figura del poeta

³²¹ Cintio Vitier, “Martí y Darío en Lezama”, en *Casa de las Américas*, 1985, núm. 152, p. 9.

³²² Al respecto Alessandra Riccio ya había alertado sobre la aparente poca importancia: “el interés de Lezama por Martí aparentemente no tiene la misma relevancia que el demostrado por Góngora o Quevedo, por Pascal o san Agustín, por Garcilaso o Rimbaud. Sin embargo, un acercamiento más cuidadoso revela lo fundamental de la presencia de Martí en el autor de *Paradiso*. La presencia cuantitativa de Martí en la obra de José Lezama Lima, tan atento a las manifestaciones de la expresión americana es relativamente escasa” (“El Diario de Martí en José Lezama Lima”, *Unión*, (*Revista de la Unión de escritores y artistas de Cuba*), 1985, núm. 2, p. 96). Precisamente por esa aparente ausencia sus amigos cercanos le preguntaban cuándo escribiría el ensayo definitivo sobre Martí. Fina García Marruz recuerda: “El, que se atrevió con todos los temas, cuando le preguntábamos: ¿Cuándo nos va a dar al fin su ensayo definitivo sobre Martí?, contestaba invariablemente, avergonzando a los que hemos nutrido la ya copiosa bibliografía martiana: “Todavía, todavía debo esperar”. (Fina García Marruz, “La poesía es un caracol nocturno (En torno a *Imagen y Posibilidad*)” en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol. 1, Madrid, Fundamentos, 1984, p. 274). Cintio Viter confirma “Muchas veces

revolucionario, su presencia es, vista con detalle, de una importancia considerable. El temblor y fervor de Lezama ponen en evidencia, si nos detenemos a analizarlo, varias discusiones. La fascinación y respeto sagrado que profesa por la figura de Martí esconde tras su escritura y su puesta en escena un mundo de discusiones y procesos históricos, estéticos y políticos. La fascinación no surge de la nada. En el mundo de Lezama –La Habana de la primera mitad del siglo XX- mencionar a Martí tenía una connotación y un sentido. ¿Qué hace tan importante la presencia de Martí? ¿Por qué esa centralidad eludida o trastrocada? ¿Cómo llega a tomar un papel tan central –a pesar de su aparente ausencia en el texto? Responder estas preguntas es intentar explicarse el temblor sagrado que Lezama siente ante la figura del poeta. El síntoma, el furor por la imagen del poeta ausente, lleva tras de sí un mundo cultural. De alguna manera, los párrafos que Lezama dedica a Martí en *LEA* testimonian una serie de conflictos literarios, políticos y simbólicos que se han gestado en la Cuba de la primera mitad del siglo XX y que pugnan entre sí en el mundo cultural de la isla. El desarrollo de las distintas recepciones martianas, las que valoran al político antes que al literato, las que pugnan por destacar los aportes estéticos, las que hacen de él una fuerza simbólica; todas esas corrientes se pueden observar en las tensas y fervorosas líneas que Lezama dedica a la figura de Martí. Sin embargo, lo que ponen en mayor evidencia esas páginas es una construcción muy peculiar a la hora de apropiarse de una figura. Nadie como Lezama crea un Martí tan desorbitado y conflictivo. ¿Quién se atrevería, en La Habana de los años cincuenta –o incluso hoy en día-, a relacionar al autor de los *Versos sencillos* con expresiones culturales tan disímbolas como el culto a los muertos entre los egipcios, el mito de Orfeo, el imaginario incaico del espacio, la noción del más allá entre los árabes, sino Lezama? Si bien en sus páginas se encuentran las tensiones de una construcción y valoración mitológica, estilística, política, es cierto que la reunión de todas estas dimensiones en unas cuantas líneas sólo podían deberse a la memoria y la escritura Lezameana. Por ello la figura de Martí en *LEA* sirve no sólo para manifestar los conflictos de la época, sino para evidenciar los procesos asimilativos, relacionantes, aglutinantes y arremolinados de la escritura difícil y estimulante del poeta José Lezama Lima.

nos confesó Lezama que tenía el temor de escribir sobre Martí, de enfrentarse con su obra como lo hizo con la de Casal o la de Góngora. Otras veces nos decía que aun no estaba preparado, que tenían que “sumarse más otoños en el lomo del gato”. (Cintio Vitier, “Martí y Darío en Lezama”, en *Casa de las Américas*, 1985, núm. 152, p. 6).

EL CULTO MARTIANO³²³

Cuando José Martí cayó muerto, luchando por la independencia de Cuba, el 19 de mayo de 1895 en el lugar llamado Dos Ríos, apenas unos cuantos cubanos en el interior de la isla sabían de su existencia. La razón era simple. Martí, en su errancia americana, era conocido por el movimiento independentista en el exilio. Pocas personas conocían su nombre en la isla. Entre ellas, seguramente las que estaban en contacto con la emigración insurgente. Sus dotes de orador lo había elevado a una veneración casi sagrada entre los trabajadores floridanos que lo escuchaban con asombro y estupor. El impactante poder de su elocuencia, acompañado de la facilidad verbal que semejava un torbellino, le hizo ganarse el sobrenombre de Dr. Torrente. “Martí parecía en sus discurso un torrente que se despeñaba”.³²⁴ Sus enemigos políticos, aprovechando el carácter desbordante de su estilo oratorio, lo tachaban de enfermo mental. Auditorios completos quedaban fascinados y encantados por sus palabras. No era extraño que en una diatriba pública, Martí tomara la palabra y cambiara el rumbo de la discusión. Rubén Darío recuerda el momento en que lo conoció. Tenía en su contra Martí una serie de imputaciones graves. El auditorio lo esperaba. Tomó la palabra y el público, que al principio dudaba de las posibilidades de defensa, terminó ovacionándolo:

Martí tenía esa noche que defenderse. Había sido acusado, no tengo presente ya si de negligencia, o de precipitación, en no sé cuál movimiento de invasión a Cuba. Es el caso que el núcleo de la Colonia le era en aquellos momentos contrario; mas aquel orador sorprendente tenía recursos extraordinarios, y aprovechando mi presencia, simpática para los cubanos que conocían al poeta, hizo de mi una presentación ornada de las mejores galas de su estilo. Los aplausos vinieron

³²³ En las páginas que siguen, en lo referente a la recepción de Martí, me apoyo en el trabajo de Ottmar Ette, *José Martí. Apóstol, poeta y revolucionario: una historia de su recepción*, trad. Luis Carlo Henao de Birgad, UNAM, México 1994. No debe esperarse, por lo tanto, un examen detallado. El recorrido que trazo es muy general. Mi intención es dar un marco de referencia dentro del cual Lezama elabora su imagen de Martí. Al respecto se puede consultar la exhaustiva bibliografía que proporciona Ette.

³²⁴ *Apud*, Ottmar Ette, *op. cit.*, p. 37.

entusiásticos, y él aprovechó el instante para sincerarse y defenderse de las sabidas acusaciones, y como ya tenía ganado al público, y como pronunció en aquella ocasión uno de los más hermosos discursos de su vida, el éxito fue completo y aquel auditorio antes hostil, le aclamó vibrante y prolongadamente.³²⁵

Mientras sus discursos causaban furor entre los emigrados independentistas, sus escritos, poco divulgados al interior de la isla, lo hacía desdibujarse en la mente del residente cubano.³²⁶ Pocos eran los habitantes de la isla que asociaban el nombre de Martí con la lucha de la independencia; menos los que sabían del poeta modernista. Por esa razón Felix Lizaso podía escribir: “Martí (al momento de morir) seguía siendo casi un desconocido para el pueblo de Cuba”.³²⁷ La recepción de su figura en la isla sólo tuvo un impulso importante cuando, tras la intervención de los Estados Unidos y la derrota de España, la emigración, de regreso en Cuba, llevó consigo la veneración a la imagen del prócer. Poco a poco el que había sido un desconocido, pasó a ser una figura presente en los actos públicos y políticos de la isla. En el año de 1900, a instancias de los emigrados de Key West (Cayo Hueso), se mandó instalar, en el que parece fue el primer acto público en su honor en la isla, una placa en la casa donde nació el poeta. Unos cuantos años después, en 1905, se develaba, en la que había sido la calle del Prado y ahora era llamado el Paseo Martí, la primera estatua del prócer. Desfiles y homenajes comenzaron a ser frecuentes

³²⁵ Rubén Darío, “Impresión de Martí”, en *Archivo José Martí*, 1943, núm. 7, pp. 322-322.

³²⁶ Ottmar Ette da un recuento de los escritos publicados por Martí en Cuba hasta antes de su muerte: “Aparte de muy esporádicos artículos sobre política, fueron publicados en Cuba, a lo sumo, algunas poesías o trabajos literarios de otra índole, como un ensayo sobre Oscar Wilde; demasiado poco, pues, como para que los cubanos pudieran hacerse tan solo una idea de la producción literaria del emigrado” (*Op. cit.*, p. 35) y anota en un pie de página: “Tanto la prensa conservadora o integrista como la liberal o autónoma en la Cuba colonial, guardaron silencio con respecto a Martí. Sólo en un caso extremo se citó su nombre, y entonces, en un tono casi por completo negativo. Únicamente el periódico Igualdad, publicado en Cuba por el mulato Juan Gualberto Gómez, representante secreto del PRC de Martí en Cuba, logró publicar cuatro textos políticos de Martí durante los años noventa. Su público, “la pequeña burguesía negra y mulata”, no sumaba mas de dos mil personas” (*Op. cit.*, p. 35).

³²⁷ *Apud*, Ottmar Ette, *op. cit.*, p. 35.

ante la figura de mármol. El culto público a la imagen política comenzaba a tener sus primeras repercusiones. Para 1922, la veneración política que había comenzado en La Habana era exportada a toda la isla en calidad de mandato oficial. Se ordenaba que en cada comunidad se inaugurara una calle o una placa donde se rindiera honor al poeta muerto por la independencia.³²⁸ Con estas acciones, Martí comenzó a devenir el símbolo nacional de los cubanos. Su figura pasó a llenar el paisaje público y político de la isla. Bustos y monumentos proliferaron en los rincones más recónditos. Los gobiernos en turno promovieron el culto cívico de la figura para justificar de alguna manera sus actuaciones políticas. El proceso de manipulación había comenzado. Las primeras publicaciones en torno suyo aparecieron con el comienzo del siglo. En 1901 se editó, sin consignar el autor del libro, una biografía sobre el héroe donde la realidad se enlazaba con la ficción. El nombre del libro era: Martí. Novela histórica por un patriota. Tampoco tardaron en aparecer las primeras obras en las que se presentaba al poeta como un santo. Todo un género de literatura hagiográfica se expandía coronando con una aureola al líder caído en Dos Ríos.³²⁹ En el

³²⁸ Ottmar Ette escribe: “Después de que en 1922 se declarara fiesta nacional el natalicio de Martí y se ordenara que cada comunidad de la isla debía tener una calle, o al menos una placa, un busto o una estatua dedicados a Martí, no tardó en impartirse la instrucción de que todos los niños de las escuelas cubanas debían desfilar frente al lugar de culto correspondiente, precedidos por sus maestros y adornados con una flor, acto que habría de efectuarse cada 28 de enero –día del nacimiento del héroe- a las ocho de la mañana. La inauguración de la estatua ubicada en el Paseo Martí marcó el comienzo de una época que más tarde fue calificada críticamente, con razón, de fase del culto estatuario. En una época en que la existencia y el futuro político de la nación cubana eran aún inciertos, comenzó Martí a convertirse en el símbolo nacional de todos los cubanos” (*Op. cit.*, p. 65).

³²⁹ Escribe Ette “Son precisamente los aspectos mencionados –sobre todo el menosprecio fundamental al tiempo y espacio al tratar la figura de Martí- los que caracterizan la mayoría de las publicaciones de las tres primeras décadas del siglo XX. Al mismo tiempo se puede observar, aunque sólo en parte, una secularización del paradigma hagiográfico. El éxito de *Martí. Novela histórica por un patriota* abrió a otros autores las puertas para configurar libremente y en forma aun más sacralizadora la imagen de Martí “Mártir”, sin menoscabar con ello los seguros conocimientos históricos. Autores que habían conocido personalmente a Martí intentaron otorgar credibilidad histórico-biográfica a una sacralización cada vez más intensa, entretejiendo

espacio público y social comenzaba la adoración de la figura del héroe y en el espacio impreso se creaba un símbolo casi divino. Todo esto para llenar el vacío de una nación que, tras la enmienda Platt y la acelerada intervención de los Estados Unidos en la economía y en la política cubana, dejaba la impresión de un República frustrada.³³⁰ La figura de Martí, el símbolo de la nación, venía entonces a llenar los espacios de una frustración política. Durante el periodo de 1902 a 1933, llamado de la primera República, se puede observar por lo menos la consolidación de esos dos discursos. Por una lado la mitificación de la figura martiana y por otro la crítica a una nación sin fundamento. Ambos ascensos reflejan los conflictos culturales y políticos que vivía la isla en esos años.³³¹ Bajo la dictadura de Gerardo Machado, de 1925 a 1933, se articuló un discurso para justificar sus estrategias políticas. Nuevamente la figura de Martí era objeto de manipulación. Se inventó entonces a un Martí panamericanista. El objetivo era justificar el gobierno militar. Por esos años, ya a partir de 1923, un grupo de intelectuales comenzaron a erigir otra imagen del prócer independentista, esta vez amigo de las causas del proletariado y precursor del socialismo;

recuerdos de los encuentros con el “Divino Martí”, con el “hombre mito”, que estaría inseparablemente unido a Cuba” (*Op. cit.*, p. 74).

³³⁰ Los discursos políticos, históricos y sociológicos del momento, hacían resaltar la pérdida de rumbo de una república que ya había nacido, allá en la constitución de 1902, sin futuro. La enmienda Platt, que reservaba el derecho de intervención de los Estados Unidos sobre la isla, dejaba la impresión de una nación sin sustancia. Escribe Rafael Rojas sobre el periodo: “Entre 1902 y 1933, se acumuló el discurso de la frustración republicana en la cultura política insular. Figueras, Garrigó, Márquez Sterling, Ortiz, Mañach y Gay Calbó articularon una auto representación negativa de la cubanidad que contrastaba con la tradición ética de la teleología insular. Martí se refería al cubano como un “pueblo de mente contemporánea y superior capacidad” y auguraba para Cuba un porvenir de gloria. Estos intelectuales de la primera República consideraban, en cambio, a la criatura cubana escasamente dotada para el comercio, la industria y la democracia y grotescamente proclive al ocio, el vicio, la arrogancia, el juego el despilfarro, el robo, la anarquía y la dictadura” (Rafael Rojas, *La isla sin fin, contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Ediciones Universal, Miami, 1998, pp. 42-43).

³³¹ Escribe Ette “La verdadera época de formación y florecimiento del “mito Martí” culmina, pese a todas las posteriores caracterizaciones, en la segunda mitad de los años veinte” (*Op. cit.*, 77).

Julio Antonio Mella y los demás intelectuales de lo que se conoce como el grupo del Minorismo, comenzaron a criticar duramente la manipulación política, y el culto estatuario que se había hecho de Martí y abogaron por el estudio de las ideas políticas del intelectual.³³² Lo cierto es que mientras la figura política del líder era disputada por varias fracciones de la isla, a veces las más antagónicas, el aporte literario y la evaluación estética de sus obras estaban prácticamente en el olvido. El Martí poeta y prosista al interior de la isla simplemente, a excepción quizá de las consideraciones de Juan Marinello, no existía.

En ese contexto pueden entenderse las primeras aproximaciones de Lezama a la figura de Martí. Pero antes de ir a sus valoraciones, habría que tomar en cuenta un par de datos. Lezama provenía, por parte de la rama materna, de una familia independentista. De hecho, el abuelo había sido colaborador de *Patria*, el periódico que editaba Martí.³³³ El contacto con toda la efervescencia e idolatrización debió ser muy cercana. De ahí que no resulte increíble que Eloisa Lezama recuerde a su hermano, por allá en los años veinte, periodo de profunda santificación martiana, recitando de memoria discursos del prócer ante un espejo:

Ningún juego me entretenía más que esconderme entre las dos puertas para ver y oír lo que Jocelyn estaba diciendo en tono alto de voz, en su cuarto, ante el espejo. Era también una suerte

³³² A decir verdad, como lo muestra el trabajo de Ette, el minorismo abrió distintos campos para el análisis de la obra de Martí. Mientras Mella y Martínez Villena creaban a su Martí revolucionario, Marinello incursionaba, casi como pionero en Cuba, en el análisis de los aportes literarios de poeta. Mañach, por su parte, escribía una biografía donde, contrariando la tendencia a santificar su figura, hacía de Martí un personaje humano (*Op. cit.*, pp. 99-118).

³³³ Cuenta Lezama en una entrevista: “Mi madre era una criolla que se había hecho en la emigración revolucionaria. Mi madre y mis tíos habían visto en la emigración los relámpagos de José Martí y oído los acentos proféticos de la elocuencia de Sanguily. Mi abuelo había sido colaborador de *Patria*, el periódico de Martí. En el libro de Joaquín Llaverías sobre los periódicos de Martí, aparece mi abuelo y su hermano Carlos como colaboradores de ese periódico. [...] En mi casa se hablaba constantemente de lo cubano, de sus poetas, de la nostalgia, “de aquellas sombrías nochebuenas de Jacsonville”. Tanto mis hermanas como yo fuimos educados por nuestra madre en esta tradición” (“Interrogando a Lezama Lima” , en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, p. 13).

de juego. Con una memoria hipertrofiada recitaba largos poemas y repetía largas parrafadas en prosa. Gustaba de la prosa de José Martí y memorizaba sus discursos. Al terminar remedaba el sonido de una fuerte ovación.³³⁴

El niño, y futuro poeta, vivió en un medio familiar favorable a la idolatrización del prócer independentista. Sin embargo, precisamente por ese pasado familiar, puede resultar algo sorprendente que los escritos tempranos de Lezama carezcan de referencias directas a la figura de Martí. Si se revisan los primeros ensayos que publicó el poeta, a finales de los años treinta, no se encontrará ninguna alusión a la figura u obra del autor de los *Versos sencillos*. Lezama escribía, entre 1935 y 1940, sobre la poesía francesa: Mallarmé, Valéry, Claudel; se ocupaba de los novísimos libros de los poetas españoles en el exilio; promovía a los poetas barrocos hispanoamericanos recién redescubiertos; revisaba la poesía de los siglos de Oro, Góngora, Garcilaso, Lope, Calderón; pero de Martí, del prócer que llenaba el espacio político y público de La Habana, ni una sola línea. De hecho, en el ensayo “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937) hay un claro señalamiento anti-martiano que seguramente no dejó de desconcertar a varios de sus amigos cercanos, entre ellos a Cintio Vitier. Me refiero al momento en el que Lezama asegura su poca simpatía por el hispanoamericanismo: “nosotros los cubanos nunca hemos hecho caso de la tesis del hispanoamericanismo, y ello señala que no nos sentimos muy obligados con la problemática de una sensibilidad continental”.³³⁵ El silencio que mantuvo Lezama puede sorprender. Sin embargo, hay algunas razones que podrían explicarlo. En los primeros ensayos publicados por el poeta, se nota una constante preocupación por los temas exclusivamente literarios. Incluso cuando incorpora pensamientos filosóficos o históricos lo hace para reforzar el

³³⁴ Eloisa Lezama Lima, *Una familia habanera*, Universal, Miami, 1998, p. 25.

³³⁵ José Lezama Lima, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937), *Obras Completas*, vol. 2, Aguilar México, 1977, p. 50. Cintio Vitier asegura que nunca entendió esas líneas de Lezama y justifica lo polémico del señalamiento de la siguiente manera: “A esos extremos llevó al joven Lezama su deseo, confesado ante Juan Ramón de integrar “el mito que nos falta”, que para él era el mito de la insularidad” (Cintio Vitier, “La aventura de Orígenes”, en *Para llegar a Orígenes*, Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 76). En otro texto Vitier manifiesta: “La ausencia del pensamiento martiano es notoria en aquel Coloquio” (Cintio Vitier, “Brevisísima presentación”, *Martí en Lezama*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2001, p. 5).

ámbito de la reflexión “desde” y “por” la poesía. Esta preferencia pone de manifiesto, en términos de Bourdieu, un intento por crear o defender una cierta autonomía del campo literario. Hablar de Martí en los años treinta, sin caer en politiquerías, cuando su figura estaba sujeta a los más distintas apropiaciones políticas, debió ser difícil. El silencio de Lezama respecto de Martí, en ese tiempo, puede entenderse, creo yo, como la defensa del espacio del arte. Así se podrá observar mientras avancemos en la historia de su valoración.

Los años treinta y cuarenta en el ámbito cultural y político cubano fueron de una intensa lucha por apropiarse de la imagen de Martí. Los cristianos, los comunistas, los nacionalistas, los dictadores, los militares; todos aseguraban representar el verdadero ideario del prócer.³³⁶ A finales de los treinta y desde el poder, Batista se decía el auténtico continuador de los ideales martianos y creaba una comisión para construir un inmenso monumento que aún hoy en día preside la Plaza de la Revolución.³³⁷ En las batallas electorales de 1940 y 1944, en las que contendieron Fulgencio Batista y Grau de San Martín, se utilizaban frases y aforismos del poeta para descalificar al contrincante. Ambos se decían los verdaderos representantes del héroe. En 1948, en la preparación de las siguientes elecciones, el Partido Popular Socialista cuyo candidato era Juan Marinello, reivindicaba a Martí como su precursor y aseguraba que el poeta había sido el más radical de los revolucionarios.³³⁸ En esos mismos años cuarenta Lezama menciona por

³³⁶ Andrés Iduarte aseguraba en 1932: “Los espíritus cristianos han dicho que Martí fue uno de ellos: los comunistas han descubierto su comunismo, en frases sueltas, pero precisas; los nacionalistas han negado y han podido pintar a Martí como nacionalista feroz. Se ha fundado su hispanoamericanismo, se ha comprobado su hispanismo y dentro de las audacias alguien se atrevió a lanzar sobre el santo el cargo de panamericanista” (*Apud*, Ottmar Ette, *op. cit.*, p. 119).

³³⁷ En 1937, a iniciativa de Batista, se creó la Comisión Central Pro-Monumento a Martí y además se convocó a un concurso de biografías martianas. En 1938 apareció un libro titulado *Ayer y hoy, Martí-Batista* donde se aseguraba que este último había elevado a la práctica las ideas pedagógicas del prócer. (Cf. Ottmar Ette, *op. cit.*, p. 118-122).

³³⁸ Comenta Ette: “No solo el nombre, sino también los escritos de Martí eran citados desde hacía mucho tiempo en las discusiones políticas, en los debates y las campañas electorales. Esta creciente necesidad de citas martianas en la vida pública de Cuba indujo quizá a Carlos Martínez-

primera vez a Martí en uno de sus escritos. La alusión, por su significado, merece ser comentada. Lezama, contra toda expectativa, no alaba ni endiosa la figura del que ya para ese momento era un mito en el imaginario insular. Todo lo contrario; un cierto tono distante y mordaz se deja ver en las escasas líneas que le dedica. Lo primero que hay que resaltar es el contexto en el cual se inscribe esa primera alusión al héroe. Para eso es necesario contar un poco sobre las condiciones en las que se dio ese ensayo.

Entre febrero y junio de 1941 José María Chacón y Calvo, uno de los estudiosos de literatura más importantes en la Cuba del momento, organizó una serie de conferencias sobre poesía cubana. El objetivo era que las nuevas generaciones hablaran sobre sus predecesores. El ciclo se llamaba, muy acorde con el propósito, “Los poetas de ayer vistos por los poetas de hoy”. Entre los escritores más jóvenes que fueron invitados a la reunión se encontraban Virgilio Piñera y José Lezama Lima.³³⁹ Piñera, con su particular y característico sentido crítico, se ocupó de la poesía

Fortún a publicar un *Código Martiano*. Allí el usuario podía buscar las citas de Martí que mejor ajustasen a sus necesidades” (Ottmar Ette, *op. cit.* p. 125).

³³⁹ Antón Arrufat asegura: “Sorprende ante todo la iniciativa de José María Chacón y Calvo de invitar a un grupo de poetas que aún no eran conocidos ni oficiales, jóvenes que hasta ese momento no contaban con un prestigio sólido, para impartir varias de las conferencias del ciclo “Los poetas de ayer vistos por los poetas de hoy”. Lezama, por ejemplo, no había publicado aún un libro (“Muerte de Narciso” recoge sólo un poema). Virgilio tampoco. Resulta curiosa esta sensibilidad de Chacón, su preocupación de acercarse a los nuevos autores y proponerles tomar parte en el ciclo [...] Las charlas se desarrollaron en el edificio situado entonces en San José, entre Águila y Galeano, del 14 de febrero al 13 de junio de 1941 [...] [participaron en el ciclo] Felipe Pichardo Moya, Emilio Ballagas, Mariano Brull, Ángel Gaztelu, José Lezama Lima, Eugenio Florit, Regino E. Boti, Andrés Núñez Olano y Virgilio Piñera” (en Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, Unión, La Habana, 2003, pp. 100-101). No hay que olvidar que ya para 1941 Lezama y Piñera se han conocido y han compartido algunos proyectos. Ambos fueron incluidos en la antología de Juan Ramón Jiménez: *1936 la poesía en Cuba*. Además, a finales de 1939, un grupo de jóvenes pintores y poetas, liderados por Lezama y en el que se incluye a Virgilio Piñera, funda la revista *Espuela de Plata*. La participación de Piñera y Lezama en las charlas organizadas por Chacón y Calvo puede verse como una actuación generacional. En el capítulo anterior mencioné, para el caso de la pintura y el tema del Barroco, a Mariano Rodríguez, René

de Gertudris Gómez de Avellaneda; Lezama trató a Julián del Casal. Las condiciones estaban dadas para que la nueva generación de poetas ajustara cuentas con la historia literaria. Piñera no perdió la oportunidad y analizó la poesía de la Avellaneda con ojo clínico. Descubrió, según Antón Arrufat, “el vacío de la sensación, ese momento en el que el poema, vacío de contenido, va siendo rellenado con adjetivos”.³⁴⁰ Chacón y Calvo, quien se había ocupado de la misma poeta años atrás, parece que montó en cólera a la hora en que escuchó las desenfadadas opiniones de Piñera. El ajuste de cuentas, acompañado de un cierto escándalo, se habían cumplido.³⁴¹ La intervención de Lezama, comparada con el alboroto que armó Piñera, seguramente no fue tan polémica. Sin embargo, hay ciertos detalles dignos de destacar. Lezama escoge, en un momento de consolidación mítica y patriótica de la figura de Martí, a un poeta que para algunos era casi su antípoda: Julián del Casal. Martí era el padre de la nación; Casal, por el contrario, era un exquisito desarraigado.³⁴² Lezama, partiendo de su idea de la función de la memoria en la crítica

Portocarrero y Guy Pérez Cisneros como personajes cercanos a Lezama que compartieron con él una cierta apreciación y sensibilidad estética. Si bien Lezama y Virgilio no son afines en muchos aspectos, por lo menos ambos desarrollaron un cierto sentido de revisión y crítica del ambiente cultural cubano de los años treinta y cuarenta. Si no, véase lo que el propio Virgilio pensaba del primer ensayo de Lezama (Cf. Virgilio Piñera, “Terribilia meditans”, en *Poeta*, 1940, núm. 1, p. 1).

³⁴⁰ En Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, Unión, La Habana, 2003, pp. 97.

³⁴¹ Cuenta el propio Piñera “[Chacón] Me invitó a un ciclo denominado “Los poetas de ayer vistos por los poetas de hoy”. Elegí a la Avellaneda. La puse en su lugar. El señor Chacón enrojeció hasta la raíz del cabello; tronó contra mí, me acusó de irrespetuoso y fui puesto inmediatamente en el Index. Desde entonces soy un escritor irrespetuoso. Pero me siento muy bien con mi falta de respeto.” (*Ibid*, pp. 99-100).

³⁴² Todavía en 1957 Cintio Vitier en su libro *Lo cubano en la poesía* sostendrá la idea de que Casal era la antítesis de Martí: “Si Martí encarna entre nosotros las nupcias del espíritu con la realidad, con la naturaleza y con la tierra misma, Julián del Casal (1863-1893) significa todo lo contrario. Su incapacidad radical para asumir la realidad, que unas veces interpreta como signo de “idealismo”, de pureza y anhelo inconciliables con lo mezquino de la circunstancia, y otras, las más, como fatal impotencia de su ser, se resuelve en un estado de ánimo dominante: el hastío”

poética, cambia la figura de Casal y lo vuelve alguien necesario en el paisaje de la isla.³⁴³ Sin embargo, lo que interesa aquí es su comentario sobre Martí. Las dos alusiones que hace del poeta en ese ensayo tienen un carácter crítico. Escribe Lezama: “<El poeta –dice Claudel– en su boca, sin hablar, siente las palabras por su sabor>. Tenía Martí el sabor de las palabras, aunque en ocasiones masticaba demasiado deprisa”.³⁴⁴ Y aseguraba en seguida: “así como Casal no llegó a una total recepción entre la imantación y la onda como Baudelaire, Martí tampoco había de llegar a la total rumia [...] de Unamuno, Claudel o Peguy”.³⁴⁵ El comentario seguramente debió incomodar a más de uno en su auditorio. A tal grado, que muchos años después todavía Cintio Vitier intentará reprender a Lezama por sus juicios: “No se nos justifica (la confrontación) de Martí con Claudel o Peguy, pertenecientes a líneas de expresión tan distintas”.³⁴⁶

Estamos en 1941. La vorágine política por apropiarse del padre de la patria está en efervescencia y Lezama dice que el poeta –el padre y apóstol de la nación– masticaba demasiado rápido las palabras y no alcanzó a asimilar a Claudel, Peguy y Unamuno. La frase, por lo menos, suena arriesgada. Después de esa primera alusión, Lezama no volverá a mencionar al héroe sino hasta 1948. Siete años de silencio dicen mucho. Sobre todo en un medio en el que la figura de Martí gravitaba de manera desmedida en el espacio público y político. Resulta sorprendente percatarnos de que la referencia vuelve a ser en un par de líneas. En ellas se le enlaza nuevamente con Casal. Ambas figuras representan, curiosamente, la frustración de un destino poético. Pero antes de entrar a la valoración me gustaría mencionar un par de cosas sobre el texto donde Lezama dice esto. El ensayo al que me refiero lleva por título “Las imágenes posibles” y fue publicado por

(Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, “Octava lección: Casal como antítesis de Martí”, Universidad Central de la Viñas, La Habana, 1958, p. 242).

³⁴³ Esto lo he tratado en el segundo capítulo de este trabajo Cf. “Conversatorios de la memoria”.

³⁴⁴ J.L.L., “Julián del Casal” (1941), en *Obras Completas*, vol. 2, Aguilar, México, 1977, p. 97.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ Cintio Vitier, “Brevísima presentación” a *Martí en Lezama*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2001, p. 7.

primera vez en la revista *Orígenes* en 1948.³⁴⁷ El escrito está dividido en dos partes. En la primera, que es el más vivo ejemplo de la prosa impenetrable de Lezama, se concatenan de manera arremolinada y abrumadora ciertas imágenes de culturas antiguas (China, India, Grecia) en las que se destaca el proceso de la entrega del saber. Los mitos y relatos que Lezama escoge - habla de Prometeo, de Fuo Hi, inventor de la escritura china, y de Arjuna y Vishnú, dioses indúsponen en relieve el proceso de lectura-desciframiento y entrega del conocimiento. A decir de Irleamar Chiampi, se trata de uno de los escritos más programáticos de la estética lezameana. Ahí se pone en juego una teoría de la lectura.³⁴⁸ En la segunda parte del ensayo, Lezama toma tres parejas de poetas para hablar de una cierta dimensión imaginaria creada con sus obras y sus vidas. Se habla ahí de las relaciones y vínculos entre Góngora y Villamediana, Rimbaud y Verlaine y, de manera significativa, nuevamente de Martí y Casal. La amistad y las obras de los dos españoles y los dos franceses construyen un cierto orbe poético. Góngora se escribe con Villamendiana, se dedican sonetos mutuamente. Verlaine y Rimbaud, perseguidos por sus madres, enlazan, en su pasión amorosa, sus vidas y sus obras. Por el contrario, Martí no llegó a conocer a Casal. “¿Qué gran nube homérica, qué trabajo de los héroes impedía que Martí y Casal se hablasen ni se conociesen?” se pregunta Lezama. Este hecho confirma la frustración de un destino poético: “Entre nosotros, esa situación es de real valor para completar una frustración poética, un destino que fue decapitado.”³⁴⁹ El tono melancólico que impregna esta frase recuerda de alguna manera el lamento de Rubén Darío después de enterarse de la muerte de Martí. “¡Oh Maestro, qué has hecho!” Exclamaba el dolorido nicaragüense.³⁵⁰ Lezama, al evocar a Martí y

³⁴⁷ José Lezama Lima, “Las imágenes posibles I” en *Orígenes*, 1948, núm. 17 y “Las imágenes posibles II”, en *Orígenes*, 1948, núm. 18.

³⁴⁸ Cf. Irleamar Chiampi, “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima”, *NRFH*, 35 (1987), pp. 485-501.

³⁴⁹ J.L.L., “Las imágenes posibles” (1948), *Obras completas*, Aguilar, México, 1977, p. 172.

³⁵⁰ Darío, al enterarse de la muerte de Martí, escribió una nota necrológica que posteriormente fue incluida en su libro *Los raros*. Ahí, lamentaba la decisión de Martí por haberse sacrificado en aras de la independencia cubana: “Quien murió allá en Cuba, era de lo mejor, de lo poco que tenemos nosotros los pobres; era millonario y dadivoso: vaciaba su riqueza a cada instante, y como por la magia del cuento, siempre quedaba rico [...] Y ahora, maestro y autor y amigo;

Casal y su encuentro nunca realizado, lamenta también la falta de un encuentro poético. El orbe imaginario y poético que pudieron haber creado se canceló. Sobre la poesía triunfó el destino político o la fatalidad histórica.

La parquedad de los dos primeros comentarios de Lezama sobre la figura de Martí, en 1941 y 1948, me lleva a aventurar una hipótesis. Me parece que esa ambigua valoración temprana se explica por la marcada manipulación política del prócer en el mundo cultural cubano de los años treinta y cuarenta. Lezama, ante la avalancha de publicaciones y manipulaciones del Martí político, prefiere la discreción. Quizá, y aventuro este “quizá” con poca certeza, Lezama se cuestionaba sobre la posibilidad de sacar las discusiones maniqueas y manipuladas de la figura del héroe en el medio cubano a otras dimensiones. Por ejemplo, a las de lo literario y la imaginación.³⁵¹ Lo cierto, y lo innegable, es que entre 1935, fecha de su primer ensayo publicado, y 1948 Lezama apenas deja dos breves testimonios escritos de sus opiniones sobre Martí. En ellos no hay, contrario a todo el proceso que experimenta el medio cultural de la isla, un endiosamiento del poeta muerto en Dos Ríos. Por el contrario, un tono melancólico imbuye su figura. Casi podría decirse que Lezama construye una ausencia y un vacío. Digo esto por una

perdona que te guardemos rencor los que te amábamos y admirábamos, por haber ido a exponer y a perder tu talento.... ¡oh Maestro, qué has hecho!” (Rubén Darío, “José Martí” (1895) en *Archivo José Martí*, 1943, núm. 7, pp. 323, 329).

³⁵¹ Escribe Ottmar Ette sobre ese mundo radicalmente politizado que pugna por apropiarse de la figura de Martí: “Ante el desarrollo aquí bosquejado de la historia de la recepción de Martí en los años treinta y cuarenta, no puede sorprender que la utilización de Martí por parte de políticos de las más diversas corrientes haya contribuido a que la importancia de su obra literaria cayese aun más en el olvido en Cuba. [...] La batalla ideológica en torno a Martí comenzó a llevarse *ad absurdum*. [...] El servía de legitimación a todas las fuerzas políticas [...] Sus escritos habían sido mutilados y sometidos a funcionalizaciones unilaterales” (*Op. cit.*, p. 128). Ante ese mundo, Lezama parece proyectar, así se verá más adelante, las dimensiones imaginarias y poéticas del símbolo Martí. En otras palabras, pretende alejarse de la política. Lo cual no quiere decir que sea apolítico. El alejarse de la política implica una posición política dentro de la cultura: defender la particularidad del arte y la literatura.

razón. Años más tarde, Lezama tratará la figura del poeta independentista, quizá de manera elíptica, como la imagen de la ausencia.

Pero continuemos con el trayecto. A finales de los años cuarenta la idea que rondaba obsesivamente en Cuba en torno a la figura de Martí era el festejo de su centenario. Los preparativos de la fiesta se prodigaban. Entre 1936 y 1953 se difundió una nueva edición de sus *Obras Completas*.³⁵² En 1952 Batista, ante la previsión de que no ganaría las elecciones, organizó un golpe de estado contra el presidente Prío Socarrás y abolió la constitución de 1940. Cinco meses después del golpe, expidió una ley mediante la cual se reservaba el derecho de nombrar una comisión para conmemorar, en 1953, el aniversario número cien del Apóstol. El nuevo dictador apuró la realización de una enorme estatua de Martí.³⁵³ Se acuñaron monedas y se emitieron una serie de estampillas con la figura del prócer. El 26 de julio de ese mismo año un grupo de jóvenes revolucionarios irrumpe en el cuartel Moncada. El dirigente de ellos, Fidel Castro, pronuncia un discurso, en el momento en el que se le lleva a juicio, y declara como autor intelectual de la insurrección nada menos que a José Martí. En el campo de la política, nuevamente, el dictador y los revolucionarios luchaban por la figura. Las más diversas revistas de la isla preparan números especiales dedicados al apóstol. *Carteles, Bohemia, Orto* ofrecieron en sus páginas las más variadas opiniones sobre el poeta. Se organizó, a instancias de la Comisión Presidida por Batista, el Congreso de Escritores Martianos. Varios intelectuales, nacionales y extranjeros, se dieron cita para hablar de la temática política y revolucionaria, literaria y estética, filosófica, social y pedagógica en la obra de Martí. A la hora de las intervenciones, se puso en evidencia que en el interior de la isla había prevalecido la valoración de carácter político. El

³⁵² Esta edición fue llamada, obviamente, del centenario. La primera publicación de las *Obras* de Martí la realizó, entre 1900 y 1933, su amigo y alumno Gonzalo de Quesada.

³⁵³ Dice Ette: “El gigantesco monumento, que alcanza una altura de 140 metros y en cuya construcción, se emplearon 600 toneladas de mármol, fue parcialmente financiado con la contribución nacional de un día de salario por parte de todos los trabajadores cubanos. La obra, que habría de convertirse en el “punto focal de una futura Habana”, se encontraba prácticamente concluida en el momento de la victoria de la Revolución, pero sólo fue inaugurada por el nuevo gobierno cubano” (*Op. cit.*, p. 140).

aspecto literario fue tratado primordialmente por los asistentes internacionales.³⁵⁴ Al margen de toda esta fiesta oficial y política un grupo de poetas, reunidos en torno a la revista *Orígenes*, valora otro aspecto del héroe nacional: el carácter literario. En este mundo de apropiaciones simbólicas y discursivas es necesario entender las referencias de Lezama.

El primer texto completo que Lezama dedicó a Martí, de apenas una página, apareció publicado en el *Diario de la Marina* el 28 de enero de 1950. Es decir, en el aniversario número 97 del nacimiento del poeta. Las ideas que Lezama sustenta ahí son muy reveladoras. Manifiestan un interés por deslindarse de todas las disputas políticas del momento. Lezama no reivindica al héroe, ni al santo, ni al apóstol, ni a nada que se le parezca. En esa primera página completa sobre Martí, Lezama reivindica una forma del idioma; el nacimiento de una lengua literaria. No habla del movimiento modernista en tanto corriente estética; habla de Martí como el caso literario en el que se congrega todo el poder y la fuerza de una tradición idiomática. La fuerza verbal de su literatura manifestaba, según palabras de Lezama “la solución de una forma de nuestros estilos posibles”. Veamos lo que dice:

Oigamos la textura del aliento de sus palabras para celebrarle el nacimiento, pues el nacer de José Martí, comprendía el nacer de una forma del idioma y del sacrificio, la configuración de un esplendor nuestro para las palabras y sus sobresaltos al oírlas. Su verbo solía arracimarse, como la crepitación del sarmiento, poniendo madera e hinchando fuego por el centro, sintiendo en su proliferación, no la seguridad de la escala interpretada, tejida sobre el punto inmóvil, sino un tumulto o ventolera que volvía sobre el viejo caserón idiomático.³⁵⁵

³⁵⁴ Escribe Ette: “llamó la atención que fueran los especialistas extranjeros casi los únicos en presentar nuevos enfoques en el ámbito literario, el cual constituyó en calidad y extensión, el tema más tratado del congreso. El estudio de los aspectos literarios de la obra martiana continuaba siendo en lo esencial un dominio extranjero” (*Op. cit.*, p. 144). Entre esos participantes habría que contar a Federico de Onís, Max Henríquez Ureña, Rafael Heliodoro Valle, Enrique Anderson Imbert.

³⁵⁵ J.L.L., “José Martí o la crepitación del sarmiento” (28 de enero de 1950), en *La Habana*, ed. José Prats Sariol, Verbum, Madrid, 1991, p. 177.

Las palabras de Lezama, en un medio cubano como el de entonces, seguramente pasaron desapercibidas. Lezama estaba tratando de revelar la potencia idiomática y de imaginación de un Martí que no interesaba a la arena pública. Así, su inserción en las disputas se realiza no de manera directa sino lateral. El Martí de Lezama, más que el padre fundador y apostólico de la nación, era: “la solución de la forma de nuestros estilos posibles”.³⁵⁶ Martí es visto entonces como mentor artístico.

El siguiente ensayo que Lezama dedicó al héroe, nuevamente en una extensión mínima de dos párrafos, fue escrito con ocasión del centenario. Mientras toda la fiesta oficial y la verborrea política abrazaba la imagen del prócer, Lezama organizaba un número de su revista con la participación de Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Octavio Smith; todos ellos poetas. La señal parece clara. Frente al uso político, la defensa de lo poético. El ensayo de Lezama hace las veces de editorial del número. Desde el título mismo del escrito se nota una cierta distancia con lo que sucede en el festejo. Lezama puso a esas páginas el anti-religioso título de “Secularidad de José Martí”, en alusión, quizá, a todo el proceso de canonización por el que había pasado y era objeto en esos momentos la figura del poeta. El mundo cubano endiosa al héroe y Lezama lo seculariza para los terrenos de la imaginación y la poesía. Sin embargo, la secularización de Lezama no significa aislamiento de Martí como puro fenómeno literario. Este ensayo comprende por lo menos tres dimensiones de la figura del poeta y héroe. En principio, Martí es señalado como el primer cubano que se inscribe en el ámbito del reino de la imaginación. Lezama lo vincula con el estado místico árabe del alibi. La relación, por extraña que parezca, me parece que pugna por darle un aura imaginaria al poeta.³⁵⁷ El segundo señalamiento tiene que ver con el estilo. Escribe Lezama: “En la soberanía de su estilo se percibe la mañana del Colibrí”³⁵⁸. El tercero, y el que se relaciona con lo que pasa en el medio cubano, tiene que ver con su figura en tanto fuerza simbólica que opera en la historia. Cintio Vitier ha querido ver en

³⁵⁶ *Ibid*, p. 178.

³⁵⁷ Escribe Lezama: “José Martí fue para todos nosotros el único que logró penetrar en la casa del alibi. El estado místico, el alibi, donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transfigura en el espejo de los enigmas” (José Lezama Lima, “Secularidad de José Martí”, *Orígenes*, núm, 33, 1953, p. 3).

³⁵⁸ *Ibidem*.

este último elemento un anuncio profético de la llegada de la Revolución Cubana.³⁵⁹ Creo que también se podría leer de otra forma. Me parece que Lezama alude a todo el proceso por el cual se han movilizad los discursos en torno a su imagen. La cantidad de páginas, panfletos y ensayo que se habían inspirado en su figura, amén de las luchas políticas que se querían justificar con sus enseñanzas, señalaban que Martí realmente era una fuerza que actuaba en la historia. Al menos en la historia de las luchas políticas. Sin embargo, más interesantes me parecen las dos primeras dimensiones: la imaginativa y la estilística. Para que Lezama pudiera lanzar esa apreciación fue necesario que sucediera algo muy sencillo. El encuentro con el último Diario de Martí. Con ese texto, Lezama arma dos grandes ámbitos de interpretación, ajenos y distintos a lo que pasa en el medio cubano, de la figura de Martí. En él señala las dimensiones imaginarias y estilísticas. Pero Lezama no fue el único que se interesó por las últimas páginas que escribió Martí antes de morir. En sus apreciaciones coincide al mismo tiempo con Cintio Vitier y Fina García Marruz. Los tres señalaron la riqueza idiomática, estética y estilística, así como la dimensión imaginaria del Diario. De esta manera los origenistas coincidían con las apreciaciones que, desde el exterior a la isla, habían destacado escritores y algunos críticos: Martí había sido un gran momento del idioma.

³⁵⁹ Vitier asegura: “Ya venía preparándose, como “materia de salvación y gracia”, el prólogo al número de Orígenes del Año del Centenario, “Secularidad de José Martí, la página estelar y profética cuya lectura o relectura ha de ser el centro de las que ahora presentamos” (Cintio Vitier, “Brevísima presentación”, en *Martí en Lezama*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2000, p. 9).

EL DIARIO DE MARTÍ

Las opiniones de Lezama, y de los origenistas, a comienzos de los años cincuenta sobre los aportes literarios de Martí deben entenderse, más que en relación con el medio político cubano, con las apreciaciones de otros escritores que, desde finales del siglo XIX, habían destacado en él al artista de la prosa y la poesía. Quizá una de las primeras apreciaciones críticas importantes sobre la fuerza idiomática la dio, desde el otro lado del continente, Domingo Faustino Sarmiento. Era el año de 1887 y en Nueva York se inauguraba la estatua de la libertad. Martí, corresponsal del diario argentino *La Nación*, escribió una reseña del evento. Sarmiento leyó la crónica y manifestó su entusiasmo por la prosa de quien llamó “nuestro representante de la lengua castellana”. Los halagos empezaron a brotar: “En español nada hay que se parezca a la salida de bramidos de Martí, y después de Víctor Hugo nada presenta la Francia de esta resonancia de metal”.³⁶⁰ Ante la elocuencia “áspera, crepitosa y relampagueadora” de Martí, Sarmiento, pródigo en elogios, manifestó su “admiración por su talento descriptivo y su estilo de Goya”.³⁶¹ La admiración y el respeto de Sarmiento se encarnaron, años después, en las opiniones de otro grande: Rubén Darío. “Para acompañar, americanos [...] el entierro de José Martí -escribe Darío en 1895- necesitaríase su propia lengua, su órgano prodigioso lleno de innumerables registros, sus potentes coros verbales, sus trompas de oro, sus cuerdas quejosas, sus oboes sollozantes, sus flautas, sus tímpanos, sus liras, sus sistros.”³⁶² En esos momentos Darío señalaba los vínculos de Martí con toda la tradición clásica hispánica. Años después, volvería sobre las relaciones entre Santa Teresa, Saavedra Fajardo y la prosa del autor de los *Versos sencillos*. Pero Martí, según Darío, no sólo fue un conocedor profundo de los Siglos de Oro; también había sido, y aquí creo que se anuncia una de las valoraciones que años después hará Lezama, un frecuentador de todas las literaturas “antiguas y contemporáneas”. “Este americano singular, escribe Darío en 1913,

³⁶⁰ Sarmiento, Domingo Faustino, “La libertad iluminando al mundo” (*La Nación*, 4 de enero de 1887), en *Obras Completas*, XLVI, Páginas literarias, Universidad Nacional de la Matanza, Buenos Aires, 2001, p. 129.

³⁶¹ *Ibidem*

³⁶² Rubén Darío, “José Martí” (1895), en *Archivo José Martí*, 1943, núm. 7, p. 323.

había frecuentado a los cíclicos orientales y a todos los grandes poetas de la tierra. Por eso las palabras, las frases, los símbolos, toman en él en cuanto lo expresa, un sentido de universalidad”.³⁶³ Mientras estos dos hispanoamericanos alababan su prosa, en España, Miguel de Unamuno, decía de los *Versos libres*: “La oscuridad, la confusión, el desorden mismo de esos versos libres nos encantaron. Esa poesía greñuda, desmelenada, sin afeite, nos traía viento libre de selva que barría el vaho cargado de perfumes afeminados, de salón, de esos versos cantables, de vaivén de hamaca, de sonsonete dulzarrón, con que se recrean las señoritas que saben aporrear el piano”.³⁶⁴ Años después, el mismo Unamuno descubría la obra epistolar de Martí y se maravillaba de sus hallazgos. Ahí no se encontraba, para desgracia de los gramáticos y los puristas, un escritor correcto, sino la fuerza caudalosa de una lengua viva. “Las cartas de Martí son verdaderas cartas brotadas espontánea e improvisadamente del corazón y escritas al correr de una vida vertiginosa, y tal vez alguna sobre el arzón del caballo [...] esas cartas se las dictaba la inspiración inmediata y espontánea del momento, y no la reflexión madurada [...] las cartas de Martí son de poeta. De poeta y no de orador”.³⁶⁵ El tema central de todas estas valoraciones tiene que ver con la renovación estética del idioma. En la prosa y la poesía martiana se encontraba un mundo soterrado de sonidos y significados que daban una nueva dimensión a la lengua literaria. El mundo que le tocó vivir a Martí, febril y en movimiento, tenía una realización estética en sus obras. El poder evocativo y la sintaxis, arrebatada y a veces sin cauce fijo, dejaba la impresión de un espacio y un tiempo que Martí se había construido y manifestaba con sus palabras. Gabriela Mistral mostraba la originalidad en el tono, el vocabulario y la sintaxis de una obra que,

³⁶³ Darío, Rubén, “José Martí, poeta” (1913), en *Archivo José Martí*, 1943, núm. 7, p. 340.

³⁶⁴ Miguel de Unamuno, “Sobre los *Versos libres* de Martí” en *Archivo José Martí*, 1947, núm. 11, p. 7. Unamuno al parecer fue el primero que alabó la obra de Martí en la península. El aguerrido vasco comenta: “En cuanto a Martí, fui de los primeros en hablar de él en España. Lo que me reveló un hombre, todo un hombre, y un maravilloso escritor, fueron sobre todo sus cartas. Es una cantera inagotable. Yo lo prefiero a Rodó. La lengua de Rodó es falsa. Una cosa... Vea usted con Martí me ocurre lo que con Sarmiento, otro buen escritor porque es incorrecto” (en “Unamuno y los Americanos”, en *Archivo José Martí*, 1947, núm. 11, p. 19).

³⁶⁵ Miguel de Unamuno, “Cartas de poeta” (1919) en *Archivo José Martí*, 1947, núm. 11, pp. 16-17.

abrevando en los clásicos modernos y antiguos, manifestaba, de igual manera, un mundo particular y propio. “Antes y después de José Martí, ninguno se ha revolcado en la jugosidad y en las esencias capitosas de este suelo. Hay que llamar a este hombre, entre otras cosas, el gran leal. Lo será por muchos capítulos, pero principalmente por éste de haber llevado a la expresión hablada y escrita el resuello entero, caliente y oloroso, de su atmósfera circundante y haber vaciado en ella la cornucopia de su riqueza geográfica”.³⁶⁶ En otro ensayo, la poeta chilena sacaba a relucir las fuentes populares y tradicionales de la poesía martiana. En este señalamiento, que anticipaba otro de los puntos importantes que Lezama valorará años después, quería mostrar el sustrato profundo y el arraigo popular de sus composiciones. “Los *Versos sencillos* se vuelven, lo mismo que las coplas cantables, poesía de látigo veloz, frase ungida por la necesidad del decir pronto y cabal, que es la técnica del payador o coplero [...] Parecen versos de tonada chilena, de habanera cubana, de canción de México y se nos vienen a la boca espontáneamente”.³⁶⁷ Federico de Onís, en 1932, se había preguntado por la pertenencia de Martí al movimiento que junto con Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva, se denominó Modernismo. El crítico español concluía: “su modernidad apuntaba más lejos que la de los modernistas, y hoy es más válida y patente que entonces”.³⁶⁸ Alfonso Reyes aseguraba que con la obra de Martí “la lengua española alcanza aquí nuevas conquistas. Martí es una de las naturalezas literarias más dotadas de América”.³⁶⁹

Al parecer todas estas vetas de análisis no tenían mucho eco en la Cuba de la primera mitad de siglo. Casi nadie resaltaba los hallazgos de una renovación literaria. Pocos hablaban de las

³⁶⁶ Gabriela Mistral, “La lengua de Martí”, *Archivo José Martí*, 1950, núm. 16, p. 146. La misma Mistral señala algunas de las relaciones entre la vida y la escritura en Martí: “no sabemos bien si su escritura es su vida puesta en renglones, o su vida es el rebosamiento de su escritura” (*Ibid*, p. 149).

³⁶⁷ Gabriela Mistral, “Los versos sencillos de José Martí” (1938), en *Archivo de José Martí*, 1950, núm. 16, p. 156. La idea de síntesis de las tradiciones populares la tratará Lezama en *LEA*.

³⁶⁸ Federico de Onís, *Antología de poesía española e hispanoamericana*, (1932) Las Américas, Publishing Company, New York, 1961, p. 35.

³⁶⁹ Alfonso Reyes, “José Martí” en *Archivo José Martí*, 1945, núm. 5, p. 115.

lecturas de los clásicos antiguos y modernos o de los aportes de la poesía tradicional popular hispanoamericana y española en la obra del prócer. Las disputas políticas, las apropiaciones ideológicas, aunque fueran sólo a partir de citas y aforismos sacados de su contexto, hacían que el Martí renovador y portador de una lengua se desdibujara. A principios del siglo XX, Henríquez Ureña lamentaba que en Cuba sólo se conociera al político y héroe y se olvidara, con total injusticia, la potencia estética de su prosa y su valía como escritor.

Muerto ayer no más José Martí se recuerda en Cuba como guerrero, cuando [...] fue, -aunque en Cuba lo sepan pocos,- uno de los grandes escritores castellanos de su siglo. Fue un renovador del estilo [...] Martí realizó la reforma del estilo armado con un conocimiento profundo de la lengua y de los clásicos. Su estilo no ofrece semejanzas con el estacionario de la mayoría de sus contemporáneos de España: en ocasiones tiene la intensidad emocional de Teresa de Jesús, el mesurado y sugestivo donaire de Gracián, la maestría no forzada de los siglos de oro, siglos en que el castellano, evolucionando en armonía con las tendencias coetáneas, reflejaba mejor que hoy el espíritu y la vida de la raza. Pero el estilo de Martí quería ser y era moderno [...] expresión de la vida múltiple y complicada de la época.³⁷⁰

Entre los pocos trabajos cubanos que se dedicaron a analizar los aportes literarios de Martí se encuentran los estudios que Juan Marinello le dedicara a partir de los años treinta. En ellos se nota, de manera refrescante para un medio ya anquilosado en la política, la valoración del prosista y poeta que leía las mejores páginas de la literatura clásica hispánica: Quevedo, Gracián y otros.³⁷¹ Aparte de los estudios de Marinello habría que decir que no faltaron las páginas sueltas de algunos poetas que se preocupaban por él. Por ejemplo Gastón Baquero.³⁷² Sin embargo, será hasta principios de los años cincuenta cuando una serie de poetas y ensayistas comiencen a valorar más constantemente y de manera más intensa la figura literaria de Martí en el interior de Cuba. Me refiero a Cintio Vitier, Fina García Marruz y José Lezama Lima. Hay una fecha y un

³⁷⁰ Henríquez Ureña, Pedro, “Martí, escritor” (1905), *Archivo José Martí*, 1943, núm. 7, p. 358.

³⁷¹ Cf. Juan Marinello, *18 ensayos martianos*, Prólogo de Roberto Fernández Retamar, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1980.

³⁷² Cf. Gastón Baquero, “La tumba sin sosiego” (1951) en *Archivo José Martí*, 1951, núm. 18, pp. 569-570; “Paz junto a Martí”, en *Archivo José Martí*, 1951, núm. 18, pp. 571-574.

texto muy específicos que marcaron el inicio de esa valoración literaria. Me refiero al año de 1940, momento de aparición del último Diario de José Martí. Si hasta el momento Sarmiento había valorado las crónicas; Unamuno, las cartas; Mistral y Darío, la poesía; nadie se había percatado, porque no había una edición, de la riqueza idiomática, estilística e imaginativa que escondían las últimas impresiones y anotaciones que en vida había realizado José Martí. Estos tres poetas descubrieron en ellas una mina y se dedicaron a explorarla. Las impresiones de Lezama a la hora del centenario en 1953 y gran parte de sus comentarios en *LEA* tienen que ver con ese descubrimiento. Pero vayamos con calma.

Lo primero por señalar es que el último *Diario* de José Martí está dividido en dos partes. La primera, que va del 14 de febrero al 8 de abril de 1895, había sido publicada en varias ediciones. La segunda parte, que va del 9 de abril al 17 de mayo del mismo año, y que traza el recorrido de Cabo haitiano a Dos Ríos, solo vio la luz en 1940. Había una razón para ello. Este último texto había permanecido trasapelado en el Archivo personal de Máximo Gómez. En 1940, el historiador Gerardo Castellanos G., quien preparaba una edición conmemorativa del diario de campaña de Máximo Gómez, se topó con el documento y aprovechó la ocasión para editarlo. Un año después apareció una edición extraordinaria, ya como documento independiente, del *Diario*.³⁷³ La lectura de este texto debió causar una especial conmoción entre los escritores que más tarde serían conocidos como los origenistas. No creo exagerar. Más de una década después, en 1956, Fina García Marruz y Cintio Vitier publicaban una nueva edición del *Diario*. El testimonio de esa páginas llamó en especial la atención de estos dos poetas. Fina García Marruz, en textos anteriores, había analizado varios aspectos de la prosa martiana vertida en ese escrito; se percató de la peculiaridad del uso de las comas, de la especial musicalidad de la composición prosística, de la rapidez de las imágenes y el trazo relampagueante de los acontecimientos. En fin, en ese libro Fina García Marruz encontraba el “ensanchamiento del mundo de lo poetizado”: “El diario nos dice cómo todo es poesía –todos los gestos, todas las conversaciones, una comida, el diálogo de dos viejos mambises”.³⁷⁴ En él notaba de una manera especial la manifestación de la estructura del idioma de Martí. Los hechos tomaban una dimensión primaria; se dejaba la frase

³⁷³ Cf. José Martí, *Diario de campaña de Cabo Haitiano a Dos Ríos*, Instituto Cívico Militar, La Habana, 1941.

³⁷⁴ Fina García Marruz, “José Martí” (1951) en *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 39.

libre de aditamentos; la mención simple de la acción tomaba una nueva aura del hecho poetizable: “cuando nos describe en el segundo *Diario* la escuadra de flamencos, el saludo del haitiano que pasa a vender su café, el cuarto de guardia de Ouanaminthe, no añade ni pone nada, se ve que se trata de hechos que le bastan absolutamente y esto sí es lo que creo que es una profunda novedad con respecto a lo que se entendía por poesía en su época.”³⁷⁵ La lectura de Fina García Marruz destaca de manera sutil los momentos que recorren la percepción y el estilo de un hombre que ve pasar el mundo en esos días como una serie de diálogos, imágenes e instantes que desconciertan. El vuelo lírico de esas páginas causó una nueva lectura de la lengua literaria martiana. Martí apunta, ve lo que sucede a su alrededor, oye la charla fugaz, se encuentra con el detalle de un rostro, escucha los sonidos del bosque, los animales pasean y se dejan reconocer por sus murmullos.³⁷⁶ Años después, en *Lo cubano en la poesía*, Cintio Vitier haría

³⁷⁵ *Ibid*, p. 44.

³⁷⁶ Existe poca bibliografía, fuera de las aproximaciones de los origenistas, a la aventura prosística de los *Diarios*. Al respecto véase el trabajo de José Miguel Oviedo, “Martí en su Diario”, *Cuadernos Hispanoamericanos, Los complementarios*, mayo de 1995, pp. 5-16; y el de Mario Enrico Santí, “Meditación en Nuremberg: los últimos días de José Martí, en Ottmar Ette y Titus Heydenreich eds., *José Martí 1895-1995. Lateinamerika-Studien*, 1995, núm. 34, pp. 23-28. Oviedo dice que, no obstante la poca atención de la crítica, en los Diarios se encuentran algunos de los mejores momentos de la prosa modernista. No puedo dejar de citar el pasaje del 5 de abril de 1895 que, me parece, es de un ritmo y un equilibrio musical memorables. Pensar que estos apuntes fueron escritos seguramente a caballo, en una lancha o antes de comer, no deja de impresionar: “David, de las islas Turcas, se nos apegó desde la arrancada de Montecristi. A medias palabras nos dijo que nos entendía, y sin espera de paga mayor, ni tratos de ella, ni mimos nuestros, él iba creciéndonos con la fuga de los demás; y era la goleta él solo, con sus calzones en tiras, los pies roídos, el leviton que le colgaba por sobre las carnes, el yarey con las alas al cielo. Cocinaba él el locrio, de tocino y arroz; o el sancocho, de pollo y pocas viandas; o el pescado blanco, el buen “mutton fish”, con salsa de mantequilla y naranja agria [...]. Jamás pidió, y se daba todo. El cuello fino, y airoso, le sujetaba la cabeza seca: le reían los ojos sinceros y grandes: se le abrían los pómulos, decidores y fuertes: por los cabos de la boca, desdentada y leve, le crecían dos rizos de bigote: en la nariz, franca y chata, le jugaba la luz. Al decirnos adiós se le hundió el rostro, y el pecho, y se echó de bruces llorando, contra la veleta atada a la

elogios semejantes. No quisiera detenerme en el aura mítica que adjudica al Diario; más interesante me parece la visión del idioma que ve nacer ahí. “El estilo resulta mucho más rápido, más urgido, a puro apunte y cifra. Mundos del alma se acumulan en palabras sueltas, en pausas hondas [...] No reposa este Diario [...] La agitación de la marcha, la apretura del apunte lo impiden [...] Comidas agrestes, medicina guajira, cuentos de la otra guerra, se agolpan y se mezclan en el libre y azaroso fluir de las jornadas.”³⁷⁷

Lezama, quien coincide respecto al valor literario del diario, dejó testimonio de su fervor por ese texto precisamente a comienzos de los años cincuenta. No es casual que en el año del centenario, en la magra y significativa página del número conmemorativo de *Orígenes*, Lezama mencione por primera vez el diario de Martí. Ahí escribe: “Las palabras finales de su *Diario*, uno de los más misteriosos sonidos de palabras que están en nuestro idioma, bastan para llenar la casa y sus extrañas interrupciones frente al tiempo”.³⁷⁸ Mientras el medio cubano se arrebatava y adjudicaba la herencia ideológica, política y pedagógica de Martí, un grupo de poetas se detenía a escuchar las palabras, extrañas y deslumbrantes, de los últimos apuntes del poeta. Se podría decir que el descubrimiento del *Diario* sirvió para apuntalar y profundizar una reivindicación literaria en los momentos en que las pugnas políticas al interior de Cuba luchaban por apropiarse de la figura martiana. Los origenistas, con el *Diario*, encontraron una bandera de defensa del campo de la poesía. Cuatro años después del Centenario, en 1957, Lezama volvió sobre ese texto, lo comparó entonces con Cervantes. El mundo que retrata Martí está henchido de imaginación. Las plantas, los árboles, los animales del bosque adquieren una dimensión mágica. Lo que da vida a ese mundo es un poder imaginativo. Martí en su *Diario*, poetizado y tenso, ya es el señor de la imaginación desbordada. Escribe Lezama: “Parece entonces irse apoderando de la visión que le entregará las equivalencias y los prodigios de las leyes secretas de la imaginación”.³⁷⁹ La

botavara.- David, de las islas Turcas.” (José Martí, *Diario de Montecristi a Cabo Haitiano*, en *Obras completas*, vol. 19, Editora Nacional de Cuba, La Habana, 1964, p. 210)

³⁷⁷ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Viñas, La Habana, 1958, p. 229.

³⁷⁸ “Secularidad de José Martí”, en *Orígenes*, 1953, núm. 33, pp. 3-4.

³⁷⁹ “La dignidad de la poesía” (1956), en *Obras Completas*, vol. 2, Aguilar, México, 1977, p. 781.

fascinación que ejerció el *Diario* de Martí en Lezama creció con el tiempo. A tal grado que en 1966 llegó a compararlo con Luis de Góngora. El *Diario* de Martí, dice Lezama, es la continuación de “las Soledades”. El elogio no podía ser mayor.³⁸⁰

El trabajo de reivindicación de los origenistas no quedó en el vacío. La llamada de atención a los valores estéticos del *Diario* fue escuchada, no por los políticos, sino, no es casual, por otros escritores. María Zambrano escribió, quizá por encargo pero con mucha emoción, un ensayo donde se siente el eco del entusiasmo de Cintio, Fina y Lezama. Escribe la filósofa: “Quizá él no imaginaba que iba hacia su fin, o quizás no quiso transcribirlo, mas la existencia misma del Diario, su tono y una específica calidad como de misterioso temblor del alma ante las cosas que parecen herirle, hace que sea un testimonio de los más preciosos y raros que un hombre pueda dejar, mas que un testamento, cosa del pensar; un itinerario de su morir, cosa del ser”.³⁸¹ Tiempo después, en el último de sus grandes proyectos y amores intelectuales, Ezequiel Martínez Estrada escribió sobre Martí. De lo primero que comentó, quizá guiado nuevamente por la mano de los

³⁸⁰ Escribe Lezama: “[El Diario] es para mí el más grande poema escrito por un cubano [...]. Este poema únicamente puede ser comparado con las *Soledades* del Viejo Góngora. En ese poema parece como si Martí hubiera terminado las dos *Soledades* que se quedaron sin escribir a Góngora, la *Soledad de la selva* y la *Soledad del yermo*. No importa la diferencia de los estilos ni las apariencias del ceremonial, me refiero tan solo a la cantidad hechizada” (J, “La pintura y la poesía en Cuba. Siglos XVIII y XIX” (1966), en *Obras Completas*, Aguilar, México, 1977, p. 698). Para entender la frase de Lezama hay que tener presente dos cosas. En principio, el ascenso y la veneración de Luis de Góngora –y la estética barroca en general- a principios de siglo, de la cual Lezama forma parte y, por otro lado, el ascendente poder que toma la figura de Martí en el siglo XX. Lezama enlaza a estos dos poetas, porque para él son los más significativos de la lengua. Lo que Lezama llama “la cantidad Hechizada” hace referencia a la capacidad imaginativa para transformar la realidad. Cuando Martí encuentra la naturaleza de la isla, después de tantos años de exilio, parece encontrarse con una realidad mágica. Eso aseguraban los origenistas. Ese poder de fabulación lo compara, como se ve en la cita, con el poder imaginativo de Góngora.

³⁸¹ María Zambrano, “Martí, camino de su muerte” (1953), en *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. Jorge Luis Arcos, Endymion, Madrid, 1996, p. 142. Este ensayo apareció publicado en La Habana en el año del centenario en la revista *Bohemia*.

origenistas, fue el *Diario*.³⁸² Sus apreciaciones no eran muy distintas de los poetas cubanos. Incluso Reinaldo Arenas, fascinado por el encanto mágico que Martí encuentra en el bosque cubano, escribió un ensayo sobre este texto.³⁸³ Algo parece cierto. El último *Diario* es una obra que atrajo sobre todo por su sensibilidad poética. La defensa de ese texto, en medio de la turbamulta de conmemoraciones y disputas, debió pasar desapercibido. Casi tanto como las palabras que Lezama pronunciara en el palacio de Bellas Artes en torno a la figura y el *Diario* de José Martí.

³⁸² Ezequiel Martínez Estrada, “El diario de Campaña de Martí como documento Caracterológico” en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, enero diciembre de 1961, pp. 5-49. Este ensayo pasó a formar parte del libro inconcluso del escritor argentino, *Martí revolucionario*, La Habana, Casa de las Américas, 1967.

³⁸³ Reinaldo Arenas, “Martí ante el bosque encantado” (1983), en *Necesidad de libertad*, Universal, Miami, 2001. En este ensayo Arenas parece seguir de alguna manera un aspecto de la lectura de Lezama: el que se refiere a la atmósfera de encantamiento y fabulación que se crea en las notas del *Diario*. Escribe Reinaldo Arenas: “Comprobamos así cómo, a estas alturas, el bosque se ha apoderado completamente del diario de campaña del General, y de todos nosotros, de tal manera que hasta la misma comida se nos olvida y las peripecias de la guerra se consignan como detalles mínimos, telegráficos y marginales, en tanto que el paisaje, con su esplendor, se ha adueñado ya de todo. Así, hechizados por entre <montes azules y penachos de nubes> no comprendemos todavía que ese regreso es imposible” (*Ibid*, p. 67).

MARTÍ EN LA EXPRESIÓN AMERICANA

En enero de 1957, cuando Lezama pronuncia sus conferencias sobre *LEA*, la imagen de José Martí ya ha experimentado una serie de conflictos culturales muy importantes. En el interior de la isla ha pasado de ser casi un desconocido a erigirse en el guardián de los destinos nacionales. Se le ha usado en la arena política; se le han mandado a hacer magnos monumentos; se ha llenado el espacio público con sus consignas y aforismos. Pero también, quizá de manera predominante en el exterior, se le ha valorado como prosista y poeta; se ha apreciado su renovación estética y se ha manifestado la fuerza de su lengua y su imaginación. Las dos referencias a Martí con que Lezama cierra la tercera y cuarta charla de su ciclo de *LEA*, manifiestan, de manera especial, una buena parte de esos conflictos. En esas dos páginas se sienten las tensiones de la mitificación y la valoración estética, la disputa con la manipulación política y la reivindicación literaria e imaginativa. Lezama ha pasado del silencio a la referencia discreta; de la crítica al hispanoamericanismo –dimensión muy martiana- a la vindicación de su figura tutelar para el continente. El poeta ha encontrado en el *Diario* un punto de referencia para una valoración poética. Todas y cada una de esas dimensiones se observan en la arremolinada evocación de la figura de Martí.

Si se revisan los párrafos que cierran el tercero y cuarto ensayo de *LEA* se notará que Martí es el punto en el que coinciden y culminan varios procesos. En todo el libro no hay una figura que congregue tantas tradiciones y sea vinculada con tan diversos momentos culturales. Él es el personaje que desencadena la confluencia de los más diversos afluentes del imaginario. Una simple mención de las relaciones dará una idea de lo conflictivo y central que es su figura para la concepción general del libro. Lezama menciona y alude, de manera arremolinada y condensadísima, los siguientes vínculos:

Martí es la culminación del romanticismo político del siglo XIX hispanoamericano. Su imagen sintetiza las experiencias de los independentistas Fray Servando Teresa de Mier (el calabozo), Simón Rodríguez (la frustración) y Francisco Miranda (la muerte).

Si juzgamos simplemente por esta serie de enlaces, resulta evidente que las pocas líneas de Lezama son de una condensación destacable. Pocas prosas ensayísticas en el mundo hispánico pueden llegar a ser tan densas y tensas en las referencias como la suya. El mundo de alusiones

que está latente en ellas muestra un enlazamiento estrecho y conflictivo de citas que hacen recordar que el término antiguo de texto quiere decir “tejido”.³⁸⁴ La escritura de Lezama es un tejido tenso de alusiones y vínculos. Martí, en este caso, es el nudo en el que confluye el remolino de referencias y tiempos. Para destejer un poco ese mundo, me gustaría hacer una especie de síntesis. Si nos atenemos a la serie de referencias con las cuales se enlaza la figura de Martí, se podría decir que hay por lo menos tres núcleos de relación: Martí como culminación y síntesis de un proceso político; Martí como culminación y síntesis de un proceso mítico o imaginario y Martí como culminación y síntesis de un proceso estilístico. Comenzaré por el aspecto político.

³⁸⁴ “Texto: tomado de textum íd., propiamente “tejido”” (*Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, J. Corominas y J.A. Pascual, Gredos, Madrid, 1983, s.v. “Tejer”).

MARTÍ COMO CULMINACIÓN POLÍTICA

Que Lezama hiciera de Martí la culminación del siglo XIX, en tanto expresión política, no debe sorprendernos. El fervoroso ambiente cubano daba mucho para hablar en esos términos. Sin embargo, Lezama no toma a Martí como el mártir nacional, ni como el apóstol de la isla. Curiosamente, y de manera premeditada, la imagen que se dibuja en *LEA* tiene que ver con las expresiones políticas continentales e incluso, más sorprendente aún, con la tradición libertaria española. Así, el Martí de Lezama crea una tensión entre el espacio nacional y el continente; no es el pretexto para hablar de la patria, sino la oportunidad para sacar a los discursos nacionales de su lógica defensiva a un ambiente más amplio y comprensivo. La figura de Martí, en este caso, es el punto donde confluyen varias fuerzas históricas que es necesario recordar. Su imagen sintetiza expresiones de diversas raíces profundas del pasado. No es únicamente el símbolo de Cuba, sino la culminación de un imaginario continental e hispánico. Veámoslo con más detalle.³⁸⁵

El tercer ensayo de *LEA*, el que lleva por título “El Romanticismo y el hecho americano”, es un texto que trata principalmente las imágenes de Fray Servando Teresa de Mier, Simón Rodríguez y Francisco Miranda. Lezama reconstruye con estos tres personajes el momento de expresión política del siglo XIX americano. Todos participan, ya sea como guerreros, maestros o precursores, del proceso independentista del continente. ¿Qué es lo que le interesa a Lezama de cada uno de ellos? Habría que pensar que la selección de las figuras no es nada inocente. Revela una preferencia y una intención. Lezama no toma como punto central de su ensayo a Bolívar, San

³⁸⁵ En este sentido habría que pensar que la perspectiva lezameana respecto de la historia siempre tiende a privilegiar una visión que, un poco más tarde, en la historiografía francesa Braudel llamó de *long durée*. Los acontecimientos históricos son el resultado de largos y sinuosos procesos que se remontan a filiaciones culturales profundas. Este tipo de visión histórica en Lezama debe entenderse por su formación en sus lecturas de *Revista de Occidente*. Las perspectivas históricas de Spengler, Huizinga, con sus consabidas características, tendía a acentuar este carácter. Rafael Rojas ha señalado el vínculo de Lezama con Braudel. (Cf. Rafael Rojas, “Reseña a *La expresión americana*” en *Estudios. Filosofía Historia, Letras*, 36 (1994)). Este tema ya lo he tratado en el primer capítulo de esta tesis.

Martín o Hidalgo; personajes mucho más cercanos a la idea de liberación nacional e incluso alguno de ellos más bien victorioso. Su interés no es armar un ensayo sobre las manifestaciones y conflictos entre el liberalismo y el centralismo, por ejemplo. Sin embargo, tampoco habla, como habría de esperarse de un ensayo que antes ha tratado las expresiones artísticas, de los poetas o los pintores del XIX. No aparecen en esas páginas referencias a José María Heredia, o incluso a Rubén Darío. El tema del ensayo, entonces, no se sitúa ni en la historia política ni en la historia artística. La selección anuncia un proyecto. El texto tratará, así se da cuenta el lector mientras avanza, de las dimensiones simbólicas que se pueden desprender de la actuación y obras de estos tres personajes.³⁸⁶ ¿Cuáles son los elementos de las figuras seleccionadas que atraen a Lezama? Si se revisan las descripciones y las recurrencias de ciertos motivos en el texto, se pueden desprender las siguientes elementos: el calabozo, la errancia y la muerte. Estas tres figuras, que no se concentran en un solo personaje, dan una dimensión simbólica de lo que para Lezama significó el romanticismo americano del XIX, en su nivel de expresividad política. Fray Servando, en el texto, va de prisión en prisión. Su destino está marcado por la imagen del calabozo. Simón Rodríguez, el misterioso y genial maestro de Bolívar, es retratado en su deambular por las sierras incaicas. Su figura es la del maestro incomprendido; el sabio que, por poseer el conocimiento, es despreciado y arrinconado en la orilla del mundo. Miranda no es tratado como el gran estratega que presidió varias batallas en la Francia revolucionaria, sino

³⁸⁶ En un ensayo de 1970 Oscar Collazos, el mismo que deplorablemente discutió con Cortázar sobre el papel de la literatura y la revolución, escribió un ensayo sobre *LEA*. Ahí aseguraba, desde su enfoque marxista y materialista, que el ensayo de Lezama no trataba lo histórico sino lo simbólico y mítico. Creo que el autor tenía razón. Sólo que aquello que él veía como una limitante era en realidad el sustento de una visión poética lezameana. La imagen de algo, el deseo de algo, la figura de algo, puede actuar sobre lo histórico con una fuerza en el imaginario tan potente como cualquier condición económica. Decía Collazos: “No es que los ensayos de Lezama nos produzcan perplejidad como forma de un discurso racional que se nos presenta tras la ampulosidad casi erótica de su lenguaje, sino que el discurso racional, subyacente, viene por vía de un proyecto poético que sin soslayar la teología lo hace literatura y sin menospreciar la rigidez de la historia la convierte en mito literario [...] no es una historia lo que está buscando aquí el crítico sino una mitología. No es lo dialéctico sino lo mitológico” (Oscar Collazos, “La expresión americana”, en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, 1970, pp. 130-132).

como el derrotado político que es encarcelado por Bolívar. Estas tres figuras simbólicas e insistentes encuadran el momento de cultura que le interesa retratar a Lezama. El siglo XIX americano en *LEA* no es entonces ni el movimiento puramente político, ni el estrictamente literario; es una serie de símbolos que manifiestan un conflicto histórico y cultural. El calabozo, el destierro y la muerte funcionan en ese sentido como metáforas de una situación. Sin embargo, bajo este entramado de símbolos, Lezama parece estar hablando de la Cuba que él mismo está viviendo. Intentaré explicar esto.

Después del golpe de estado de Batista en 1952, la violencia en la isla adquirió tonos álgidos. Lezama, en los textos de esa época, nunca se manifestó abiertamente sobre ella. No están presentes en ninguna parte de sus ensayos alusiones a las brutales represiones gubernamentales, ni referencias a los sangrientos enfrentamientos armados que están pasando en Cuba.³⁸⁷ Sin embargo, en la serie de imágenes acerca de la persecución, la muerte y el arrinconamiento en el siglo XIX, parece funcionar, de manera metafórica, una mención a las condiciones históricas que vive la isla.³⁸⁸ Cintio Vitier, en el año de 1957, hablaba de la misma frustración que Lezama

³⁸⁷ El 10 de marzo de 1952 Fulgencio Batista dio un golpe de estado contra el gobierno de Prio y asumió el poder como primer ministro. Un mes después disolvió la constitución de 1940. En enero de 1953, momento del festejo del centenario de Martí, varias manifestaciones estudiantiles fueron reprimidas. El 26 de julio de ese año sucede el asalto fracasado al Moncada con un saldo de varios muertos. Estudiantes y militantes sindicales son torturados y asesinados. Se proscribió el Partido Socialista y varias publicaciones. De esa época son los primeros relatos que Guillermo Cabrera Infante reunió en su libro *Así en la paz como en la guerra* donde retrata de manera cruda el ambiente violento de la isla. Fidel Castro, encarcelado y posteriormente exiliado en México, organiza el Movimiento 26 de Julio. En noviembre de 1956 el yate Gramma sale de Tuxpan Veracruz con dirección a Cuba. Todo el mes de diciembre de 1956 ocurren levantamientos, represiones y asesinatos. Fidel, Raúl Castro y Ernesto Che Guevara, después de un desembarco infructuoso, incursionan en la Sierra Maestra. Los enfrentamientos entre la guerrilla y las tropas de ejército comienzan.

³⁸⁸ No hay que olvidar que su estilo, incluso cuando criticó las políticas gubernamentales, siempre estuvo cargado de símiles y metáforas. Al respecto ha dicho José Antonio Portuondo: “Lezama, con su estilo inconfundible, lanzó varios flechazos sobre la situación, sólo que en su prosa los analfabetos del gobierno no entendían una palabra [...] Lezama tiraba como ya te dije sus dardos

dibuja con sus imágenes. Escribe Vitier en el libro *Lo cubano en la poesía*: “Pero si estamos destinados a la sombría frustración definitiva, que al menos haya siempre entre nosotros voces como las de estos poetas que hemos comentado [...] Porque la poesía nos cura de la historia”.³⁸⁹ Frente a la descomposición política cubana, los dos poetas se encerraban en el mundo de la poesía.³⁹⁰ En este contexto de símbolos e imágenes, de frustración y de muerte, de persecución y

envueltos en su prosa metafórica, que no entendía nadie y por lo tanto no hacía blanco. La gente a quienes iban dirigidos ni se enteraba y los que si podían entender se daban cuenta que iban envueltos en una atmósfera indigerible para la mayoría, y por eso los dejaban pasar” (en Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, Unión, La Habana, 1995, p. 91).

³⁸⁹ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de las Viñas, La Habana, 1958, pp. 494-495.

³⁹⁰ A las condiciones políticas de la isla habrá que aunar las especiales circunstancias de persecución que vivió Lezama en los momentos en que escribió *LEA*. En 1955, después de la ruptura con Rodríguez Feo, Lezama y los demás origenistas comenzaron a ser objeto de severas críticas e incluso burlas. En cuentos, ensayos, reseñas publicados en la revista *Ciclón*, Lezama y sus amigos eran ridiculizados por sus actitudes y preferencias estéticas. La nueva generación ajustaba cuentas con los origenistas. Sin embargo, las críticas pasaron del ámbito estético al personal. A finales de 1956, justo en el periodo en el que Lezama estaba escribiendo *LEA* y también el momento en que se enfrenta el 26 de julio con la fuerza armada de Batista, el poeta fue objeto de amenazas constantes. Así lo recuerda Fina García Marruz. En ese contexto se podrían leer ciertos párrafos de *LEA* bajo otra óptica. Por ejemplo, aquel en el que se habla sobre el odio y la envidia ante figuras como Simón Rodríguez, Martí o Lorca: “Rodríguez era fuerte, era poderoso, y tenía como ojos escamas para el conocimiento [...] Vivía en la libertad irreductible. [...] Esto es lo que explica los odios laberínticos, la desaprensión, las suposiciones groseras. Lo que explica que José Martí tuviese que desenvolverse en un clima de pedradas fangosas, de rastacuerismos, de cobardías que no se rinden, y que como furias, como contracoro, chillan el día que ven su cabeza cuarteada exhibida en comprobaciones que recuerdan a Eteocles insepulto. Lo que explica que un García Lorca ascienda como un delfín mediterráneo vetado de plata sombría en la medianoche de una tumba sin nombre” (*LEA* p. 123). La fuerza y la intensidad de la evocación de estas frases quizá manifiestan entre líneas el linchamiento que el propio Lezama estaba viviendo en esos momentos.

de errancia, aparece en *LEA* la figura acelerada de José Martí. Escribe Lezama al final del tercer ensayo:

De esta manera Martí viene a cerrar el ciclo de expresión política del XIX. En él se concentran todos los juegos metafóricos y las imágenes que Lezama ha construido a la hora de hablar de los románticos americanos. Martí es la suma de todos esos fracasos. En él se concentran las figuras del destierro, la prisión, la errancia y la muerte. Su imagen sintetiza toda una tradición. Es la cúspide y el cumplimiento de una fuerza simbólica e histórica.

Sin embargo, Lezama no restringe la figura de Martí, en tanto expresión política, a los personajes independentistas americanos. En un acto sorpresivo relaciona al autor de los *Versos sencillos* con Antonio Pérez, un personaje de la política española del siglo XVII.³⁹¹ El vínculo debió sorprender a sus contemporáneos. ¿Por qué esa relación entre el prócer de la independencia cubana y un político español? Para intentar esclarecer las relaciones es necesario hacer un poco de historia. Primero habría que aclarar que Antonio Pérez fue secretario particular de Felipe II. Su historia está muy vinculada a una serie de problemas referentes a los fueros jurisdiccionales. Según cuenta Gregorio Marañón, Antonio Pérez, después de ser el favorito de Felipe II, pasó a ser objeto de persecución enfebrecida por el monarca.³⁹² Entre las razones se cuenta una posible

³⁹¹ Las relaciones entre Antonio Pérez y José Martí ya habían sido tratadas por Lezama en un ensayo de 1955 titulado “Influencias en busca de Martí” en *Obras Completas*, Aguilar, México, 1977, pp. 503-507.

³⁹² Tomo los datos sobre la vida de Antonio Pérez de G. Marañón, *Antonio Pérez, el hombre el drama, la época*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1948, p. 671. Sobre la lectura que Lezama hace del rebelde secretario de Felipe II y José Martí, han escrito Cintio Vitier y Gustavo Pellón, (Cf. Cintio Vitier, “Martí y Darío en Lezama”, en *Casa de las Américas*, núm. 152, 1985, pp. 4-13; Gustavo Pellón “Martí Lezama y el uso figurativo de la historia, en *Revista Iberoamericana*, núm. 154, 1991, pp. 77-89). Todo parece indicar que Lezama encontró la relación entre estas dos figuras a partir de un breve ensayo que Martí escribiera sobre Julián del Casal. Ahí Martí menciona al secretario de Felipe II: “Solo los grandes estómagos digieren veneno” como dijo Antonio Pérez.” Además de este ensayo, Martí escribió en sus *Versos sencillos* una serie de cuartetos que parecen hacer alusión al antiguo secretario de Felipe II en rebeldía. Los versos dicen: “Para Aragón, en España,/ Tengo yo en mi corazón / Un lugar todo Aragón, / Franco, fiel,

historia de amor entre la princesa de Ebolí y el intrigante secretario. Felipe II, amante de la princesa, se habría enterado de los amoríos. Una muerte media en todos estos conflictos. Un tal Escobedo, funcionario menor del rey, habría descubierto a la princesa y al secretario en situaciones comprometedoras y, estos dos, por temor a que el rey se enterara, lo habrían mandado asesinar. Lo cierto es que Antonio Pérez sale huyendo hacia el reino de Aragón para acogerse al fuero jurisdiccional y no ser detenido. El monarca arrecia las acusaciones. El secretario intenta mostrar su inocencia. Se pide su extradición y es negada. Un conflicto, en apariencia pasional, manifestó en realidad un serio problema político. El rey manda un ejército para su detención; en respuesta, el pueblo de Zaragoza, ciudad donde se encuentra Antonio Pérez, organiza un motín. Poco a poco el antiguo secretario devino héroe y símbolo independentista ante el poder central de Castilla. Después de muchos conflictos y discusiones, Antonio Pérez logró salir exiliado a Francia. Murió en París. Durante sus últimos años, ya muerto Felipe II, intentó regresar a España sin éxito. Sus cartas, llenas de lamentos, suplicas y arrepentimientos, se volvieron famosas. Cuento todo esto por dos razones. En principio Antonio Pérez es mencionado en *LEA* en dos ocasiones. Una en relación con Martí y la otra en relación con los fueros jurisdiccionales. Sobre esta última relación habría que dar una breve explicación. Lezama comienza el ensayo “El Romanticismo y el hecho americano” con la mención del papel que cumplió la iglesia, en especial los curas, en el origen de la independencia americana: “A medida que la colonización se integra y el poder central se muestra más absorbente, el conflicto surge y se exagera, al extremo de llevar al clero católico, en la Argentina y México, al separatismo” (*LEA*, p. 107). Lezama, más preocupado por las continuidades históricas que por las rupturas, reivindica la independencia

sin saña./ ... Estimo a quien de un revés/ echa por tierra un tirano: / Lo estimo si es un cubano; / lo estimo si es aragonés” (José Martí, *Versos sencillos*, en *Obras completas*, vol 16, Editora Nacional de Cuba, La Habana, 1964, pp. 74-75). De esta serie de datos Lezama dedujo que en algún momento de su exilio, en España, Martí debió haber leído las cartas del secretario real. La asociación de figuras por lo tanto no es gratuita. Lezama lee en la obra de Martí ciertas alusiones y, a partir de ellas, decide entablar los vínculos. Sin embargo, no se trata simplemente de relacionar dos figuras. El procedimiento que está tras ese vínculo es el encadenamiento de una tradición. Lezama empalma la silueta rebelde de Martí con las intenciones contra el poder central de Pérez para vincular a ambos a su vez a una tradición soterrada de defensa de las jurisdicciones. Por ellos se manifiesta una corriente mucho más amplia y secreta que sería el impulso de una tradición. El pasado funciona en ellos.

como una continuación de imaginarios y estructuras del pasado. La independencia americana, parece leerse entre líneas, es fruto de una lógica ya latente en el interior de la historia misma de la iglesia española. El espíritu libertario latente en la historia de la iglesia se manifestó, según Lezama, en la creación de fueros jurisdiccionales que desde la Edad Media habían luchado para que se respetara una cierta autonomía de las regiones. “Durante la Edad Media el clero luchó tenazmente por mantener sus fueros y el respeto de su jurisdicción” (*LEA* p. 108). Cuando Antonio Pérez sale huyendo de Madrid para refugiarse en Zaragoza, pone a funcionar de alguna manera el espíritu libertario implícito en la historia del catolicismo.

Con la fundación de la inquisición, los fueros jurisdiccionales de las órdenes quedaron cumplidos, y entonces fueron las comunidades, en Cataluña o en Zaragoza, los que se vieron obligados a defender en una forma sangrienta sus prerrogativas y resguardos contra el poder central. Así, cuando Antonio Pérez se declaró en rebeldía contra el poder central, se acoge al fuero zaragozano, para liberarse de las acechanzas de Felipe II, pero éste para acercarlo a Madrid exige el fuero de la inquisición, que utiliza sus tizones para arrancar confesión de asesinato, sin lograrlo (*LEA* p. 108).

La serie de enlaces es sorpresiva, pero el sentido es más o menos claro. El catolicismo, dice Lezama, tiene en sus raíces un sentido libertario y de respeto de jurisdicciones. Antonio Pérez, al organizarse contra el poder central de Castilla, puso a funcionar esa tradición. Siglos después, el clero católico americano, ante el despotismo central, vuelve a levantarse en rebeldía y recuerda una de las raíces de su historia. Martí, al finalizar el siglo XIX, se acerca nuevamente a ella. El enlace de las figuras de Martí y Pérez, por lo tanto, no es improvisada. Con ese vínculo culmina a su vez una proyección histórica; una fuerza que actúa en la historia y que puede llamarse tradición.

Vemos así que Lezama, al vincular a Martí con Antonio Pérez, tiende lazos hacia el pasado. Ve los acontecimientos políticos en su red de conexiones más que en su originalidad individual. El independentista cubano del siglo XIX entronca así con la corriente católica libertaria. En estas palabras y apreciaciones no deja de notarse la mano del intelectual católico, muy a su manera, que fue Lezama.³⁹³ Las corrientes secretas que traza entre la imagen de Martí y la tradición

³⁹³ Es indudable que Lezama ejerció un catolicismo muy particular. Las páginas de *LEA*, las dedicadas a la tradición libertaria del catolicismo, creo que son el mejor ejemplo de que sus

católica independentista –resguardada por la figura de Antonio Pérez- se nota en las palabras finales en las que se enlazan ambos personajes: “(Martí) Tocó también, avivándola, la tradición grande y soterrada, pues en su ausencia que hace ley de plomada, se encuentra con la ternura de Antonio Pérez, que sabe va a morir sin remedio en la lejanía del Sena” (*LEA*, p. 155).

De esta manera la figura de Martí resume dos momentos de expresión libertaria: la de los independentistas americanos del XIX (Fray Servando, Simón Rodríguez, y Miranda) y la de la tradición hispánica de los fueros (representada por Antonio Pérez). Síntesis de dos momentos de la cultura que manifiestan un deseo de libertad. El Martí independentista de Lezama enlaza ambas tradiciones, es el resumen de ellas: la hispánica y la hispanoamericana.

concepciones manifiestan un espíritu alejado del dogmatismo. Aquí se encuentra la versión de lo que Irlemar Chiampi llama el “otro” catolicismo. No sé si Lezama pudiera coincidir con los teólogos de la liberación en algunas de sus premisas (no hay que olvidar al respecto el poderoso influjo que esa corriente manifestó más tarde en la figura de su amigo, también católico, Cintio Vitier). Lo que es indudable es que su espíritu católico fue abierto y tolerante. Por eso llega a concluir en esa páginas de *LEA* “Todo lo que haya sido contrario a esa actitud del catolicismo (se refiere al espíritu libertario), es tan solo vicisitud histórica, suceso, pero no cualificación de su dogmática” (*LEA* p. 110). Al respecto escribe Irlemar Chimapi: “Toda la introducción a ese capítulo no oculta cierta vehemencia del Lezama Lima católico, pero se apoya también en la denominada “corriente revisionista”, que hizo la crítica a “la leyenda negra” de España, para valorizar los tiempos coloniales, como en el caso de Mariano Picón Salas, en *De la conquista a la independencia* (1944). De acuerdo con la nueva orientación de la historiografía de los años cuarenta, se trataba igualmente de sustraer la relevancia del ideario de la Revolución francesa, para remontar el surgimiento del espíritu libertario en América Hispánica a la acción ideológica o a la práctica de los religiosos desde los comienzos de la colonización” (*LEA*, pp. 107-108).

MARTÍ COMO SÍNTESIS LITERARIA

Varios escritores antes que Lezama ya habían señalado, de manera amplia, los distintos mundos literarios que Martí frecuentaba. Gabriela Mistral había llamado la atención sobre la poesía popular en la obra del poeta;³⁹⁴ Darío, sobre sus lecturas extranjeras³⁹⁵, Unamuno, sobre la literatura inglesa, en especial Whitman³⁹⁶; Henríquez Ureña, sobre las lecturas del Siglo de Oro español³⁹⁷; Marinello, sobre las raíces hispánicas de su expresión.³⁹⁸ Todos ellos señalaban su

³⁹⁴ Escribe Mistral: “El Maestro amaba el folklore español y americano; él era, entre muchas cosas encontradas, un letrado campesino [...] Martí criatura literaria completa, amaba sus clásicos y amaba la poesía del pueblo, porque el humanismo no le disgustó de lo popular, ni lo elemental le invalidó para lo clásico” (Gabriela Mistral, “*Los Versos sencillos de José Martí*” (1938), en *Archivo José Martí*, 1950, núm. 16, p. 156).

³⁹⁵ Dice Darío que Martí poseía: “una copiosa cultura, conocimiento de literaturas antiguas y contemporáneas, y dominio de idiomas extranjeros, sobre todo del inglés” (Rubén Darío, “José Martí, Poeta” (1913), en *Archivo José Martí*, 1946, núm. 10, p. 331). En otra parte asegura: “Sí, aquel prosista que siempre fiel a la Castalia clásica se abrevó en ella todos los días, al propio tiempo que por su constante comunión con lo moderno y su saber universal y políglota formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt” (“José Martí” (1895), en *Archivo José Martí*, 1946, num. 10, p. 326).

³⁹⁶ Dice Unamuno sobre el estilo salmódico de la poesía de Whitman y Martí: “Es la forma que representan los salmos hebraicos, la de Walt Whitman, y también la de los versos libres de Martí” (Unamuno, “Sobre los *Versos Libres de Martí*”, *Archivo José Martí*, 1947, núm. 11, p. 8). En otra parte asegura: “Los poemas escritos de Martí, a su vez, sobre todo sus maravillosos poemas en verso libre, tienen mucho de cartas íntimas. También esos poemas son improvisados, como los de Walt Whitman” (Unamuno, “Cartas de poeta”, en *Archivo José Martí*, 1947, núm. 11, p. 17).

³⁹⁷ Escribe Henríquez Ureña: “Martí realizó la reforma del estilo armado con un conocimiento profundo de la lengua y de los clásicos. Su estilo no ofrece semejanzas con el estacionario de la mayoría de sus contemporáneos de España; en ocasiones tiene la intensidad emocional de Teresa

amplio conocimiento de los clásicos antiguos y modernos; de Cicerón a Whitman y de Santa Teresa a Emerson.

Cuando Lezama tocó la figura de Martí en *LEA* tenía presente todas estas valoraciones. En esas tensas páginas se nota la necesidad de vincularlo con las grandes corrientes de expresión literaria y artística de lengua hispánica.³⁹⁹ Dos mundos, principalmente, funcionan en la obra del modernista: el culto y el popular. Lezama los pone en evidencia. Con ellas lo vuelve heredero de la literatura clásica española y deudor de la tradición popular hispanoamericana. En Martí coinciden esos dos afluentes de la tradición. Veamos cómo los engarza.

de Jesús, el medido y sugestivo donaire de Gracián, la maestría no forzada de los Siglos de Oro” (“Martí, escritor” (1915), en *Archivo José Martí*, 1943, núm. 7, p. 358).

³⁹⁸ Asegura Marinello: “Martí amó con afán penetrador cuanto le era cercano. El idioma, que le venía en las venas, había de ser para él amor sin tibiezas ni traiciones. Ningún escritor americano posee su raigal españolismo idiomático [...] Solo que en Martí la singular tradición se enaltece en el natural impulso heroico, y hay sustancia propia, y manera nueva aun cuando le salga la voz teñida de los tonos magistrales de España. Martí es más él, por fiel a la tradición y triunfador de ella, cuando medita como Gracián, adoctrina como Quevedo, o siente como Santa Teresa” (Juan Marinello, “Españolidad literaria de José Martí” (1941) en su libro *18 Ensayos Martianos*, Unión-Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1998, pp. 55-58).

³⁹⁹ Años después, en 1964, Lezama, encargado de hacer la *Antología de la poesía cubana*, redactó unas cuantas páginas sobre la poesía de Martí. Ahí se nota su apreciación más estilística de la obra del héroe. En ellas menciona los trabajos de a Mistral, de Darío, de Sarmiento, de Unamuno. A Cintio Vitier le parecen páginas flacas. A mi me revelan que uno de los puntos principales de la valoración de Lezama tuvo que ver con la fuerza idiomática y estilística que encontró en Martí. Dice Vitier: “la nota específica dedicada a su vida, producción poética y bibliografía en el tomo III de la *Antología de la poesía cubana*, (es) sin duda menos importante que la caracterización correspondiente en el Prólogo del mismo libro” (Cintio Vitier, “Brevísima presentación”, *Martí en Lezama*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2001, pp. 10-11). Cf. José Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana*, tomo 3, siglo XIX, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965, pp. 579-590.

En el cuarto ensayo de *LEA*, titulado: “Nacimiento de la expresión criolla”, Lezama traza un recorrido por las manifestaciones de la poesía satírica hacia finales del virreinato y comienzos de la independencia. Retoma las andanzas de los corridos mexicanos; se detiene a analizar los grabados de José Guadalupe Posadas y, finalmente, rememora los hallazgos idiomáticos de la poesía gauchesca. Vistos así, todos estos temas representan una variada exposición de las expresiones populares de la cultura decimonónica. Lo interesante de la perspectiva de Lezama es el origen que les adjudica. Nuevamente, firme en su convicción de que toda expresión cultural tiene profundas raíces antiguas, asegura que el espíritu satírico y corrosivo de las sátiras virreinales tiene como figura tutelar, y como origen de su expresión, la poética ácida y amarga de Francisco de Quevedo. Si Góngora aparece en *LEA* como el patriarca de la expresión poética barroca, Quevedo, por su parte, es el origen de la sordidez satírica popular. Por eso Lezama asegura: “La espuma del tuétano quevediano y el oro principal de Góngora, se amigaban bien por tierras nuestras” (*LEA*, p. 136), o lo siguiente: “por lo americano, el estoicismo quevediano y el destello gongorino tienen soterramiento popular” (*LEA*, p. 137).⁴⁰⁰ En este enlace, que quiere remarcar nuevamente la fuerza de una tradición, Lezama señala también una diferencia. Si el espíritu satírico abreva de la figura quevediana, también es cierto que manifiesta el deseo independentista: “En esa sátira de subterráneo, de mala raíz en la picaresca española, por tierras americanas va alcanzando una trasmutación, pues se le va sumando lo popular que favorece la independencia y la voz que va recatando el lenguaje de propia pertenencia” (*LEA*, p. 142). En este señalamiento creo que se manifiesta de manera más diáfana el juego que a lo largo de todo

⁴⁰⁰ En un ensayo anterior a *LEA* Lezama ya había tratado el tema de la presencia de Quevedo en la literatura popular satírica hispanoamericana. En el ensayo “Veces que el americano no rechazó” del 8 de noviembre de 1955, Lezama sostenía que la órbita de influencia de Quevedo se ha manifestado en dos sectores americanos: en las burlas que hacen del virrey los canónigos novohispanos y en las protestas de los gauchos. Escribe Lezama: “Pero Quevedo no solo anda en la burla [...] jesuita [...] sino en las [...] protestas gauchescas” (“Veces que el americano no rechazo” en *Obras Completas*, vol. 2, Aguilar, México, 1977, p. 502). Vista con un poco de distancia, la estrategia de Lezama es omnicomprendiva. Quevedo y Góngora se vuelven los dos tutores de la expresión poética americana. Uno fecunda la poesía barroca del XVII; el otro impulsa la manifestación popular del XVIII y XIX. Las dos grandes figuras de la poesía hispánica funcionan como guardianes del mundo poético americano y al mismo tiempo como predecesores de Martí.

LEA se establece. Los lazos hacia el pasado y la vinculación con las manifestaciones antiguas no impiden la diferencia. Entre la fuerza de la historia y la respuesta del presente se forma la tensión de las obras. La creación sin diálogo es soliloquio infértil e imposible. Por eso mismo, a la hora en que Lezama se acerca a las obras de José Guadalupe Posadas siente la necesidad de establecer un vínculo con la antigüedad. Las calaveras sonrientes del mexicano le hacen pensar que “Su realismo [...] es [...] una forma de raíz muy soterrada, necesaria y fatal” (*LEA*, p. 147). La manifiesta sonrisa ante la muerte, ya en un plan completamente vindicativo, es la respuesta americana ante el temor escatológico de Occidente.

El miedo a la carroña en la Edad Media apesadumbraba sin tregua. Los jesuitas [...] convirtieron las postrimerías en el tema central de sus ejercicios ... la ilustración [...] dependía del cuerpo a que se enfrentaba. En América la reacción contra las postrimerías y la carroña se debilitaba [...] Por eso, el grabador José Guadalupe Posada, realiza la esqueletada sonriente (*LEA*, p. 147).⁴⁰¹

La poesía gauchesca, de igual manera, representa un renacimiento del idioma. Con ella parece volver a surgir el impulso y la vitalidad del romancero. Sus hallazgos y el disfrute de las palabras lleva a Lezama a considerar esta poesía como un gran momento de la expresión popular:

En España, en el siglo XIX, salvo algunas excepciones de sus finales, el idioma decaía, con una prosa acostada y un verso para el pastoreo y el retumbo artificial, pero con esos poemas gauchescos, el idioma volvió a las verdaderas mañanitas de San Juan, del Romancero, inaugurando por esa obligación de lenguaje nuevo que organizan las distancias y su hombre (*LEA* p. 152).

No es este el momento para discutir si la visión que tiene Lezama de cada una de las manifestaciones corresponde a la realidad histórica. En específico, su idea de la literatura gauchesca puede adolecer de ciertas imprecisiones. Lo que importa es el movimiento de imágenes y las líneas de la tradición que intenta trazar. Lo más trascendente, para finalidades de esta investigación, es la imagen con la cual culmina todo este acervo de expresiones artísticas.

⁴⁰¹ Lezama, recordando su estancia en México en octubre de 1949, escribe en una confesión que no oculta su sorpresa ante las “calaveritas de azúcar”: “Hemos visto en algunas dulcerías mexicanas, figuras de alcorza que eran un cráneo. Y para incorporarse el merengue en forma de cráneo, hay que poseer, desde luego, una inmensa voluntad sonriente” (*LEA*, p. 147).

Martí, como la cúspide de todos estos movimientos, sintetiza los aportes y los hallazgos de cada una de estas fuerzas. En el fondo, Martí es la suma de una serie de expresiones anteriores que se concentran y se arremolinan, no solo en su figura, sino en su prosa y su poesía. Él es el gran cauce en el que confluyen las afluentes de las distintas corrientes de cultura. Sin embargo, la relación no se establece por capricho; Lezama siente la necesidad de marcar los momentos en los cuales Martí pudo entrar en contacto, en sus viajes americanos, con cada una de estas manifestaciones. La coincidencia no es pura fabulación. O al menos Lezama no quiere que aparezca como fabulación. Por ello imagina a Martí, en la ciudad de México, entablado amistad con el imprentero y el grabador anónimo. Con ellos seguramente pudo conocer esa muerte sonriente. Ahí mismo, “En México debe haber saboreado a Quevedo reapareciendo en el papelón de burlas” (*LEA* p. 156). En Argentina, imagina Lezama que el estanciero, en su cercanía con la poesía gauchesca, leería con cariño las crónicas de Martí aparecidas en los diarios bonaerenses. En otras palabras, las distintas fuerzas expresivas de la tradición que llegan y pugnan por manifestarse en Martí eran parte de su vida cotidiana. Al respecto escribe Lezama: “Al situarlo en la culminación de la expresión criolla, vemos que ya tenía aquí sus cosas necesarias, las exigencias de una tradición que eran al propio tiempo su cotidiano imaginario de trabajo” (*LEA* p. 156). Si se evidencian las fuerzas que se agazapan atrás del corrido, la sátira y la poesía gauchesca, resulta que Martí es también el resultado, la suma o la síntesis, del romance y la copla.

Sin embargo, Martí no sólo es la culminación de las nuevas aventuras idiomáticas en América; en él se tensan otra serie de fuerzas: las de la literatura de los Siglos de Oro. He mencionado a Quevedo en líneas anteriores. No obstante, el famoso enclaustrado en la torre de Juan Abad no será el único. En un ensayo de 1955 Lezama, en una alarde de confluencias y relaciones, ya había sacado a la luz una serie de vínculos entre el poeta modernista y la estética barroca. Ahí trataba la relación entre Paravicino, Gracián y Martí.⁴⁰² Los mismos vínculos vuelven a aparecer en *LEA*. La lógica de Lezama es la siguiente: imagina que Martí, en su exilio en Zaragoza, visitaba la biblioteca de la ciudad y en ella encontraba y leía lo más granado de la expresión del idioma durante el siglos XVII. Ahí, Martí debió leer las cartas y los discursos del rebelde Antonio Pérez. En esos mismos estantes, arguye el poeta, seguramente se encontró con algunos tomos de los

⁴⁰² Cf. “Influencias en busca de Martí II”, en *Obras Completas*, Águilar, México, 1977, p. 506-508.

sermones de Paravicino.⁴⁰³ Martí, un orador encendido, debió sentir alguna atracción, parece decir Lezama, por el famoso orador oficial de Felipe IV. Sin embargo, la estrategia de acercar a Martí con el Paravicino tiene otra finalidad. Con este enlace Lezama quiere justificar el acercamiento entre el poeta modernista y el mundo de Góngora, Villamediana y el Greco, todos ellos conocidos y amigos del sermonero real.

La trayectoria queda entonces trazada. La fuerza lingüística de Martí resume, en su desmesurado estilo, la literatura clásica barroca y las manifestaciones populares del siglo XIX. Su imagen sintetiza los mejores renacimientos del idioma. En él dialogan el culto y elaborado tono barroquizante y la llaneza firme y cruda de lo popular. Martí es la síntesis de, por lo menos, esas dos tradiciones literarias.

⁴⁰³ Según Cintio Vitier el lazo entre Parvicino y Martí no es comprobable (Cf. Cintio Vitier, “Darío y Martí en Lezama”, *Casa de las Américas*, 1985, núm. 152, p. 6).

MARTÍ Y LA DIMENSIÓN MÍTICA⁴⁰⁴

Los vínculos que Lezama traza entre la figura de Martí y la historia político cultural o la tradición estilística pueden ser peculiares pero no sorprendentes. Ambas revelan la conflictiva recepción que ha tenido el poeta independentista a lo largo de más de media centuria en Cuba. Por otra parte, suena lógico asegurar que Martí es una síntesis de la tradición política y literaria hispanoamericana e hispánica. Sin embargo, otra cosa sucede cuando Lezama se pone a hablar del ámbito mítico. Aquí las relaciones comienzan a ser desconcertantes. ¿Qué tiene que ver Martí con la antigua cultura egipcia? ¿Por qué Lezama habla de los ritos órficos para referirse a la muerte del poeta? ¿En qué momento pueden deducirse relaciones lógicas entre Martí y el dios incaico Pachacámac? Dentro del medio cultural cubano pocos habían hecho ese tipo de relaciones. La mitificación martiana había corrido por otros cauces. Se le había hecho apóstol y santo. Se le había relacionado con Cristo. Pero con los mitos incas, egipcios, griegos, e incluso chinos, -todos al mismo tiempo- pocos lo habían vinculado. El Martí mítico de Lezama es realmente muy lezamiano. En él se reúnen y sintetizan imaginaciones simbólicas completamente disímiles. Sin embargo, tras el aparente caos, hay una cierta lógica. Lezama quiere hacer de Martí la figura tutelar de una imaginación literaria. Este es el punto que trataré de mostrar en las páginas que siguen.

⁴⁰⁴ Por mito entiendo, más que la función cotidiana que resaltó Barthes, la función fabuladora puesta en escena en ciertos relatos. Vico, a quien Lezama conoce muy bien y de quien se sirve de alguna manera para elaborar su complejo de las eras imaginarias, había sostenido que el ser humano partía de dos distintas lógicas: una racional y otra poética, esta segunda sería la responsable de la creación de fábulas y sagas. El mito en Lezama es de alguna manera un forma de relato que manifiesta la fuerza fabuladora del hombre, es decir, su ámbito imaginativo. La noción de mito que yo utilizo tiene que ver con ese poder o fuerza que inventa y crea una dimensión imaginativa. La frase de Lezama en torno a la cantidad hechizada viene a referirse a esa dimensión imaginativa y fabuladora del hombre que, en el fondo es el motor de la poesía, o si se quiere de la literatura y el arte. La figura de Martí visto como mito hace referencia a esa dimensión fabulosa -imaginaria- que llena el personaje del abrigo enorme.

Las primeras relaciones mitológicas que Lezama enlaza en *LEA*, a partir de la figura de Martí, se refieren a algo que podría llamarse, a falta de una mejor designación, el descenso al reino de la muerte. Lezama vincula, por lo demás de manera inesperada, el diario de Martí con una serie de mitos que cuentan el viaje al inframundo. La idea subyacente en estas relaciones es que el poeta cubano, a la hora de emprender su última etapa independentista, sabe que va a morir. En las páginas de su *Diario*, escribe Lezama, “parece intuir [...] la nobleza sagrada de la inmolación”.⁴⁰⁵ El aire mágico que adquieren sus observaciones en torno al bosque, la naturaleza y las personas, se explica por la conciencia de su entrada al mundo de los muertos. Sus frases, llenas de sonidos misteriosos, parecen retratar la llegada a un mundo hechizado, como si la realidad en la que desembarcara fuera el espacio de lo irreal o del más allá. Las anotaciones de Martí son, en esa medida, las impresiones de alguien que tiene la conciencia de su fin. Sin embargo, hay que destacar que este texto no es el testimonio del héroe político, sino, y sobre todo, del poeta. La serie de datos que se van encadenando forma de alguna manera un universo muy especial. El poeta, encaminado en el último de sus viajes, escribe el testimonio de un tránsito. El texto, entonces, adquiere un aura simbólica. Martí testimonia su descenso a la región de los muertos. Es entonces cuando aparece el vínculo inesperado con el Libro de los muertos. Escribe Lezama al final del cuarto ensayo de *LEA*: “En el Diario como en la entrada de la cámara subterránea de los egipcios, las palabras están tan seguras como las cosas que nos vamos a llevar para hablar con el sombrío chambelán” (*LEA* p. 155), y al final del tercero: “Las palabras finales de sus dos Diarios nos recuerdan las precauciones, que se han de tomar por las moradas subterráneas según el Libro de los muertos” (*LEA*, p. 131).

Antes de intentar dar una interpretación a este pasaje, me gustaría detenerme un poco en la justificación para enlazar ambos escritos. Varias veces Lezama recordó el momento en el que el diario de Martí coincidió, en su memoria, con el Libro sagrado de los egipcios. La situación podemos imaginarla. Lezama, fascinado por la escritura relampagueante del último diario, llegó a la parte postrera de las anotaciones –las últimas líneas que escribiera Martí en su Diario, dos días antes de morir-, y encontró las siguientes palabras:

Vienen, recién salidos de Santiago, los hermanos Chacón, [...] y José Cabrera, zapatero de Jiguaní, trabado y franco,- y Duante, negro joven, [...] y [...] Avalos, tímido, y Rafael Vázquez, y

⁴⁰⁵ José Lezama Lima, *Obras Completas*, vol. 2, Aguilar, México, 1977, p. 781.

Desiderio Soler, de 16 años, a quien Chacón trae como hijo.- Otro hijo hay aquí, Ezequiel Morales, con 16 años, de padre muerto en las guerras. Y estos que vienen me cuentan de Rosa Moreno, campesina viuda que le mandó a Rabí su hijo único Melesio, de 16 años: “allá murió tu padre: ya yo no puedo ir: tu ve”. Asan plátanos, y majan tasajo de vaca, con una piedra en el pilón, para los recién venidos. Está muy turbia el agua crecida del Contra maestre,- y me trae Valentín un jarro hervido en dulce, con hojas de higo...⁴⁰⁶

La escena, para una imaginación tan llena de fábulas como la de Lezama, seguramente no tardó en cobrar aires míticos. Los guerreros, Chacón, Cabrera, Duante, Avalos, Desiderio llegan a acompañar al poeta. Todos se reúnen para emprender la batalla. Vienen preparados para la muerte. El ambiente adquiere dimensiones homéricas. Comen en conjunto y Valentín, en un gesto que para Lezama debió tener resonancias bíblicas, le acerca un jarro con hojas de higo al poeta. La escena, sombría y tenue, debió quedar grabada en su memoria. Tiempo después, leyendo *El libro de los muertos*, Lezama encontró un párrafo que le recordó este pasaje de Martí. En una de las fórmulas del libro se recuerda lo siguiente. Para entrar a la región del inframundo, es decir, al Occidente, el muerto debía ir provisto de tortas, jarros de cerveza y pasteles. Los alimentos que recibe Martí el 17 de mayo de 1875, consignados por su propia letra, semejan ser, para Lezama, el cumplimiento de un rito. El fragmento del *Libro de los muertos* dice lo siguiente:

¡Procurad que pueda abrir la gruta y entrar en Re-stau, que pueda cruzar a través de las puertas misteriosas del Occidente! Se me darán entonces tortas, jarras de cerveza y pasteles como (los que se entregan) a los bienaventurados que entran y salen de Re-stau!⁴⁰⁷

El proceso de relaciones entre los dos textos tenía que provenir de una memoria, como la de Lezama, que relaciona pasajes y citas de manera inesperada. Tiempo después, el propio poeta justificaría su procedimiento:

Lo que me gusta y sorprende son las inauditas tangencias [...] lo que he llamado la vivencia oblicua [...] [por ejemplo] cuando leo en el Libro de los muertos, donde aparece la grandeza

⁴⁰⁶ José Martí, *Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos*, en *Obras Completas*, vol. 19, Editora Nacional La Habana, 1964, p. 243.

⁴⁰⁷ *El libro de los muertos*, ed. José María Blázquez y Federico Lara Peinado, Editora Nacional, Madrid, 1984, cap. 126, pp. 237-238.

egipcia en su mayor esplendor poético, que los moradores subterráneos saborean pasteles de azafrán, y leo después en el Diario de Martí, en las páginas finales cuando pide un jarro hervido en dulce con hojas de higo.⁴⁰⁸

Sin embargo, en el momento en que Lezama enlaza el texto ritual de los egipcios con el *Diario* martiano tiene en mente, me parece, otra relación: la coincidencia entre la figura mítica de Osiris, personaje principal del libro sagrado, y Martí.⁴⁰⁹ Osiris, un legendario rey de Egipto, famoso por su sentido de la justicia, fue asesinado y desmembrado en catorce partes por su hermano Seth. Isis, hermana y esposa de la víctima, recogió los pedazos del cadáver y valiéndose de algunas artimañas quedó preñada del difunto. De esa unión nació Horus. Cada parte del cuerpo de Osiris fue enterrado en un lugar distinto del delta del Nilo. Una vez que Horus tuvo suficiente fuerza y edad asesinó a Seth. Con ello vengó y devolvió la vida a su padre. De esta manera, el trágico e inmolado personaje reinó en el territorio de los muertos. Esta historia es el origen de los ritos funerarios entre los egipcios. Con todos estos datos, no sorprende que Lezama aproveche la ocasión y acerque a ambos personajes. La historia del propio Martí, como lo ha señalado Gustavo Pellón, le permitía hacer algunos paralelos. Ambas figuras mueren asesinadas por un hermano hostil; Seth, en el caso de Osiris; el ejército español, en el caso de Martí. Los dos son enterrados y desenterrados más de una vez y, finalmente, sus cadáveres sufren algún desmembramiento. Por supuesto, a Lezama no le interesa la veracidad histórica. Lo que busca es la conjunción simbólica de los datos.⁴¹⁰ Con ellos quiere crear un mito fundador; no de la patria, sino de la literatura.

⁴⁰⁸ “Interrogando a Lezama Lima”, en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de Las Américas, La Habana, 1970, p. 33.

⁴⁰⁹ Este vínculo ha sido tratado por Gustavo Pellón en su trabajo “Martí, Lezama y el uso figurativo de la historia” en *Revista Iberoamericana*, 154 (1991), pp.77-89.

⁴¹⁰ Escribe Gustavo Pellón: “No hay que insistir en el perfecto engranaje de los paralelos, ya que para Lezama lo que cuenta es lo sugestivo del agrupamiento. Es más, como el valor figurativo de la historia le importa más que la veracidad del dato histórico, Lezama se encandila con paralelos que simplemente no existen en la historia” (*Ibid*, p. 80). Así sucede con la descripción que, un par de años después, Lezama dejó de la muerte y supuesta decapitación de Martí que mucho recuerda el descuartizamiento de Osiris: “Vemos, escribe Lezama, cómo ha sido arrastrado después de muerto bajo la lluvia, cómo al desplomarse del alazán algunos que lo vieron dicen que aún gemía,

Veamos cómo funciona el proceso. Martí, al empalmarse con la figura de Osiris, se erige, a su vez, en el señor del más allá. Su territorio no es el de la realidad presente sino el de la irrealidad, es decir, el de la imaginación. Lezama justifica así el inicio y la fundación de una imaginación literaria. Mientras Osiris funda el reino de los muertos –el más allá–, Martí funda el espacio de la poesía, es decir, el espacio imaginario, reino de la imaginación. Los dos reinan en el espacio de lo inexistente. La idea de más allá o región del los muertos debe entenderse, más que en un sentido puramente religioso, como el espacio de lo imaginario, de lo irreal y, por lo tanto, de la poesía. Un dato más para encadenar las asociaciones. El reino de los muertos, dentro de las concepciones egipcias, se encontraba en el Occidente, donde se oculta el sol. El continente americano, geográficamente, está situado al occidente de Egipto. La región del más allá es al mismo tiempo el espacio de José Martí: América. Martí-Osiris es entonces el fundador y la figura tutelar del espacio de la imaginación y de la poesía. Esto queda mucho más claro con la siguiente asociación mítica. En un acto de destreza asociativa, Lezama pasa en un mismo párrafo, de la mitología egipcia a la griega. Martí-Osiris de pronto se relaciona con los ritos órficos. Las palabras de Lezama dicen lo siguiente:

El valle parece exornar sus gargantas para el recién venido, el cual comienza a reconocer y a nombrar, a orientarse en lo irreal, según los cultos órficos, por la gravedad del pan, el equilibrio de la escudilla de la leche y los ladridos del perro. Sus Diarios son el descubrimiento táctil del desembarcado, del recién venido, del duermevela, del entrevistado (LEA, p. 131).

La relación de Martí con los mitos órficos tiene muchas y distintas implicaciones. En principio, Orfeo es la deidad del canto y de la música en el panteón mitológico griego. Martí, al enlazarse con su imagen, se convirtió en el patrón de la poesía. Martí-Osiris, señor de la región del más allá, es también Martí-Orfeo, fundador y padre de la poesía. Sin embargo, las concepciones órficas en el pensamiento de Lezama fueron más complejas y profundas y, por lo tanto, los vínculos de Martí con esta tradición son más complicados. Lezama realmente se sintió atraído

cómo ha sido enterrado y desenterrado [...] cómo su cabeza separada del tronco, como en los alardes chillantes de una caballería mongólica, ha sido mostrada a la entrada de la ciudad” (“Lectura”, en *Imagen y posibilidad*, Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp. 103-104). La historia del cuerpo de Martí, según dice Pellón, fue bien distinta de como la recuerda Lezama. No hubo decapitaciones ni nada por el estilo.

durante toda su vida por todo el complejo cultural que se creó en torno a la figura órfica. Dentro de los distintos relatos que conforman el mito de Orfeo, se encuentra el de su descenso al inframundo. Orfeo, inconsolable por la muerte de su amada Eurídice, decide ir a buscarla al Hades y traerla de vuelta entre los vivos. Ayudado por sus dotes en la música y el canto conmueve a Perséfone, quien le permite llevarse a su enamorada a condición de no voltear a verla en todo el trayecto hasta haber llegado al mundo exterior. Orfeo no resiste el mandato y, a punto de salir, vuelve a ver a Eurídice quien en esos momentos desaparece para siempre. Este relato es uno entre otros que forjaron todo un complejo culto mortuorio que desembocó en una religión. El orfismo, con sus cultos que recordaban el descenso a Ultratumba, se convirtió en una religión expandida.⁴¹¹ Hordas de fieles se congregaron en esos rituales. Los adeptos, dice María Zambrano -otro personaje fascinado con esta serie de mitos y cultos-, recitaban letanías rítmicas que no tenían otra intención que quedarse guardadas, mediante la música, en la memoria y en el inconsciente del fiel. Los métodos órficos no eran métodos, sino poemas y cantos: himnos. La importancia del ritmo en estas composiciones es un elemento que hasta ahora no se ha tomado mucho en cuenta para analizar algunos de los poemas de Lezama. Algunas de las composiciones lezameanas, misteriosas, oscuras y complicadas, podrían tomar otro cariz si se les ve como el ejercicio del ritmo y la armonía. Algunos de sus poemas bien podrían entenderse como ejercicios

⁴¹¹ Quisiera destacar otro elemento que quizá pesó en el imaginario lezameano. Tanto Orfeo como Osiris y Dionisos fueron deidades que, por odio, sufrieron un descuartizamiento. Cf. *Wörterbuch der Mythologie*, Wilhel Vollmer, Digitale Bibliothek, s.v. Orfeo, Osiris, Dionisos. En un ensayo, un poco más tardío, Lezama enlazó la figura de Osiris con la de Orfeo. El culto a los muertos entre los egipcios, razona lezama, fue el origen de los cultos órficos del descenso al inframundo: “Producto tal vez de esa maldición de Apolo se vio condenado Orfeo a llevar parte de los dones de su padre a los infiernos, verificándose una dicotomía de poderes, como entre los egipcios la división de Osiris y Horus. Para uno, Osiris, la morada de la vida y de la luz, para el otro, Horus, el reino de los muertos. Apolo llevaría así su poder, en la luz, la justicia y el canto, por medio de su prole a los infiernos. La investigación histórica en la cultura helénica ha llegado hasta el siglo XV, A.C., en los últimos enjuiciamientos sobre la cultura micénica. A medida que se profundice el periodo comprendido entre el siglo XV A.C. y el siglo XX A.C., época de la más poderosa relación entre la cultura griega y la egipcia, se irá descifrando el misterio de la existencia real de Orfeo” (*Diccionario Vida y obra de José Lezama Lima*, ed. Iván González Cruz, Generalitat de Valencia, Valencia, 2001, p. 342).

órficos de musicalidad pura donde el sentido pasa a un segundo termino. O mejor dicho, donde el sentido es pura música. Quien más certeramente vio la importancia que tuvieron las concepciones órficas en Lezama fue, no es casual, su amiga María Zambrano. “Lezama era un órfico católico”, decía la filósofa. Creo que la profunda simpatía que le despertaba el complejo mítico de Orfeo se debió a una razón. Lezama valoraba una expresión que siendo en su origen un mito sobre la música y el canto, se había convertido en un complejo rito religioso. La poesía, con ese mito, se volvía la fuente de una religión.⁴¹² El poeta era el fundador de la sacralidad. Todas estas resonancias infieren en el momento en que Martí es asociado a la figura de Orfeo. Martí es el poeta que funda una región, la de la imaginación, el del mas allá, pero también es la imagen que se venera, el punto de partida para la imaginación literaria y poética de una expresión como la de Lezama.

Martí y el Pachacámac

Además de la relación con Osiris y Orfeo, Lezama enlaza la figura de Martí con el dios incaico del Pachacámac. El enlace tiende a reforzar un aura imaginaria. Lezama escribe: la muerte de Martí “tenemos que situarla dentro del Pachacámac incaico del Dios invisible” (*LEA* p. 131). ¿Qué quiere decir con esto? La pregunta, incómoda por recurrente, me obliga a detenerme un poco y explicar algunos puntos. El rodeo que tengo que hacer, por extraño que parezca, debe comenzar con Hegel, de ahí pasar al Inca Garcilaso para después volver a Martí. Comienzo, pues, con Hegel. La presencia del filósofo alemán en el ensayo de Lezama debe tenerse en cuenta si se quieren distinguir ciertos detalles de la construcción del libro. En principio habría que considerar que la primera traducción al español de las *Lecciones sobre filosofía de la historia* sólo apareció a finales de los años veinte en la editorial de Revista de Occidente. El entusiasmo historiográfico de Ortega lo había llevado a pedir a su alumno José Gaos que tradujera lo que él consideraba “la

⁴¹² Otra importante expresión religiosa griega que fascinó a Lezama y que también tuvo sus relaciones con el orfismo fue el pitagorismo. La armonía, principio de la música y las matemáticas, era uno de los sustentos de órficos como pitagóricos. En *Paradiso* hay un famoso pasaje sobre los números pitagóricos. Lezama no solo fue un lector atento del orfismo y el pitagorismo; también consultó y aprovechó la lectura del gnosticismo. Sobre este último punto puede consultarse el artículo de Alberto Pérez-Amador Adam, “San Jorge y el Dragón. De los elementos gnósticos en *Paradiso* y *Oppiano Licario* de José Lezama Lima”, *Iberorromania*, 55 (2002), pp. 125-145.

obra magna de la filosofía de la historia”. La recepción del libro en el ámbito hispánico causó un cierto impacto, en especial en Hispanoamérica. ¿Por qué este especial interés? La razón es clara. Hegel en esas lecciones sobre filosofía de la historia armaba una extraordinaria arquitectura conceptual que, pese a su belleza teórica, adolecía de una falta de sustentó en la realidad histórica. El primero que destacó esa falta fue Humboldt.⁴¹³ El filósofo expulsaba a América de la Historia. Lezama, al incluir en su ensayo los razonamientos hegelianos, no hace más que poner en evidencia el cierto furor que causaron esas cuantas páginas en la intelectualidad americana. Simplificando el argumento de Hegel, y quizá por eso mismo desvirtuándolo, podría asegurar que sus lecciones sustentaban la siguiente tesis: el espíritu universal –por el cual se debe entender la razón o el logos- no se había manifestado en América, pues ésta era naturaleza. Lezama, demasiado sensible a esa total negación de la cultura americana, ya que tras ese argumento lo que se justificaba era la exclusión de América de la historia, armó una buena parte de su ensayo pensado en la refutación del filósofo suabo.⁴¹⁴ Esa exclusión, por otra parte, había sido secundada de alguna manera por Ortega y Gasset cuando, al hacer una reseña de la traducción que él mismo había mandado hacer, aseguró que América era un pueblo joven.⁴¹⁵

En la estrategia que Lezama arma para reinsertar a América en la historia es muy importante el libro del Inca Garcilaso: *Los comentarios reales*. De alguna manera Lezama pone a dialogar las *Lecciones* de Hegel con *Los comentarios* del Inca. El primero es el símbolo de la negación de América; el segundo, el ejemplo de cómo la imaginación había llenado de vida la naturaleza

⁴¹³ Humboldt lamentaba que la filosofía de la naturaleza de Hegel estuviera hecha “sin concocimiento y sin experiencias” y le adjudicaba “un esquematismo más rígido que el que la Edad Media impuso a la humanidad” (*Apud*, Antonello Gerbi, *La disputa del nuevo mundo*, trad. Antonio Alatorre, FCE, México, 1982, p. 526).

⁴¹⁴ Irlemar Chianpi ha resaltado la importancia de Hegel en *LEA*. No obstante, me parece que la presencia del filósofo alemán no es tan central como supone la investigadora de la Universidad de São Paulo. Si Hegel aparece citado en varias ocasiones es únicamente como un ejemplo más, quizá el más acabado, de una serie de negaciones de la cultura americana.

⁴¹⁵ Lezama menciona los trabajos de Ortega en *LEA* y manifiesta su asombro ante la obsesionada lectura hegeliana del filósofo español. “Esas cuantas páginas de Hegel que causan tan furor en Ortega” (*LEA*, p.122).

americana. El espíritu absoluto hegeliano, considerado como la razón, se contraponen entonces a la fuerza de la imaginación poética: el espacio gnóstico. Trataré de explicar el vínculo. Hegel partía de la dicotomía entre espíritu y naturaleza. El primero marcaba el desarrollo de la historia Universal. La razón, el cristianismo y el logos se habían manifestado en occidente (Europa). América era un ente natural y por lo tanto sin historia. Sin embargo, parece decir Lezama, la naturaleza americana no ha sido un espacio inerte sino todo lo contrario: ha sido el escenario vivificado por la imaginación. No sólo por la imaginación renacentista de Occidente que inventó a América antes de descubrirla, de la cual dejaron testimonio, entre otros, Alfonso Reyes y Edmundo O’Gorman, sino porque en el mundo precortesiano, en específico en el mundo incaico, la naturaleza era el escenario de la fabulación.⁴¹⁶ Lezama parece contraponer, siguiendo de cerca la teoría histórica de Vico,⁴¹⁷ la función racional del hombre (representado por la arquitectura

⁴¹⁶ Aquí, por su puesto, me refiero a los trabajos de Alfonso Reyes *Última Tule* (1941), en *Obras Completas*, vol. XI, México, FCE, 1960 y Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, México, FCE, 1976, donde ambos intelectuales analizan el universo imaginario que llevó a Occidente a inventar o a imaginar a América antes de conocerla. La propuesta de Lezama incluso va más allá. Para él, América es el territorio de la imaginación porque desde el mundo precortesiano, la fabulación ha fecundado la visión de la naturaleza y el espacio. En otras palabras, la naturaleza americana en las concepciones de los incas tenía un carácter mítico y fabuloso.

⁴¹⁷ Las primeras alusiones a Gianbattista Vico en la obra de Lezama datan de 1959 en su ensayo “Las eras imaginarias”. Sin embargo, me parece que las reflexiones del filósofo napolitano renacentista ya gravitaban en las lecturas de Lezama en la hora en que éste escribe *LEA*. La razón es sencilla. Con *LEA* Lezama comienza a elaborar su teoría de las eras imaginarias. Aquí es la primera vez de hecho que utiliza esta palabra. Además, el complejo mítico que estructura la serie de figuras que se presentan en *LEA*, el cual intenté mostrar en el primer capítulo, tiene como telón de fondo la idea del filósofo renacentista respecto a la función de la poesía. Si recordamos un poco, Vico elabora su teoría de la historia en contraposición a la filosofía racional de Descartes. Mientras el francés sustenta las bases para el conocimiento científico, racional, claro y distinto de la realidad, Vico, por su parte, intenta asignarle una función gnoseológica al principio de la poesía en el conocimiento humano. Este hecho, puede suponerse, resultó especialmente apreciado por Lezama, quien todo el tiempo intentó asignar a la poesía un lugar, más allá del puro placer estético, dentro de la existencia del mundo. Con la teoría de Vico –junto con otras muchas cosas

conceptual de Hegel) a la función fabuladora o poética manifiesta en los imaginarios indígenas. América desde antes de ser imaginada ha sido, con todo el sentido teleológico –e incluso ingenuo- que esto pueda tener, el espacio de la poesía y la fabulación. La imagen del dios incaico Pachacámac y el relato de lo sucedido en la batalla incaica de Chancas serán las pruebas que Lezama dará para refutar a Hegel y hacer de América el ámbito de lo imaginario definiéndola como el espacio gnóstico. Dice Lezama al final del quinto ensayo:

En ninguna cultura como la incaica la fabulación adquirió tal fuerza de realidad. La batalla de los Chancas, donde combatieron alrededor de cien mil guerreros, fue aconsejada por fantasmas, las piedras se convirtieron en guerreros, y después otra vez en piedras, el Inca Viracochi recibe los refuerzos que le había indicado el fantasma de su tío [...] la relación entre el hombre precortesiano y el espacio gnóstico, hace que apenas pueda distinguirse la forma intermedia y como oblicua de su conocimiento (*LEA*, pp. 180-181).⁴¹⁸

Con este ejemplo, Lezama resalta el impulso y la intuición poética que sustentaban las concepciones precortesianas respecto al mundo y la naturaleza. La realidad, parece decirnos Lezama en contra de Hegel, no es racional sino imaginaria. Su sustento no se encuentra en la razón, sino en el poder fabulador de la mentira poética. Hegel, al expulsar a América de la historia, cometía un grave error, sobre todo para las consideraciones de un poeta: no se había percatado de que en ese continente la fuerza del espíritu se había manifestado como poder de invención poética. Los incas, mediante el recuerdo de Garcilaso, dejaron testimonio de su culto hilozoista, donde el espacio y la naturaleza eran el escenario de fuerzas poderosas. La realidad se inundaba de imaginación. Sin embargo, el ejemplo más claro y contundente de que América había sido el espacio fecundado por la razón poética, o imaginaria, no lo daba la batalla de los Chancas, sino la concepción incaica del Dios Pachacámac. En uno de los capítulos de *Los comentarios reales*, Garcilaso, tratando de reivindicar que los pueblos incaicos habían

como las reflexiones de Zambrano, Claudel y otros- me parece que Lezama encuentra el punto deseado para justificar un pensamiento poético; y más específicamente poético histórico.

⁴¹⁸ Sobre la idea de espacio gnóstico puede consultarse el artículo de Margarita Mateo, “El misterio del eco en el espacio gnóstico americano”, *Unión. Revista de la Unión de escritores y artistas de Cuba*, 1993, núm. 16, pp. 14-22.

desarrollado una idea de sustancia divina, es decir, que había tenido todo el fundamento de un principio monoteísta, escribe:

Demás de adorar al Sol por Dios visible, a quien ofrecieron sacrificios e hicieron grandes fiestas (como en otro lugar diremos), los Reyes Incas y sus amautas, que eran los filósofos, rastrearon con lumbre natural al verdadero sumo Dios y señor Nuestro, que crió el cielo y la tierra, [...] al cual llamaron Pachacámac [que] [...] quiere decir el que da ánima al mundo universo, y en toda su propia y entera significación quiere decir el que hace con el universo lo que el ánima con el cuerpo.⁴¹⁹

Esta visión embrionaria de una sustancia Divina única es la justificación de Lezama para afirmar que el espíritu- con su función fabulante- es el sustento del espacio americano. El espacio gnóstico americano es el espacio de la fiebre imaginativa. Aquí es donde entra la vinculación con Martí. Pachacámac, como el espíritu que funda, da vida y anima a la naturaleza, es, a un mismo tiempo, el ámbito de José Martí. Su muerte, si regresamos a la frase inicial de este recorrido, debe entenderse dentro del universo del Pachacámac, es decir, debe entenderse dentro del universo del espíritu que anima al mundo, el que da vida, el que fabula. Martí, por eso mismo, puede ser calificado en otro momento de *LEA* como el señor de las ausencias y la imaginación. Los vínculos se van concatenando. América, como espacio gnóstico, como el occidente de los egipcios, está bajo la órbita de la fabulación poética. Pachacámac es el sustento de esa fabulación; él da la vida y anima el universo. La muerte de Martí, inscrita en el ámbito del dios incaico, debe entenderse como la expresión de la fabulación total y poética. Luego entonces, Martí es el señor de las imaginaciones míticas y poéticas.

Ahora bien, habría que preguntarse si toda esta serie de relaciones mitológicas de Lezama nada tenían que ver con el medio cubano. Es decir, ¿la valoración mitológica lezameana realmente es

⁴¹⁹ Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los Incas*, ed. Aurelio Miró Quesada, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, libro 2 cap. II p. 62. Un poco más adelante dice el Inca: “Preguntando quien era el Pachacámac, decían que era el que daba vida al universo y le sustentaba, pero que no le conocían porque no le habían visto, y que por esto no le hacían templos ni le ofrecían sacrificios, mas que lo adoraban en su corazón (esto es mentalmente) y le tenían por Dios no conocido. [...] De donde consta claro que aquellos indios le tenían por hacedor de todas las cosas” *Ibidem*.

tan particular? Si se revisan algunos textos de escritores afines a la revista *Orígenes*, surge de inmediato una relación. En páginas anteriores he señalado la valoración poética que hicieron los originistas de este texto. Faltó, sin embargo, mencionar que ellos mismos buscaron crearle un aura simbólica. En 1953 María Zambrano ya hablaba del Diario como un itinerario de la muerte. En él Martí dejaba al desnudo su sacrificio:

Es lo que el “Diario de Cabo Haitiano” de José Martí transmite a quien lo lee; va desnudo y sin secreto, sin sombra de máscara casi, como si hubiera muerto ya [...] y estaba vivo [...] Iba hacia su muerte, la suya; pues sólo alcanza una muerte propia, aquel que ha cumplido hasta el fin [...] Quien ha realizado el doble viaje: el descenso a los infiernos de la angustia y el vuelo de la certidumbre.⁴²⁰

Años después, Cintio Vitier, muy cercano a la visión de Zambrano, escribirá: “Este diario significa el primer contacto inmediato del espíritu, en el trance supremo del sacrificio, con nuestra naturaleza y nuestros hombres”.⁴²¹ La filósofa y el poeta le construían una dimensión sagrada al Diario. Poco tiempo después, Ezequiel Martínez Estrada, en 1961, inspirado en ese mismo sentido, hacía de ese texto martiano el documento máspreciado para caracterizar la actitud vital y tanática de Martí. En este escrito Martínez Estrada encontraba varios elementos míticos. La idea del poeta argentino era crear con Martí el mito del héroe:

El Diario es un libro pánico o hilozoístico o panteístico en que Martí va directamente a la esencia de las cosas, penetrándolas a través de las formas y apariencias. El viaje de los héroes, el de Sigfrido [...] es el mundo de Deméter y Perséfone.⁴²²

⁴²⁰ María Zambrano, “Martí, camino de su muerte” (1953), en *La cuba secreta y otros ensayos*, Endimión, Madrid, 1997, p. 143.

⁴²¹ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de la Viñas, La Habana, 1958, p. 234.

⁴²² Ezequiel Martínez Estrada, “El Diario de Campaña de Martí como documento caracterológico” en *Revista de Biblioteca Nacional José Martí*, enero-diciembre de 1961, pp. 41-

Martínez Estrada, quizá el escritor que más se asemejó a las concepciones de Lezama, vinculó las páginas del Diario con la figura de Ulises y Buda. Lo interesante es que la serie de mitificaciones con las que engarza la concepción de Lezama se diferenciaban de la mitificación que el medio político había hecho de Martí. El aura mítica que Lezama crea en torno a la figura martiana difiere de la sacralización común de la figura pública. Los políticos cubanos –en los años treinta, cuarenta y cincuenta- crean con la figura de Martí una especie de santo y Apóstol de la nación; Lezama, por su parte, cala en su nivel simbólico y crea con él un mito que aspira a ser la figura tutelar de una imaginación literaria. Los políticos santificaban al héroe; Lezama mitifica al poeta. Uno y otro proceso coinciden y difieren. Ambos endiosan pero con fines distintos. Los primeros quieren crear el santoral de un espacio público y, en esa medida, justificar sus fines políticos. Lezama no quiere justificar un uso público, sino reivindicar el ámbito de la imaginación y la lectura. En esa medida es la creación de un espacio imaginario con una sensibilidad estética muy peculiar. Los políticos endiosan al mártir de la nación; Lezama elabora y vincula al poeta -el creador de la palabra- con una dimensión mítica y simbólica. Si algún fin persigue Lezama es justificar una posición estética e imaginaria. Lezama no justifica su acción política sino su escritura. Con Martí crea un torrente y remolino que evidencia sus propios ejercicios literarios. En él resume varias imaginaciones. En el fondo quiere poner en evidencia al fundador de una lengua. Para crear esto, recurre a núcleos míticos de culturas ancestrales. Al ser asociado con figuras fundantes, Martí se convierte en el patrono de una imaginación literaria; es el poeta que en su sacrificio funda míticamente una literatura. Su *Diario*, como testimonio de su entrada a la muerte, sólo puede ser asociado con un texto mítico.

MARTÍ COMO SÍNTESIS DE TODAS LAS TRADICIONES

Con todo lo anterior, espero haber mostrado que la imagen de Martí funciona en *LEA* como el espacio de la síntesis. En él coinciden las dimensiones míticas de varias culturas, las tradiciones políticas más profundas y los aportes estéticos más variados. Martí es la síntesis de todas las tradiciones. Esa imagen, cultivada por Lezama, es el ideal de lo que debía de ser el artista americano. Al menos así se desprende del propio libro. Al final de *LEA*, el poeta cierra su recorrido por la cultura americana con una reflexión en torno a la tarea del artista. Las características que señala coinciden enteramente con la construcción que ha hecho de la figura de José Martí. Por si fuera poco, Martí no sólo es el personaje central y eludido del siglo XIX sino que representa la mejor forma de expresión del artista del continente.⁴²³ En las primeras páginas de esa última charla Lezama habla sobre el proceso de asimilación cultural del creador americano. Esta idea podría relacionarse con los procesos, al interior de Cuba, sobre la construcción de una identidad nacional como síntesis de todos los aportes posibles.⁴²⁴ Sin embargo, me parece que la apuesta de Lezama puede observarse desde otro ángulo: el de las necesidades del escritor ante el juego con los imaginarios.⁴²⁵ La argumentación es la siguiente.

⁴²³ El mismo título del ensayo, consignado en el manuscrito, hacía referencia a las reflexiones últimas que Lezama quiso exponer al momento de cerrar *LEA*. Dice en el manuscrito: “la asimilación americana contemporánea. Su reverso.” (el título que Lezama decidió dejar al ensayo fue “Sumas críticas del americano”).

⁴²⁴ Me refiero en específico a los discursos en torno a la identidad que en Cuba por ejemplo Fernando Ortiz encabezaba con sus estudios antropológicos en torno a la transculturación (Cf *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, (1940), ed. Enrico Mario Santí, Castalia, Madrid, 1980).

⁴²⁵ De hecho así lo entiende Rafael Rojas quien vincula la imagen de Lezama con toda la traición de una necesidad de síntesis cultural en la Cuba republicana: “El enroque entre las unidades cultural y política de la isla, que consigue la escritura de Martí, será la referencia primordial de un metarrelato, cuyo eje es la intelección de una identidad en tanto síntesis o amalgama de los textos

Los grandes artistas del siglo XX, que para Lezama están representados en las figuras de Joyce, Picasso y Stravinsky, fueron valorados a inicios del siglo por su novedosa aventura estilística. La generación de la vanguardia apreciaba el poder de innovación de sus obras. Sin embargo, lo que en apariencia era muy novedoso, abrevaba en realidad en un sustrato antiguo profundamente enraizado. Así, la siguiente generación, la de Lezama, la que creció bajo el impulso de la apreciación del barroco, ya no valoraba en Joyce el sentido de innovación de sus juegos lingüístico sino el diseño odiseico del Ulises.⁴²⁶ De igual manera, las obras de Picasso, que la

que la forman. Lo mismo la política cultural de la República que la de la Revolución han promovido la imagen de la nacionalidad cubana como un tronco en el que desembocan tres o cuatro raíces antropológicas: la india, la española, la africana, la china [...] Fernando Ortiz acostumbraba ponderar los cuatro afluentes y otros menos visibles, cuales son el norteamericano y el francés. En cambio, José Juan Arrom descartaba el indio y Severo Sarduy el chino. Pero el grueso de la discursividad sobre cultura cubana raras veces se ha desenmarcado del metarrelato de la identidad-síntesis. Luego de cifrar el reconocimiento simbólico de la nación en la confluencia, algunos autores montan sobre uno de los ascendentes el dispositivo de su escritura. Lydia Cabrera lo hizo con la raíz afro-cubana y José Lezama Lima con la hispano-criolla. De modo que esta narrativa de la identidad-síntesis, que aparece con Martí, crea un sujeto nacional abstracto, capaz de desplazar sus enunciados totales entre una y otra forma del cuerpo civil”. (Rafael Rojas, *La isla sin fin, contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Ediciones Universal, Miami, 1998, p. 109).

⁴²⁶ Al respecto Lezama coincide con Eliot en torno a la valoración del orden simbólico antes que el sentido caótico de la obra de Joyce. Al orden simbólico del Ulises, Eliot lo llamó método mítico. En las primeras páginas de *LEA* Lezama alude al ensayo en que Eliot defendió la obra de Joyce ante los ataques de sus contemporáneos que la calificaban de experimento caótico y sin sentido. Por la redacción de las líneas de Lezama pareciera que el autor de *Paradiso* no está de acuerdo con Eliot en torno al método mítico. Sin embargo, Lezama no solo apreciaba la estructuración mítica de Joyce sino que él mismo la puso en práctica al escribir su novela *Paradiso*. Quien mejor ha resaltado la importancia del método mítico joyceano, puesto de relieve por Eliot, en las consideraciones de Lezama ha sido César Salgado (Cf. César A. Salgado, “Lezama y Joyce”, *La Torre*, 1997, núm. 6, pp.450-479). El mejor análisis de la estructura simbólica mítica de la novela *Paradiso* lo realizó Margarita Mateo (Cf. Margarita Mateo, *Paradiso, la aventura mítica*, Letras Cubanas, La Habana, 2003). En este sentido me parece que

generación vanguardista apreciaba por su sentido de ruptura, con el paso de los años fueron valoradas por ser una síntesis histórica. Stravinsky no era simplemente un original y rupturista músico innovador. Por el contrario, en sus obras, según palabras de Lezama “todas las abejas históricas” rendían “un manto con todas las épocas históricas”. En otras palabras: las obras de Joyce, Picasso y Stravinsky eran síntesis de varias épocas artísticas. La aparente novedad era en verdad memoria arraigada. Esta imagen de artista fue la que cultivó Lezama y su generación. Esa misma imagen es la que sintetiza Martí en *LEA*. El poeta y revolucionario cubano era, a los ojos de Lezama, el mejor ejemplo de una síntesis de todos los momentos y las expresiones posibles. Esta apreciación tiene consecuencias y razones muy justificadas. En principio habría que pensar que la valoración de Martí como síntesis de todas las tradiciones tiene que ver con la posición del propio Lezama en torno a las discusiones de la cultura en Cuba en esos momentos, es decir, el nacionalismo. Al poner a Martí, la imagen fundadora de la nación, como la síntesis de todas las imaginaciones posibles, Lezama está poniendo en cuestión una supuesta originalidad nacional. Esta reivindicación tiene como telón de fondo el ejemplo de otros dos escritores que, enfrentados a ambientes profundamente nacionalistas, elaboraron una imagen del escritor americano como un poseedor de distintas y profundas tradiciones. Me refiero a Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges.⁴²⁷

los trabajos de Salgado se complementan con los de Mateo. Ambos investigadores han puesto en relieve certeramente la importancia de un cierto pensamiento mítico en la realización artística de Lezama.

⁴²⁷ Me parece que Lezama siempre mantuvo un respeto considerable por las figuras y obras de Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges. Basta revisar las revistas *Nadie Parecía* y *Orígenes* para percatarse de que Lezama se preocupó por que ambos escritores colaboraran. En el primer número de *Nadie Parecía* aparece publicado un poema de Borges, seguramente sin su conocimiento, ni consentimiento. El número especial de *Orígenes* dedicado a México, abre sus páginas con un ensayo, expresamente mandado por Alfonso Reyes. Sin embargo, el mayor elogio que Lezama pudo hacer a ambos escritores sucedió en 1949, en medio de la única polémica intelectual en la que participó. Me refiero a la disputa que tuvo con Jorge Mañach. La situación era la siguiente. Lezama envió un ejemplar de su poemario *La fijeza* a Mañach con una dedicatoria en la que le manifestaba su esperanza de verlo más cercano a *Orígenes*. Mañach le responde que no se ha aproximado a ellos porque se siente lejano a sus aventuras estéticas. Es

Reyes, desde principios del siglo pasado, promovió una concepción del artista, del creador y del intelectual en general, que aspiraba a un ideal humanista. El peso del pasado, más que una carga, es una posibilidad y una riqueza. En 1932, después de la Revolución Mexicana y en un ambiente de hondo sentimiento nacional, Reyes se vio envuelto en una disputa en entorno al papel del arte en la sociedad del momento. El arte y la literatura, aseguraban algunos, debía reflejar la realidad del país. Se debía crear, en un deseo que sonaba a consigna, el arte genuinamente mexicano.⁴²⁸ Reyes contesta asegurando que el primer compromiso del escritor y del artista es con el arte mismo, lo de la nacionalidad es algo inevitable que, casi fatalmente, llevará impresa la obra. Unos cuantos años después, en 1936, invitado a un congreso en Argentina, Reyes escribió un ensayo donde dejó en claro su posición respecto al papel del intelectual y artista de América. El

más, le reprocha que en sus poemas valore más la expresión antes que la comunicación y termina diciéndole “lo sigo a trechos pero no lo entiendo”. Lezama responde ajustando cuentas con la generación de Revista de Avance, con la cual colaboró Mañach, y asegura que todos ellos se dedicaron a la política y no hicieron una obra. Y aquí es donde entra el elogio a Borges y Reyes. Ante la falta de una obra de Mañach o de su generación, Lezama contrapone el ejemplo de Reyes, Borges y Martínez Estrada. Me parece que este señalamiento dice mucho del horizonte cultural que reivindica Lezama y de las tareas de él mismo en tanto poeta e intelectual. Me he atrevido a vincular la idea lezameana del artista americano con unos textos de Reyes y de Borges porque me parece que en ellos se encuentran apreciaciones y operaciones similares en momentos equiparables. En periodos de grueso nacionalismo, los tres escritores lanzaron una idea de artista que sobrepasaba la supuesta originalidad de la nación.

⁴²⁸ Pérez Martínez fue el organizador de esta polémica. El objetivo era atacar las expresiones más “cosmopolitas” o “vanguardistas” de la literatura mexicana, acusándolas de desarraigadas. Toda esta historia comenzó con una pregunta, que llevaba todo un sentido crítico contra los poetas agrupados en la revista *Contemporáneos*, “¿existe una crisis en las literaturas de vanguardia?”. Sin embargo, el objetivo de Pérez no solo era cuestionar o provocar a los poetas de *Contemporáneos*, en el fondo el periodista quería también involucrar a Reyes que en esos momentos estaba en Rio de Janeiro cumpliendo funciones diplomáticas. Reyes contestó a la invitación con un ensayo que tituló “A vuelta de correo”. Las intervenciones en esta polémica han sido recopiladas por Guillermo Sheridan en el libro: *México 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE, 1999.

escrito se tituló: “Notas sobre la inteligencia americana”. Ahí, el todavía embajador de México en Brasil, aseguraba, entre otras cosas, que la situación del artista americano era el de una encrucijada: debía hacer uso de toda la tradición de Occidente. “Presiento, escribe, que la inteligencia americana está llamada a desempeñar la más noble función complementaria: la de ir estableciendo síntesis”.⁴²⁹ Para Amelia Barili estos dos ensayos de Reyes, junto con otros, jugaron un papel fundamental en las ideas de Borges a la hora en que este último escribió en 1942 “El escritor argentino y la tradición”. Si bien Borges nunca lo cita de manera directa, lo cierto es que el verdadero interlocutor es Alfonso Reyes.⁴³⁰ Algunas de las ideas que Borges

⁴²⁹ Alfonso Reyes, “Notas sobre la inteligencia americana” (1936) en *Última Tule* en *Obras Completas*, vol. XI, FCE, México, 1960, 86. En ese mismo texto Reyes intentó precisar su idea de síntesis: “Pero al hablar de síntesis, ni él (se refiere al filósofo argentino Francisco Romero) ni yo fuimos bien interpretados por los colegas de Europa, quienes creyeron que nos referíamos al resumen o compendio elemental de las conquistas europeas. Según esta interpretación ligera, la síntesis sería un punto terminal. Y no: la síntesis es aquí un nuevo punto de partida, una estructura entre los elementos anteriores y dispersos, que –como toda estructura– es trascendente y contiene en sí novedades. H₂O no solo es una junta de hidrógeno y oxígeno, sino que –además– es agua. La cantidad 3 no sólo es una suma de 1+2, sino que además es lo que no son ni 1 ni 2. Esta capacidad de asomarse a la vez al incoherente panorama del mundo y establecer estructuras objetivas, que significan una paso más, encuentra, en la mente americana, un terreno fértil y abonado” (*Ibid*, p. 88).

⁴³⁰ Barili da varios argumentos convincentes para sostener esto. En apariencia, Borges se refiere a las investigaciones de un tal Veblen el cual asegura que los judíos y los irlandeses han jugado un papel innovador en la cultura de Occidente porque actúan en su interior pero al mismo tiempo no se sienten atados a ella. La situación del escritor argentino, y del americano en general, asegura Borges, es muy similar; se encuentra en los márgenes de la cultura occidental y su irreverencia para con ese legado lo pone en una situación de ventajosa libertad. En todo el desarrollo del ensayo Borges nunca cita a Reyes, sin embargo, el libro donde recopiló este texto, *Discusión*, comienza con un epígrafe del regiomontano. Sin embargo, el mayor argumento se encuentra en un ensayo posterior. En 1960, con motivo de la muerte de Alfonso Reyes, Borges escribió una página recordando a su amigo y maestro. Ahí, vuelve a citar los ejemplos de Veblen y asegura que la mayor enseñanza que aprendió de Reyes fue su irreverencia en el uso del legado recibido.

sostiene en ese ensayo son muy similares a las del regiomontano. “¿Cuál es la tradición argentina?” Se pregunta el ensayista. La respuesta no debió desalentar a Reyes: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. [...] Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”.⁴³¹

Ambos, Reyes y Borges, en situaciones más o menos análogas, discuten los postulados del nacionalismo cultural y elaboran una imagen del creador, artista, literato, intelectual poseedor, irreverente y arriesgado, de toda la tradición occidental. Este imaginario me parece que ronda en las ideas de Lezama a la hora en que escribe las últimas páginas de *LEA*. La concepción de un creador que sintetiza, no sólo la tradición Occidental, sino todas las imaginaciones posibles, parece abreviar en la disputa inaugurada por Reyes y Borges. La acumulación de las distintas épocas culturales, la suma de los imaginarios más diversos, son a su vez el principio con el cual Lezama elabora la imagen de Martí. De esta manera el poeta de la calle Trocadero parece insertarse en las discusiones nacionalistas de la época, pero sólo para cuestionarlas. Mientras los políticos hacían de Martí el símbolo de la nación y lo encerraban en el panteón de las adoraciones insulares, Lezama, consciente de los peligros, insinúa a un Martí que, más allá de la isla, e incluso más allá del continente, es el heredero y la síntesis de muchos universos culturales imaginados.⁴³² Con esto la idea de nación es suplantada por la más misteriosa y amplia, pero al

El vínculo parece claro. (Cf. Amelia Barlli, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, FCE, México, 1999, pp. 144-166).

⁴³¹ Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición” (1942), en *Discusión*, Alianza, Madrid 1986, pp. 135-136.

⁴³² Rafael Rojas, en un ensayo muy crítico sobre el nacionalismo cultural cubano, lamenta la falta de una tradición literaria cosmopolita al interior de la isla de Cuba, como sí sería el caso, según él, del grupo de escritores de los Contemporáneos en México. Me parece que el reproche es injustificado. La trayectoria de Lezama, junto con algunos originistas (por lo menos hasta antes de la revolución Cubana), puede ser leída también, más allá de la búsqueda de la nación, como un intento por crear un espacio relativamente autónomo para la literatura. El acendrado discurso del

mismo tiempo más atractiva, de los imaginarios. Martí no es el padre de la patria sino el señor “de la ausencia y de las leyes inexorables de la imaginación” (*LEA* p. 154).

saber poético, característico en Lezama y Zambrano pero presente también en Cintio Vitier y Eliseo Diego, aspiraba a crear un ámbito ajeno a los avatares y manipulaciones políticas- aun cuando también esa fuera una forma de hacer política cultural-. Las acusaciones de torremarfilistas y exquisitos que durante años pesaron sobre Lezama y los origenistas testimoniaban ese intento por estar al margen de las coyunturas y manipulaciones de la política. De hecho, el carácter crítico de Lezama ante los gobiernos y autoridades en turno durante los años de Orígenes fue puesto en relieve por Vitier en su introducción a las obras de Lezama.

“SCHREIBE MIT BLUT”

Una última referencia a Martí en *LEA* me servirá para mostrar que su figura, además de todo lo anterior, sirve para desencadenar la peculiaridad de la escritura lezameana. Al final del último ensayo, en las líneas que cierran el libro, nuevamente aparece aludida la imagen del héroe. Me interesa destacar la manera y las implicaciones que ella lleva. Dice Lezama en esa última parte:

En un escenario muy poblado como el de Europa, en los años de la contrarreforma, ofrecemos con la conquista y la colonización una salida al caos europeo, que comenzaba a desangrarse. Mientras el barroco europeo se convertía en un inerte juego de formas, entre nosotros el señor barroco domina su paisaje. Cuando en el romanticismo europeo, alguien exclamaba, escribo si no con sangre, con tinta roja en el tintero, ofrecemos [...] la imago de la ausencia (*LEA* pp. 181-182).

En este cierre del libro Lezama establece una serie de paralelos entre distintos momentos de cultura de Europa y América. Hay una especie de juego simétrico. A un momento de crisis europea Lezama señala, con una visión muy paradisíaca, una salida americana. A la crisis del alto Renacimiento, América responde con la colonización. En Europa el barroco se vuelve juego estéril; América le imprime nueva vida. El romanticismo decae en Occidente y América ofrece la imago de la ausencia. Esta última referencia es la que me interesa. En ella se encuentra una serie de juegos de citas, alusiones y condensación de ideas que me parece importante tratar de esclarecer. En el funcionamiento de esas dos líneas se pone de manifiesto la densidad de la escritura lezameana. En esa simple frase se encuentra funcionando una parte del mundo de la biblioteca de Lezama. Pero vayamos con detalle. En principio, el personaje que representa y resume la imago de la ausencia, como ya lo hemos visto en páginas anteriores, es José Martí. Así lo dijo Lezama al final de su ensayo “El romanticismo y el hecho americano”: “José Martí representa, en una gran navidad verbal, la plenitud de la ausencia posible” (*LEA*, p. 130). En otras palabras, podríamos decir que ante un pos romanticismo europeo en decaída, América ofrece la imagen de Martí. Sin embargo, aquí apenas comienzan las complicaciones. Lezama juega de manera premeditada con una serie de contextos latentes en su frase. La cita que hace es en realidad una cita de una cita que a su vez encierra una referencia a otra cita. Es decir, el párrafo de Lezama encierra un mundo de alusiones. Lezama escribe: “en el romanticismo europeo alguien exclamaba, escribo, si no con sangre, con tinta roja en el tintero”. La frase hace alusión a

la famosa expresión que Nietzsche escribió en su *Also sprach Zarathustra*. En la parte „Von Lesen und Schreiben“ (“De la lectura y la escritura“) el filósofo neurótico de Basilea escribió: “Von allem Geschriebenen liebe ich nur Das, was Einer mit seinem Blute Schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist.”⁴³³ La sentencia manifiesta de alguna manera la posición de Nietzsche respecto de la filosofía de su época. Ante la racionalidad científica, ante la objetividad de los principios de la razón pura, Nietzsche lanza el principio de la experiencia. La pretendida objetividad de la ciencia está enturbiada por la percepción y la experiencia humana. No hay razón pura sino escritura con sangre, texto de la experiencia. Creo que en ese sentido puede entenderse la exigencia nietzscheana. Si quisiera complicar un poco más el pasaje habría que decir que la metáfora de la sangre –en tanto experiencia propia y de vida- también implica un torrente pasional. Escribir y pensar no es un adorno sino una pulsión de vida y muerte. Sin embargo, la sentencia que cita Lezama en *LEA* no es la que escribió Nietzsche, sino la que un alumno de Nietzsche anotó en sus memorias, quizá derrotado por la exigencia de su maestro. Otto Weininger escribió en su Diario: “yo no escribo con sangre sino solo con tinta roja”.⁴³⁴ Esta segunda sentencia es la que cita Lezama. La alusión entonces queda más clara. Lezama se refiere a un alumno de Nietzsche que no puede seguir los pasos y las enseñanzas del maestro. La dedicación exigida, la experiencia y la ruptura con la objetividad científica –representada con la imagen de la sangre-, se tornaba en agua diluida. La sangre, la pasión, la vitalidad, la entrega demandada por el filósofo de Basilea, se volvía en uno de sus alumnos, escritura destrozada y diluida. La sangre se tornaba tinta roja. Este proceso pone en evidencia la ausencia de una pasión en la escritura. Sin embargo, las alusiones implícitas no terminan ahí. Al contraponer una escritura sin sangre –en tinta roja- a la imagen de la ausencia, Lezama también está jugando y citando la propia escritura de José Martí. En el prólogo a los *Versos Libres*, en una suerte de *Ars*

⁴³³ „Aprecio aquellos que escriben con su sangre. Escribe con sangre y te darás cuenta de que la sangre es espíritu”, Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Walter Gruyter, Berlin, 1968, p. 44.

⁴³⁴ La sentencia de Weininger se encuentra citada en el propio Diario de Lezama. En el apunte correspondiente al 3 de noviembre de 1942 relata Lezama: “En su Diario, Otto Weininger, refiriéndose a la conocida frase de Nietzsche, dice “yo no escribo con sangre sino sólo con tinta roja”. He ahí un confesión que conviene que hagan todos los epígonos, para no confundir la sangre, el agua coloreada y la tinta roja” (José Lezama Lima, *Diarios*, Era, México, 1994, p. 60).

poetica, Martí había escrito: “Estos son mis versos. Son como son. A nadie los pedí prestados. Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones. [...] Tajos son éstos de mis propias entrañas –mis guerreros-. Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente; sino como las lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida. No zurcí de éste y aquél, sino saqué en mí mismo. Van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre”.⁴³⁵ La alusión encaja perfectamente. Es imposible que entre 1878 y 1882, periodo de redacción de “los versos libres”, Martí conociera la sentencia de Nietzsche, quien publicó el *Zaratustra* en 1883, y mucho menos que tuviera conocimiento del comentario de su alumno Weininger. Las citas y las coincidencias comienzan a ser desconcertantes. El primero en percatarse de la coincidencia entre la frase de Martí y la de Nietzsche fue Rubén Darío, quien en 1913, en un ensayo sobre la poética de los *Versos libres*, escribía: “Nadie como él para escribir no sólo como quiere el gran loco alemán, “con sangre”, sino con la íntima y mágica substancia de su propio espíritu”.⁴³⁶ En resumen: cuando Lezama cierra *LEA* y contrapone al decaimiento del romanticismo europeo la imagen de Martí, lo hace de manera indirecta, siempre alusiva y críptica en la que se encierra una serie enloquecedora de citas y otros textos. En pocas palabras: tras la frase está la memoria de su biblioteca. Todo este mundo de relaciones pone en evidencia una práctica de la escritura de Lezama: la vinculación, el encuentro, la confluencia, el texto como tejido de otros textos. La escritura Lezameana es la densidad de la referencia: la cita continua, la biblioteca tras la página.

⁴³⁵ José Martí, *Versos libres*, en *Obras Completas*, vol. 16, Editora Nacional de Cuba, La Habana, 1964, p. 131.

⁴³⁶ Rubén Darío, “José Martí, poeta” (1913), en *Archivo José Martí*, 1943, núm. 7, p. 335.

ANTE MARTÍ

Quisiera permitirme unos comentarios finales. En el recorrido trazado hasta aquí se ha podido observar el desarrollo de las distintas valoraciones que Lezama hizo de la figura de Martí en el contexto de la Cuba de la primera mitad del siglo pasado. Se ha puesto en relieve la escasa, si no es que la nula, presencia del poeta modernista en su obra temprana. Dos magras referencias al poeta se esparcen a lo largo de una obra que ya para 1950, y con cerca de 15 años de publicaciones, va teniendo resonancias considerables en el interior de la isla. Una actitud polémica he querido ver en ese primer silencio. Mientras el mundo cubano se arremolina ante la figura del apóstol, del héroe, del padre de la patria, del santo de la nación, del protector del destino, etc., etc.; Lezama guarda un prudente silencio. Será hasta los años cincuenta, movido por el descubrimiento estético del último *Diario* de Martí, cuando Lezama comience a hablar más constantemente del poeta. A partir de esas fechas las referencias comienzan a ser más frecuentes. En especial a partir del Centenario, Lezama comenzó a forjar una idea de Martí que se dibujó más ampliamente cuatro años más tarde en *LEA*. El Martí que se observa ahí ya es la figura tutelar, no de la patria, sino de la imaginación. En él comienza a valorar un poder de la lengua aunado a una fuerza imaginativa. No he querido sostener que las concepciones de Lezama estén fuera del mundo cultural de La Habana. Por el contrario, las distintas concepciones y recepciones de la figura de Martí al interior, y al exterior, de Cuba dialogan, transformadas por supuesto, en las dos páginas de *LEA* en las que se aluden al prócer. Una vindicación libertaria, estética y mitológica permea su visión. Lezama dialoga con distintos movimientos discursivos. Ante la exasperada búsqueda de la nación, decide sacar la figura de Martí al ámbito continental e hispánico. En él convergen las figuras fracasadas y deambulantes de los románticos derrotados. Él es la continuación histórica de la mejor tradición hispánica libertaria. Ante la recepción política, Lezama arma una imagen del literato. En él se sintetizan siglos de cultura literaria, popular y culta. De la poesía gauchesca a la de los Siglos de Oro, de la sencillez difícil a la elaboración desbordante. Ante la mitologización nacional, arma un mito literario. En el aspecto mítico es donde más compleja se muestra la figura de Martí. Con él, Lezama quiere crear la imagen del fundador de la imaginación literaria americana. Los distintos motivos: Osiris, Orfeo y Pachacámac, conforman un conjunto mitológico que tiende a reforzar la imagen del fundador de un universo imaginario. Martí es, en esa medida, el poeta que inaugura y preside una era artística.

Mi objetivo era llegar a *LEA* y analizar las distintas fuerzas que ahí convergen para que la figura de Martí se vuelva el centro de una concepción poética e histórica. He querido detenerme ahí. Un análisis de las concepciones posteriores mostraría que la figura de Martí en los ensayos de Lezama siguió en diálogo con lo que acontecía en Cuba. De hecho diría que a partir de la Revolución cubana hay una nueva y distinta perspectiva, integrada a sus propias concepciones poético-históricas, en la que Martí se vuelve el emperador de la última era imaginaria.⁴³⁷ Con todo este bagaje de discusiones, obras, citas y discursos, me parece que queda más que justificado el temblor, y el terror, que se percibe en el manuscrito de *LEA* en el momento en que Lezama, ante la figura, diminuta y enorme al mismo tiempo, de José Martí escribe: “pero ahí digo yo mi final, no mi referencia, con temblor”.

⁴³⁷ En el mismo año que los barbudos entraban triunfantes a La Habana, Lezama tomaba la figura de Martí para hablar del mito del héroe entrando a la ciudad. Adolecería de ingenuidad si no viera en esta relación más que una mera coincidencia. Escribe Lezama: “Pero Martí tocó la tierra, la besó, creó una nueva causalidad, como todos los grandes poetas. Y fue el prelude de la era poética entre nosotros, que ahora nuestro pueblo comienza a vivir, era inmensamente afirmativa, creadora. Encuentro del anillo, del círculo absoluto. El héroe entra a la ciudad” (“Lectura”, en *Imagen y Posibilidad*, Letras Cubanas, La Habana 1981, pp. 103-104). Menos de un año después, en enero de 1960, Lezama escribía: “La última era imaginaria, a la cual voy a aludir en esta ocasión, es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí. Entre las mejores cosas de la Revolución cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de a falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante” (“A partir de la poesía” (1960), en *Obras Completas*, vol. 2, Aguilar, México, 1977, p. 838).

BIBLIOGRAFÍA

A) PRIMARIA

LEZAMA Lima, José, *La expresión americana*, manuscrito 112L (dos cuadernos), Biblioteca Nacional “José Martí”, La Habana.

_____, *La expresión americana*, Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1957.

_____, *La expresión americana*, Alianza, Madrid, 1969.

_____, *La expresión americana*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1969.

_____, *La expresión americana*, ed. Irlemar Chiampi, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

_____, *Analecta del reloj*, Orígenes, La Habana, 1953.

_____, *Tratados en La Habana*, Universidad Central de las Villas, Santa Clara, 1958.

_____, *Antología de la poesía cubana*, 3 vols. , Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965.

_____, *Paradiso* (1966), ed. Cintio Vitier, Colección Archivos, Madrid, 1988.

_____, *La Cantidad Hechizada*, Unión, La Habana, 1970.

_____, *Obras completas*, 2 vols., Aguilar, México, 1977.

_____, *Oppiano Licario*, Era, México, 1977.

_____, *Imagen y Posibilidad*, Letras Cubanas, La Habana, 1981.

_____, *La Habana*, ed. José Prats Sariol, Verbum, Madrid, 1991.

_____, *Diarios*, ed. Ciro Bianchi Ross, Era, México, 1994.

_____, *Fascinación de la memoria*, ed. Iván González Cruz, Letras Cubanas, La Habana, 1994.

_____, *La visualidad infinita*, Letras Cubanas, La Habana, 1994.

_____, *Poesía*, Alianza, Madrid, 1999.

_____, *Cartas a Eloísa y otras correspondencias*, ed. José Triana, Verbum, Madrid, 1998.

_____, *Archivo de José Lezama Lima, Miscelánea*, ed. Iván González Cruz, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998.

_____, *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, ed. Iván Goltález Cruz, Verbum, Madrid, 2000.

_____, *El espacio Gnóstico americano, Archivo de José Lezama Lima*, ed. Iván González Cruz, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2001.

José Lezama Lima, diccionario de citas, Carmen Berenguer y Víctor Fowler eds., Abril, La Habana, 2000.

Diccionario Vida y obra de José Lezama Lima, ed. Iván González Cruz, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000.

Verbum (1937), ed. facsimilar, Renacimiento, Madrid, 2001.

Espuela de Plata (1939-1941), ed. facsimilar, Renacimiento, Madrid, 2002.

Orígenes, Revista de arte y literatura (1944-1956), ed. facsimilar, El equilibrista, Madrid, 1992.

_____, “Tiempo negado”, *Grafos*, diciembre de 1935, s.p.

_____, “Soledades habitadas por Luis Cernuda”, *Grafos*, agosto 1936, s.p..

_____, “Un poeta mexicano del siglo XVII”, *Grafos*, marzo de 1937, s.p..

_____, “Víctor Manuel y la prisión de los arquetipos”, *Grafos*, mayo de 1937, s.p..

B)CRÍTICA

ÁLVAREZ Bravo, Armando (ed.), *Órbita de Lezama Lima*, Unión, La Habana, 1966.

ARROITA Jáuregui, Marcelo y García Nieto José, “Dos notas sobre *Analecta del Reloj* de José Lezama Lima”, en *Orígenes*, 1954, núm. 35, pp. 61-62.

ARROYO, Anita, “Lezama y lo americano” en *Diario de la Marina*, viernes 6 de diciembre de 1957, p. 4-A.

_____, “La expresión americana”, *Diario de la Marina*, 29 de noviembre de 1957, p. 4-A.

_____, “Nacimiento de la expresión criolla”, *Diario de la Marina*, 11 de diciembre de 1957, p. 4-A.

BEJEL, Emilio, “Cultura e historia en Carpentier y Lezama Lima” en su libro, *Literatura de Nuestra América*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1983, pp. 11-24

_____, “La historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama”, *La palabra y el hombre*, 1991, núm. 77, pp. 129-137.

_____, *José Lezama Lima, poet of the image*, University of Florida, Florida, 1990.

_____, “Imagen y posibilidad en Lezama Lima”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, ed. Cristina Vizcaino, Fundamentos, Madrid, 1984, pp. 133-142.

_____, “Cultura y filosofía de la historia (Spengler, Carpentier, Lezama Lima)”, *Cuadernos Americanos*, 1981, núm. 6, pp. 75-89.

_____, “Historia y ficción de América Latina en Lezama Lima” en *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, comp. Saúl Sosnowski, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1986, pp. 235-240.

BERNÁLDEZ, José María, “La Expresión Americana de José Lezama Lima”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 318 (1976), pp. 653-670.

BUENO, Salvador, “La Expresión Americana”, *La Gaceta de Cuba*, 1970, núm. 83, p. 27.

CAIRO, Ana, “La polémica Mañach, Lezama, Vitier, Ortega”, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 2001, núm. 92, pp. 91-130.

COLLAZOS, Oscar, “La expresión americana” en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970.

CORTÁZAR, Julio, “Para llegar Lezama Lima” (1966) en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.

CRUZ Malavé, *El primitivo implorante. El sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, Rodopi, Ámsterdam, 1994.

CHARRY Lara, Fernando, “La Expresión Americana”, *Eco*, 1969, núm.116, pp. 123-126.

ESPINOSA, Carlos ed., *Cercanía de Lezama Lima*, Letras Cubanas, La Habana, 1986.

CHIAMPI, Irlemar, “La Expresión Americana de José Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del caníbal”, *Escritura*, 1985, núm. 19-20, pp. 103-115.

_____, *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2001.

_____, “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima”, *NRFH*, 35 (1987), pp. 485-501.

FERNÁNDEZ Retamar, Roberto, “Orígenes como revista”, *Thesaurus*, 49 (1994), pp. 293-322.

_____, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Orígenes, La Habana, 1954.

GARCÍA Carranza, Araceli, *Bibliografía de José Lezama Lima*, Arte y Literatura, La Habana, 1998.

_____, “Lezama Lima en las publicaciones periódicas cubanas. Aproximación bibliográfica” en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 1988, núm. 2, pp. 161-182.

GARCÍA Marruz, Fina, “La poesía es un caracol nocturno” en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía II*, Fundamentos, Madrid, 1984, pp. 243-275.

_____, *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 2003.

GARCÍA Nieto, José, “Dos notas sobre *Analecta del Reloj* de José Lezama Lima”, *Orígenes*, 1954, núm. 35, pp. 63-64.

GIMBERNAT de González, Esther, “La curiosidad barroca” en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Prosa I*, Fundamentos, Madrid, 1984, pp. 59-66.

GONZÁLEZ Echevarría, Roberto, “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”, en *Hispania*, 84 (2001), pp. 428-430.

_____, *Mito y archivo: una teoría de la literatura hispanoamericana*, trad. Virginia Aguirre Muñoz, FCE, México, 2000.

_____, *La prole de la Celestina, Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Colibrí, Madrid, 1999.

_____, *La ruta de Severo Sarduy*, Ediciones del Norte, Hanover, 1987.

_____, *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Verbum, Madrid, 2001.

_____, “Apetitos de Góngora y Lezama”, *Revista Iberoamericana*, 41 (1975), pp. 479-491.

_____, “Lo cubano en *Paradiso*”, en *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima. Prosa I*, Fundamentos, Madrid, 1984, pp.31-51.

GOYTISOLO, Juan, “La Metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima; *Revista Iberoamericana*, 42 (1976), pp. 157-175.

“Interrogando a Lezama Lima” en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 11-41.

LABBS, Klaus, „Nachwort“, en José Lezama Lima, *Inferno Oppiano Licario*, trad. Klaus Laabs, Ammann Verlag, Zürich, 2004.

LEVINSON, Brett, “Possibility, Ruin, Repetition: Rereading Lezama Lima’s *American Expression*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18 (1993), pp. 49-66.

_____, *Secondary moderns: Criticism, History, and Revolution in Lezama Lima’s “American Expression”*, (tesis), University of Wisconsin-Madison, 1991.

LEZAMA Lima, Eloisa, *Una familia habanera*, Universal, Miami, 1998.

_____, “Mi hermano” en *Lezama Lima*, ed. Eugenio Suárez Galván, Taurus, Madrid, 1987.

LUIS, Carlos M., “Encuentro con Lezama Lima”, *Diario de la Marina*, miércoles 18 de diciembre de 1957, p. 4-A.

MAÑACH, Jorge, “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima”, (25 de septiembre de 1949), recopilada en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, enero-junio, 2001.

MATEO, Margarita, *Paradiso, la aventura mítica*, Letras Cubanas, La Habana, 2003.

_____, “El misterio del eco en el espacio gnóstico americano”, *Unión. Revista de la Unión de escritores y artistas de Cuba*, 1993, núm. 16, pp. 14-22.

MÁRQUEZ, Enrique, *José Lezama Lima. Bases y génesis de un sistema poético*, Peter Lang, New York, 1991.

MÉNDEZ, Roberto, *La dama y el escorpión*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2000.

ORTEGA, Julio, “De Lezama Lima a Severo Sarduy: el barroco latinoamericano” en *Identità e metamorfosi del Barroco Ispanico*, Guida, Nápoles, 1987, pp. 199-212.

_____, “La Expresión Americana: Una teoría de la cultura”, *Eco*, 1977, núm. 187, pp. 55-63.

PELLÓN, Gustavo, “Martí, Lezama y el uso figurativo de la historia” en *Revista Iberoamericana*, 1991, núm. 154, pp.77-89.

POPPENBERG, Gerhard “Espacio gnóstico: el concepto del Nuevo Mundo como forma de pensamiento y forma de vivencia a partir de *La expresión americana* de José Lezama Lima” en *Presencia criolla en el Caribe y América Latina*, Ineke Phaf, (ed.), Vervuert, Madrid-Francofort, 1996.

PRATS Sariol, José, “La revista Orígenes”, en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama a Lima*, Cristina Vizcaíno (ed.), Madrid, Fundametos, 1984, pp. 35-57.

Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, La Habana, Casa de las Américas, 1970.

RINCÓN, Carlos, *Mapas y Pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*, Colcultura, Colombia, 1996.

RICCIO, Riccio, “El Diario de Martí en José Lezama Lima”, *Unión. Revista de la unión de escritores y artistas de Cuba*, 1985, núm. 2, pp. 96-100.

RÍOS Ávila, Rubén, “La imagen como sistema”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, ed. Cristina Vizcaino, Fundamentos, Madrid 1984, pp. 125-132.

ROGMANN Herst, "Anotaciones sobre la erudición el Lezama Lima", *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, ed. Cristina Vizcaino, Fundamentos, Madrid, 1984, pp. 77-86.

ROJAS, Rafael, "reseña a *La expresión americana*" en *Estudios. Filosofía, Historia, Letras*, 1994, núm. 36, pp. 107-110.

RUIZ Barrionuevo, Carmen, "Góngora y Gracilaso en los comienzos de Lezama Lima: El secreto de Gracilaso", en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica XXIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Facultad de Filología de la Universidad Complutense, 1987, pp. 537-543.

SALGADO, César Augusto, "Lezama y Joyce", *La Torre*, 1997, núm. 6, pp.450-79.

_____, *From modernism to Neobarroque: Joyce and Lezama Lima*, Bucknell University Press, Cranbury, 2001.

_____, "Hybridity in New World Baroque Theory", *Journal of American Folklore*, pp. 316-331.

_____, "Ulysses en Paradiso: Joyce, Lezama, Eliot, y el método mítico" *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 45 (1997), pp. 223-233.

SANTÍ, Mario Enrico, "Lazama, Vitier y la crítica de la Razón Reminiscente", *Revista Iberoamericana*, 41 (1975), pp. 535-546.

_____, "Parridiso", en su libro *Escritura y tradición*, Laia, Barcelona, 1987, pp. 45-67.

_____, "Oppinao Licario: la poética del fragmento", en su libro *Escritura y tradición*, Laia, Barcelona, 1987, pp. 27-41.

Sarduy, Severo, "Dispersión, falsas notas / Homenaje a Lezama" en *Lezama Lima el escritor y la crítica*, ed. Eugenio Suárez Galbán, Taurus, Madrid, 1987, pp. 116-140.

_____, *Barroco*, Buenos Aires Sudamericana, 1974.

SUAREZ Galbán, Eugenio (ed.), *Lezama Lima*, Taurus, Madrid, 1987.

SUCRE, Guillermo, "Lezama Lima: El logos de la imaginación", *Revista Iberoamericana*, 41 (1975), pp. 493-508.

TEJA, Ada, "Bajtín y los banquetes de Lezama", *Revista de literatura cubana*, 1993, núm. 21, pp.78-99.

ULLOA, Leonor A., *El proceso creativo del ensayismo de José Lezama Lima*, (tesis), Univesity of Kentucky, 1979.

ULLOA, Justo (coomp.), *José Lezama Lima. Textos Críticos*, Universal, Miami, 1979.

ULLOA, Leonor A. y Justo C. Ulloa, "José Lezama Lima: configuración mítica de América", *MLN*, 113 (1998), pp. 364-379

VALENDER, James, "Cernuda y Lezama Lima", *Vuelta*, 1988, núm. 144, pp. 65-67.

VEIRAVÉ, Alfredo, "José Lezama Lima. *La Expresión Americana*", *Sur*, 1970, núm. 325, pp. 112-116.

VIZCAÍNO, Cristina (ed.), *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima 2 vols.*, Fundamentos, Madrid, 1984.

VITIER, Cintio, "La aventura de Orígenes", en su libro *Para llegar a Orígenes*, Letras Cubanas, La Habana, 1994, pp. 66-95.

_____, "Martí y Darío en Lezama", en *Casa de las Américas*, 1985, núm. 152, pp. 4-13.

_____, "Brevisísima presentación", *Martí en Lezama*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2001.

_____, "Introducción a la obra de José Lezama Lima", en José Lezama Lima, *Obras Completas I*, Aguilar, México, 1977, pp. XI-LXIV.

_____, "Un libro maravilloso", *Diario de la Marina*, 28 de junio de 1958, p. 4-A.

VITIER, Medardo, "Puntos de estética" en *Diario de la Marina*, Sábado 22 de febrero de 1958, p. 4 D.

_____, "De José Lezama Lima", en *Valoraciones I*, Universidad central de las Villas, 1960, pp. 248-252.

WEST, Alan, "Dragons and theurgy: Lezama's images of history", en su libro *Tropics of history. Cuba imagined*, Bergin and Garvey, London-Connecticut, 1997.

YURKIEVICH, Saúl, "*La Expresión Americana* o la fabulación autóctona", *Revista Iberoamericana*, 57 (1991), pp. 42-50.

ZAMBRANO, María, *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. Jorge Luis Arcos, Endymion, Madrid, 1996.

C)GENERAL

ABREU Gómez, Ermilo, "el Primero Sueño de Sor Juana", *Contemporáneos*, 1928, núm. 4, pp. 46-54.

_____, "La carta Atenagórica de Sor Juana", *Contemporáneos*, 1930, núm. 22, pp. 215-230.

- _____, *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca*, Monografías bibliográficas mexicanas, México, 1934.
- ACUÑA, René, “Problemas del Popol Vuh”, *Mester*, 1975, vol. 5, núm 2, pp. 120-127.
- _____, “Nuevos problemas del Popol Vuh” *Anales de Antropología*, UNAM, 19 (1982), pp. 241-250.
- ARENAS, Reinaldo, “Martí ante el bosque encantado” (1983), en su libro *Necesidad de libertad*, Universal, Miami, 2001.
- ARMAS, Emilio, *Casal*, Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- ARROM, Juan José, *El fiel de América, estudios de literatura hispanoamericana*, Bulzoni Editore, Roma, 1985.
- _____, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas; ensayo de un método*, 2ª. Ed. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- BARILLI, Amelia, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, FCE, México, 1999.
- BARTHES, Roland, “Brecht et le discours: contribution à l'étude de la discursivité”, en *Oeuvres Complètes*, vol. 3, ed. Eric Marty, Seuil, Paris, 1995.
- BAQUERO, Gastón, “La tumba sin sosiego” (1951) en *Archivo José Martí*, 1951, núm. 18, pp. 569-570.
- _____, “Paz junto a Martí”, en *Archivo José Martí*, 1951, núm. 18, pp. 571-574.
- BEJEL, Emilio, *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989*, Universidad de Puerto Rico, 1991.
- BERISTAIN de Souza, José Mariano, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, (1826), Fuente Cultural, México, 1947.
- BORGES, Jorge Luis, “Para el centenario de Góngora” (1927), en *El idioma de los argentinos*, Gleizer, Buenos Aires, 1928, pp. 123-124.
- _____, “El escritor argentino y la tradición” (1942), en *Discusión*, Alianza, Madrid, 1986, pp. 135-136.
- BOURDIEU, Pierre, “Le champ intellectuel: un monde à part” en *Choses dites*, Minuit, Paris, 1987, pp. 167-177.
- BRISEMEISTER, Dietrich, “el auge del hispanismo alemán” en *Las influencias de las culturas académicas alemanas y españolas desde 1898 hasta 1936*, Jaime Salas, Dietrich Briesemeister, (eds.), Vervuert, Iberoamericana, Madrid-Frankfurt am Main, 2000, pp. 267-286.

BUSCHIAZZO, Mario, J., “reseña del libro: *The 12 Prophets of Antonio Francisco Lisboa “O Aleijadinho”*”, Ministerio de Educación, Rio de Janeiro, 1958”, en *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, 1958, núm. 11.

CARPENTIER, Alejo, “El por qué de cierta añoranza” en *El Nacional*, 26 de septiembre de 1953, p. 34.

_____, “Ortega y Gasset”, en *El Nacional*, 20 de Octubre de 1955, p. 16.

_____, *Letra y Solfa*, ed. Alexis Márquez, Síntesis dos mil, Caracas 1975.

_____, *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987.

Casal, Julián del, *Poesías*, Letras Cubanas, La Habana, 1986.

_____, *Prosas*, tomo 1, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963.

CASTRO, Martha de, *La arquitectura barroca en el virreinato del Perú*, Cultural, La Habana, 1945.

_____, *Contribución al estudio de la arquitectura cubana: algunas ideas acerca de nuestro barroco colonial*, La Habana, 1942.

_____, *El arte en Cuba*, Universal, La florida, 1970.

CERNUDA, Luis, “Góngora y el Gongorismo” (1937), en *Obras Completas*, vol. 3, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994.

CLAUDEL, Paul, *Art Poétique*, en *Oeuvres Completes V*, Gallimard, Paris, 1953.

CRUZ, Sor Juan Inés de la, *Obras Completas* tomo 1, ed. e introd. Alfonso Méndez Plancarte, FCE, México-Buenos Aires, 1951.

CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y edad media latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, FCE, 1955.

DARÍO, Rubén, “Impresión de Martí”, en *Archivo José Martí*, 1943, núm. 7, pp. 322-323.

_____, “José Martí” (1895), en *Archivo José Martí*, 1943, núm. 7, p. 323.

_____, “José Martí, poeta” (1913), en *Archivo José Martí*, 1943, núm. 7, p. 340 ¿?.

DE MAESENEER, Rita, *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, Droz, Ginebra, 2003.

DÍAZ Quiñónez, Arcadio, *Cintio Vitier: la memoria integradora*, Sin Nombre, Puerto Rico, 1987.

Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, J. Corominas y J.A. Pascual, Gredos, Madrid, 1983.

Diccionario de símbolos, Juan Eduardo Cirlot, Labor, Barcelona, 1992.

Diccionario de los símbolos, Chevalier Jean y Alain Gheerbrant, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1995.

DIEGO, Gerardo, *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Revista de Occidente, Madrid, 1927.

DOMÍNGUEZ Camargo, Hernando, *Obras*, estudio y selección de Emilio Carilla, R. Medina, Buenos Aires, 1948.

_____, *San Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús. Poema Heroico. Síguenle las poesías del “Ramillete de varias flores poéticas” y la “Invectiva apologética”*, ABC, Bogotá, 1956.

DUHAMEL, Georges, *Paul Claudel*, Mercure de France, París, 1919.

ECHEVERRÍA, Bolívar, *Modernidad, mestizaje cultural, Ethos barroco*, UNAM, El Equilibrista, México, 1994.

ECHEVERRÍA, Bolívar y Horst Kurnitzky, *Conversaciones sobre lo Barroco*, UNAM, México, 1993.

ELIOT, T.S., “Ulysses, Order and Myth” (1923), en *Selected prose*, ed. F. Kermode, Frarrar, Strauss and Giroux, New York, pp. 175-178.

ESPINOSA, Carlos (ed.), *Virgilio Piñera en persona*, Unión, La Habana, 2003.

ETTE, Ottmar, *José Martí. Apóstol, poeta y revolucionario: una historia de su recepción*, trad. Luis Carlo Henao de Birgad, UNAM, México 1994.

_____, *Überlebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Kadmos, Berlín, 2004.

FERNÁNDEZ Retamar, Roberto, *Calibán, apuntes para la cultura de nuestra América*, Diógenes, México, 1971.

FROBENIUS, Leo, *El Decameron negro*, Revista de Occidente, Madrid, 1925.

GARCÍA Arévalo, Manuel A., “El murciélago en el arte y mitología taínas”, en *El murciélago y la lechuza en la cultura taína*, Fundación García Arévalo, República Dominicana, 1988.

GARCÍA Lorca, Federico, “La imagen poética en Don Luis de Góngora”(1927), en *Conferencias*, Losada, Buenos Aires, 1942.

GARCÍA Morente, Manuel, “¿Europa en decadencia?”, *Revista de Occidente*, 1923, núm. 2, pp. 177-178.

GARCILASO de la Vega (Inca), *Comentarios reales de los Incas*, ed. Aurelio Miró Quesada, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985.

GERBI, Antonello, *La disputa del nuevo mundo*, trad. Antonio Alatorre, FCE, México, 1982

- GÓNGORA, Luis de, *Las Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Revista de Occidente, Madrid, 1927.
- GONZÁLEZ Echevarría, Roberto, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, UNAM, México, 1993.
- GUIDO, Ángel, *Fusión Hispano-Indígena en la arquitectura colonial*, Casa del Libro, Rosario, 1925.
- _____, *Eurindia o la arquitectura americana*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1930.
- _____, *Redescubrimiento de América en el arte* (1941), El Ateneo, Buenos Aires, 1944.
- HATZFELD, Helmut, “Examen crítico del desarrollo de las teorías del barroco” en su libro *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 10-51.
- _____, „El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII”, en *Revista de Filología Hispánica*, 1941, núm. 3, pp. 4-32.
- HENRÍQUEZ Ureña, Pedro, “El peligro de la Revista de Occidente” en *La Pluma*, noviembre de 1927, vol. III, p. 19.
- _____, *Estudios Mexicanos*, ed. José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- _____, *Las corrientes literarias de la América hispana*, Trad. Joaquín Diez Canedo, México, FCE, 1949.
- _____, *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (1936), en *Obra crítica*, FCE, México, 1960.
- _____, “Martí, escritor” (1905), *Archivo José Martí*, 1943, núm. 7, p. 358.
- HUGH, Thomas, *Cuba: La lucha por la libertad, 1762-1970*, trad. Neri Daurella, Grijalbo, México, 1974.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la edad media*, trad. José Gaos, Revista De Occidente, Madrid, 1929.
- ICHASO, Francisco, “Onís en el Centro de Altos Estudios”, *Diario de la Marina*, 6 de enero de 1957, p. 2-D.
- JUNG, Carl Gustav, “Los arquetipos del inconsciente colectivo”, *Revista de Occidente*, julio de 1936, pp. 1-23.
- KASDORFF, Hans, *Ludwig Klages im Widerstreit der Meinungen. Eine Wirkungsgeschichte von 1895-1975*, Bovier Verlag, Bonn, 1978, 1956.
- KERENYI, Karl, *Wege und Weggenossen*, Langen Müller, München, 1988.

KESTELOOT, Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature*, Editions de l'Université de Bruxelles, Belgique, 1963.

Knaurs Lexikon der Symbole, Digitale Bibliothek, Verlag Droemer Knaur, 1998.

KRISTELLER, Paul Oscar, *Eigth Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford, Stanford University Press, 1964.

KÜPPER, Joachim, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderon. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1990.

LEONARD, Irving, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a mexican savant of the seventeenth century*, Berkeley, California, 1929.

El libro de los muertos, ed. José María Blázquez y Federico Lara Peinado, Editora Nacional, Madrid, 1984.

LINARES, Savio, María Teresa, "Expresiones de la cultura china en Cuba: el teatro y la música, en *Catauro. Revista cubana de Antropología*, 2000, núm. 2, pp. 70-79.

LOYOLA, Ignacio de, *Ejercicios espirituales*, Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1970.

LÓPEZ Austin, Alfredo, *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*, INI, México, 1994.

LÓPEZ Campillo, Eveline, *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Taurus, Madrid, 1972.

"Manuel Toussaint y Ritter" en *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, 1956, núm. 9, p. 9.

MARAÑÓN, G., *Antonio Pérez, el hombre el drama, la época*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1948.

MARASSO, Arturo, "Luis de Góngora", *Nosotros*, 1927, núm. 21, pp. 304-305.

MARINELLO, Juan, *18 Ensayos Martianos*, Unión-Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1998.

MARTÍ, José, *Diario de campaña de Cabo Haitiano a Dos Ríos*, Instituto Cívico Militar, La Habana, 1941.

_____, *Diario de Montecristi a Cabo Haitiano*, en *Obras completas*, vol. 19, Editora Nacional de Cuba, La Habana, 1964.

_____, *Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos*, en *Obras Completas*, vol. 19, Editora Nacional de Cuba, La Habana, 1964.

_____, *Versos libres*, en *Obras Completas*, vol. 16, Editora Nacional de Cuba, La Habana, 1964.

MARTÍNEZ Estrada, Ezequiel, “El diario de Campaña de Martí como documento Caracterológico” en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, enero diciembre de 1961, pp. 5-49.

_____, *Radiografía de la Pampa*, ed. Leo Pollmann, Colección Archivos, México, 1993.

MEDIN, Tzvi, *Ortega y Gasset y la cultura hispanoamericana*, México, FCE, 1994.

MÉNDEZ Plancarte, Alfonso (ed.), *Poetas Novohispanos 3 vols.*, (1945), UNAM, México, 1994.

_____, “Don Luis de Sandoval y Zapata”, *Ábside*, 1937, núm. 1, pp. 37-54.

MENÉNDEZ y Pelayo, Marcelino, *Historia de la poesía Hispanoamericana*, (1893) 2 tomos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, s.l., 1948.

MISTRAL, Gabriela, “La lengua de Martí”, *Archivo de José Martí*, 1950, núm. 16, p. 143-164 .

_____, “Los versos sencillos de José Martí” (1938), en *Archivo de José Martí*, 1950, núm. 16, p. 152-165.

MONTERO, Oscar, “Las ordalías del sujeto del sujeto: Mi mueso ideal y Marfiles viejos de Julián del Casal”, en *Revista Iberoamericana*, 55 (1989), pp. 287-306.

MOURE Rodríguez, José (ed.), *Ortega y Gasset en Chile*, Red Internacional del Libro, Santiago, Chile, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich, *Also spach Zaratustra*, Walter Gruyter, Berlin, 1968.

O’GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, México, FCE, 1976.

OLEA Franco, Rafael, “Borges y el civilizado arte de la traducción”, *NRFH*, 49 (2001) pp. 439-473.

ONÍS, Federico de, *Antología de poesía española e hispanoamericana*, (1932) Las Américas, Publishing Company, New York, 1961.

ORTEGA y Gasset, José “La voluntad del barroco” (12 de agosto de 1915) en *Obras completas*, tomo 1 (1902-1916), *Revista de Occidente*, Madrid, 1950, pp. 403- 404.

_____, “Propósitos”, *Revista de Occidente*, 1923, núm. 1, pp. 1-2.

_____, “presentación a un ensayo de Huizinga” en *Revista de Occidente*, 1935, no, 145, p. 145.

ORTIZ, Fernando, *Orbita de Fernando Ortiz*, selección y prólogo Julio Le Riverend, UNEAC, La Habana, 1973.

_____, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, (1940), ed. Enrico Mario Santí, Castalia, Madrid, 1980.

OVIEDO, José Miguel, "Martí en su Diario", *Cuadernos Hispanoamericanos, Los complementarios*, mayo de 1995, pp. 5-16;

PAZ, Octavio, "Alrededores de la literatura hispanoamericana", *Vuelta*, 1977, núm. 5, p. 23.

_____, "José Ortega y Gasset: el cómo y el para qué", *Vuelta*, 1980, núm. 49, p. 32.

_____, *Los hijos del limo, Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

PÉREZ Cisneros, Guy, *Características de la evolución de la pintura en Cuba*, (1946), Pueblo y Educación, La Habana, 2000.

_____, "Presencia de ocho pintores", *Verbum*, núm. 1, junio de 1937, p. 122-125.

_____, *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, Letras Cubanas, La Habana, 2000.

PÉREZ León, Roberto, *Tiempo de Ciclón*, Unión, La Habana, 1995.

PICÓN Salas, Mariano, *De la conquista a la independencia*, (1944), Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

PIÑERA, Virgilio, "Terribilia meditans", en *Poeta*, 1940, núm. 1, s.p.

El Popol Vuh, trad. y ed. Adrián Recinos, México, FCE, 1953.

PORTUONDO, José Antonio, *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, La Habana, 1962.

RODRÍGUEZ Monegal, Emir, "Tradición y renovación", en *América Latina en su Literatura*, coord. César Fernández Moreno, Siglo XXI- UNESCO, México, 1972, pp. 139-166.

REUTER, Jas, *Fausto, el hombre*, FCE, México, 1985.

REYES, Alfonso *Letras de la Nueva España* (1946), en *Obras completas*, tomo XII, México, FCE, 1960.

_____, "Pasado inmediato" (1941) en *Obras completas*, tomo XII, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

_____, "Góngora y la gloria de Niquea" (1915) en *Cuestiones gongorinas* (1927), en *Obras completas*, vol. VII, México, FCE, 1958.

_____, "José Martí" en *Archivo José Martí*, 1945, núm. 5, p. 115.

- _____, *Última Tule* (1941), en *Obras Completas*, vol. XI, México, FCE, 1960.
- _____, “Notas sobre la inteligencia americana” (1936) en *Última Tule* en *Obras Completas*, vol. XI, FCE, México, 1960.
- _____, *Memorias de cocina y de bodegas. Minuta*, FCE, México, 1989.
- RIPOLL, Carlos, “La Revista de Avance (1927-1930) vocero del vanguardismo y pórtico de la revolución”, *Revista Iberoamericana*, 30 (1964), pp. 261-282.
- RIVEREND, Julio le, “Les années 30 et le developpement des sciences sociales” en *Les années trente a Cuba, Actes du Colloque international organisé par e centre Interunivesitaire d’études cubaines*, L’Harmattan, Paris, 1982.
- RODRÍGUEZ Feo, José, *Secretaries of the moon. The letters of Wallace Stevens and José Rodríguez Feo*, eds. Beverly Coyle, Alan Filreis, Duke University Press, Durham, 1986.
- _____, *Mi correspondencia con José Lezama Lima*, Era, México, 1989.
- ROJAS, Rafael, *La isla sin fin, contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Ediciones Universal, Miami, 1998.
- _____, “El discurso de la frustración republicana en Cuba” en *El ensayo en nuestra América. Para una reconceptualización*, UNAM, México, 1993.
- SANTÍ, Mario Enrico, “Meditación en Nuremberg: los últimos días de José Martí”, en Ottmar Ette y Titus Heydenreich (eds.), *José Martí 1895-1995. Lateinamerika-Studien*, 1995, núm. 34, pp. 23-28.
- SARDUY, Severo, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- _____, *Obras completas vol. 2*, ed. Fraçois Wahl, Colección Archivos, Madrid, 1999.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, “La libertad iluminando al mundo” (*La Nación*, 4 de enero de 1887), en *Obras Completas*, XLVI, Páginas literarias, Universidad Nacional de la Matanza, Buenos Aires, 2001.
- SCHONS, Dorothy, “Nuevos datos para la biografía de Sor Juana”, *Contemporáneos*, 1929, núm. 9, pp. 161-176.
- SHERIDAN, Guillermo, *México 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE, 1999.
- SITWELL, Sacheverell, *Spanish Baroque Art with buildings in Portugal, Mexico, and other Colonies*, Duckworth, London, 1931.
- SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente*, trad. Manuel G. Morente, Calpe, Madrid, 1923.

STABSS, Martín S., *América Latina en busca de una identidad. Modelos del ensayo ideológico hispanoamericano, 1890-1960*, trad. Mario Giacchino, Caracas, Monte Ávila, 1967.

STRIEDER, Christoph, “Ortega entre culturas: conocimiento y modernización” en *Las influencias de las culturas académicas alemanas y españolas desde 1898 hasta 1936*, Jaime Salas, Dietrich Briesemeister (eds.), Vervuert Iberoamericana, Madrid Frankfurt am Main, 2000, pp. 205-222.

TOUSSAINT, Manuel, *Arte Colonial en México* (1948), UNAM, México, 1974.

UNAMUNO, Miguel de, “Sobre los Versos libres de Martí” en *Archivo José Martí*, 1947, núm. 11, pp. 7-9.

_____, “Unamuno y los Americanos”, en *Archivo José Martí*, 1947, núm. 11, pp. 19-20.

_____, “Cartas de poeta” (1919) en *Archivo José Martí*, 1947, núm. 11, pp. 16-18.

VALÉRY, Paul, *Introduction à la poétique*, Gallimard, Paris, 1938.

VELA, Fernando, “Leo Frobenius en Madrid”, *Revista de Occidente*, 1924, núm. 9, p. 391.

VITIER, Cintio, *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 2003.

_____, “Mnemosine”, en *Orígenes*, 1948, núm. 20, pp. 29-41.

_____, *Poética*, Joaquín Jiménez Arnau, Madrid, 1973.

_____, *Crítica sucesiva*, UNEAC, La Habana, 1971.

_____, *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de las Villas, Santa Clara, 1958.

VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, trad. Ramón de la Serna, *Revista de Occidente*, Madrid, 1933

_____, “Plauderei über Cuba”, en su libro *Aus der Romanischen Welt*, Stahlberg Verlag, Karlsruhe, 1948.

_____, “La décima musa de México” (1934), en Sor Juana Inés de la cruz, *Obras escogidas*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938, pp. 17-47.

WEISS, Joaquín, *Arquitectura Colonial Cubana*, Cultura, La Habana, 1936.

WEISBACH, Werner, *El barroco: arte de la Contrarreforma*, trad. E. Lafuente Ferrari, Espasa-Calpe, Madrid, 1942.

WELLEK, René, “El concepto de barroco en la investigación literaria”, *Anales de la Universidad de Chile*, 1962, núm. 125, pp. 124-147.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1924.

WORRINGER, “El espíritu del arte gótico”, en *Revista de Occidente*, 1924, núm. 11, pp. 178-211.

_____, *La esencia del estilo Gótico*, trad. Manuel García Morente, Revista de Occidente, Buenos Aires, 1942.

Wörterbuch der Mytologie, Wilhelm Vollmer, Digitale Bibliothek.

ZAMBRANO, María, “¿Por qué se escribe?”, *Revista de Occidente*, 1934, núm. 132, pp. 318-328.

_____, “Hacia un saber sobre el alma”, *Revista de Occidente*, 1934, núm. 138, pp. 261-276.

_____, *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*, Hispamérica, Madrid, 1977.

_____, *La razón en la sombra. Antología*, ed. Jesús Moreno Sanz, Siruela, Madrid, 1993.

_____, *Filosofía y poesía (1939)*, en *Obras reunidas*, Aguilar, Madrid, 1971.

_____, *Pensamiento y poesía en la vida española (1939)*, El Colegio de México, México, 1991.

_____, “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”, *Espuela de Plata*, 1941, núm. 6, pp. 3-8.

_____, *María Zambrano en Orígenes*, El Equilibrista, México, 1987.

_____, “Apuntes sobre el tiempo y la poesía”, *Poeta*, 1942, núm. 1, s.p.

_____, “Martí, camino de su muerte” (1953), en *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. Jorge Luis Arcos, Endymion, Madrid, 1996, p. 142-144.

ZEA, Leopoldo, “Ortega el Americano”, en *Esquema para una historia de las ideas en iberoamérica*, UNAM, México, 1956, pp. 91-120.

_____, “Alemania en la cultura hispanoamericana”, en su libro *Esquema para una historia de las ideas en iberoamérica*, UNAM, México, 1956, pp. 50-90.