

BANQUETE DE IMÁGENES EN EL CENTENARIO DE JOSÉ LEZAMA LIMA



Luzelena Gutiérrez de Velasco
Sergio Ugalde Quintana
Editores

EL COLEGIO DE MÉXICO

BANQUETE DE IMÁGENES
EN EL CENTENARIO DE JOSÉ LEZAMA LIMA

SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
LXIV



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

BANQUETE DE IMÁGENES
EN EL CENTENARIO DE JOSÉ LEZAMA LIMA

Luzelena Gutiérrez de Velasco
Sergio Ugalde Quintana
Editores



EL COLEGIO DE MÉXICO

Cu868.4

L6864ba

Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima / Luzelena Gutiérrez de Velasco, Sergio Ugalde Quintana, editores. – 1a ed. – México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Cátedra Jaime Torres Bodet, 2015. 275 p. ; 21 cm. – (Serie Estudios de lingüística y literatura ; 64).

Reúne diez ponencias presentadas en ocasión del coloquio en homenaje a Lezama Lima organizado por El Colegio de México, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma Metropolitana los días 27-28 de octubre de 2010.

ISBN 978-607-462-721-3

1. Lezama Lima, José, 1910-1976 – Crítica e interpretación – Congresos. I. Gutiérrez de Velasco, Luzelena, ed. II. Ugalde Sergio, coed. III. t. IV. Serie.

Primera edición, 2015

D.R. © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-721-3

Impreso en México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, <i>Luzelena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana</i>	9
LEZAMA LIMA: TRES O CUATRO IMÁGENES, <i>David Huerta</i>	17
LEZAMA Y LOS CASTILLOS, <i>Rafael Rojas</i>	27
LEZAMA LIMA Y MANUEL ALTOLAGUIRRE: NOTAS SOBRE UNA AMISTAD LITERARIA, <i>James Valender</i>	45
ZAMBRANO, LEZAMA Y VALENTE: MÍSTICA Y RACIONALISMO, <i>Tatiana Aguilar-Álvarez Bay</i>	69
GONGORISMOS DE LEZAMA, <i>Juan Coronado</i>	109
LA EXPRESIÓN TRANSARCHIPIÉLICA: JOSÉ LEZAMA LIMA, <i>Ottmar Ette</i>	131
JOSÉ LEZAMA LIMA: SACRIFICIO, PLACER Y EXPRESIÓN, <i>Josu Landa</i>	187

EL JOVEN LEZAMA, CASAL Y LA CRÍTICA LITERARIA, <i>Sergio Ugalde Quintana</i>	201
DE BUENOS AIRES A LA HABANA: DOS TEXTOS CONTRA <i>ORÍGENES</i> , <i>Francy Liliana Moreno H.</i>	227
LA FIESTA EN LEZAMA, <i>Roberto González Echevarría</i>	251

INTRODUCCIÓN

En 2010 decidimos celebrar el centenario del nacimiento de José Lezama Lima. Una idea central rondaba el festejo: Lezama era, sin duda, una de las voces más ricas e indiscutibles de la literatura cubana, latinoamericana y universal. La fiesta proyectada, poco a poco, se transformó en un verdadero banquete barroco. Todo se concretó con el coloquio en homenaje al poeta que, organizado por El Colegio de México, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma Metropolitana, se realizó los días del 27 y 28 de octubre de ese año.

Entre las diversas facetas de la obra de Lezama dos destacan por su centralidad: por un lado, se encuentra su labor como promotor cultural en la isla, de la cual dejan testimonio fehaciente las revistas que dirigió: *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía* y *Orígenes*; por otro, sobresale la contribución de su vasta y señera obra poética, narrativa y ensayística. Ambas vertientes configuran un universo poético que, sin duda, abrió nuevos horizontes para la creación literaria de nuestro continente.

Se reúnen en este libro diez ponencias presentadas en ocasión de aquel homenaje. En ellas se pueden deslindar dos tendencias principales: por una parte, se encuentran los trabajos que ahondan en las influencias, la intertextualidad, las estrategias y los recursos empleados en la conformación de la obra del poeta cubano; por otra, se publican ahora artículos innovadores destinados a incidir en nuevos problemas y aspectos que no habían sido considerados con anterioridad.

¿Desde dónde volvemos a explorar la obra de Lezama Lima? La crítica contemporánea se plantea la necesidad de rescatar el costa-

do humano, profesional, intelectual, místico, barroco, enigmático, transareal del poeta de Trocadero para legar a las nuevas generaciones de lectores de esta compleja pero fundamental obra algunas pistas que enriquezcan la comprensión de ese entramado literario.

Una serie de recuerdos entrañables nos entrega David Huerta con su ensayo “Lezama Lima: tres o cuatro imágenes”. En estas páginas, el poeta recuerda el vínculo amistoso que unió a su padre, Efraín Huerta, con el habitante de la calle de Trocadero. Esa relación memorable, fraguada durante los años setenta del siglo pasado, se cristalizó en un intercambio epistolar que David ilumina en varios pasajes, con comentarios eruditos y emotivos. Gracias a ellos entendemos algunas de las veladas alusiones que Lezama menciona en sus cartas a Efraín. Poco a poco, en este ejercicio reminiscente, aparecen las figuras de Eliseo Diego y Severo Sarduy; todos ellos conforman una galería de imágenes evocadas por David en torno a la figura del “Lince de Trocadero”.

Rafael Rojas, con su trabajo “Lezama y los castillos”, desvela un entramado hasta ahora inexplorado en los estudios lezamianos: la importancia que la formación y la práctica jurídica de Lezama tuvieron en su obra literaria. Rojas muestra el universo intelectual de la Universidad de La Habana, entre profesores, libros y tendencias, al que Lezama estuvo expuesto entre 1929 y 1938 en la carrera de Derecho; destaca, también, las labores de abogado que el poeta desempeñó durante los primeros años de la década del cuarenta en el Consejo Superior de Defensa de la capital cubana. Con todo este universo, Rojas muestra la marca indeleble que los estudios de Derecho y el ejercicio de la abogacía dejaron en la obra ensayística, narrativa y poética del autor de *Muerte de Narciso*.

La relación entre Lezama Lima y el poeta malagueño Manuel Altolaguirre es estudiada de forma iluminadora por James Valen-

der en su artículo “Lezama Lima y Manuel Altolaguirre: notas sobre una amistad literaria”. Valender, además de hacer una genealogía de los vínculos del poeta español con la literatura cubana, menciona las coincidencias literarias y los desencuentros editoriales entre estos dos poetas. Gracias a la investigación de Valender nos enteramos de los detalles de la frustrada edición del epistolario entre Darío y Casal —que Lezama habría preparado y que Altolaguirre nunca publicó—, así como de una carta inédita de Lezama dirigida a Manuel Ulacia, nieto de Altolaguirre, donde el poeta de La Habana recuerda de forma entrañable a su antiguo amigo español.

Otro universo amistoso e intelectual se despliega en el artículo: “Zambrano, Lezama y Valente: mística y racionalismo”. En este trabajo, Tatiana Aguilar-Álvarez Bay realiza un doble movimiento discursivo; por un lado, presenta la relación estrecha que unió a José Lezama Lima con los escritores españoles María Zambrano y José Ángel Valente y, por otro, muestra el interés que estas tres figuras manifestaron por la literatura mística como una vía para ampliar la conciencia racional. En el entramado de estas afinidades juega un papel muy importante la lectura y difusión que todos ellos hicieron del pensamiento de Miguel de Molinos. Tatiana señala, de forma muy pertinente, la importancia que las ideas de la *Guía espiritual* de Molinos tuvieron en la configuración del capítulo V de la novela *Oppiano Licano*. De esta manera, se muestra una serie de coincidencias entre las poéticas de Lezama y de José Ángel Valente.

Juan Coronado, en el artículo “Gongorismos de Lezama”, regresa a uno de los tópicos de la crítica lezamiana: la relación entre el escritor cubano y el proyecto estético de Luis de Góngora. Coronado no pretende encontrar la influencia del cordobés en la obra

de Lezama, sino señalar la hermandad poética que une a ambos escritores. De esta manera, destaca las coincidencias y las diferencias entre estos dos poetas respecto de las nociones de imagen, tradición y dificultad. Todo esto, finalmente, le sirve para realizar una lectura contrapunteada entre el poema *Muerte de Narciso* y *Las soledades* de Luis de Góngora.

Para adentrarse en la “expresión transarchipiélica” en la obra de José Lezama Lima, Ottmar Ette nos ofrece una introducción que se desliza a través de las propuestas de Edouard Glissant (*La terre magnetique*) y José Martí (*Nuestra América*), con el objeto de marcar las rutas que atienden a un espacio en movimiento, a un esfuerzo por penetrar en la isla-mundo, en la isla y encontrar así las dimensiones que permiten el surgimiento de *La expresión americana*. Lezama Lima, de acuerdo con Ette, lejos de ir en busca de una propuesta identitaria, nos invita a una “reflexión compleja, dispuesta a atreverse a considerar lo polilógico y con ello también la vida”. De esta inmersión profunda en las aguas del cubano, Ette extrae consideraciones que apuntan a la interpretación de las fuerzas culturales que confluyen en la isla (Cuba) para comprender el movimiento, la relacionalidad de conceptos que dan origen a un conocimiento poético, que bordea la violencia latinoamericana pero la supera en una visión transarchipiélica, que es un punto de partida para desarrollar “otras normas y formas de conocimiento de la convivencia”. Así, se puede entender a Lezama desde la obra de Martí y desde todas las perspectivas que reunidas ponen en movimiento la isla-mundo que es *La expresión americana*.

Josu Landa en “José Lezama Lima: sacrificio, placer y expresión” parte de una convicción que niega el eidetismo sobre el ser americano en el discurso de *La expresión americana*, pero matiza esa postura en tanto se ocupa del carácter relacional en la visión del

cubano en sus cinco conferencias. Define los conceptos “expresión” y “americana” como componentes de la conjunción que muestra Lezama y nos conduce en el trazo del expresar-exprimir hacia la relación fructífera entre Proteo y Menelao. La figura de Proteo se revela como una fábrica de formas que se opone a la presión de su perseguidor. La profusa generación de formas se equipara entonces a esa potencia cultural surgida en América. En el despliegue de la expresión, se evidencia la condición sacrificial; así, el sacrificio es entendido como postergación del placer en aras de la voluntad de vivir, de modo que Lezama revela la fuerza creativa que establece el nexo entre sacrificio y expresión en la fundación de paisajes culturales y espirituales. En consecuencia, Landa destaca que “la clave sacrificial sublimada de ese movimiento estaría en el contrapunto”; combinación de voces y fuerzas que se manifiestan en las “eras imaginarias” lezamianas, que conllevan la lucha con y por la forma que los artistas y artesanos americanos han sostenido.

En “El joven Lezama, Casal y la crítica literaria” Sergio Ugalde revisa el contexto cultural en el que Lezama ofreció su conferencia sobre Julián del Casal en el Ateneo de La Habana en 1941. Los jóvenes escritores Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera y Lezama, miembros del consejo editorial de la revista *Espuela de Plata*, habían puesto en entredicho el canon literario cubano en esas conferencias, por lo que resulta sumamente aleccionadora la descripción que Ugalde hace de las relaciones y diferencias entre los diversos participantes en la vida literaria en ese momento histórico. José María Chacón y Calvo junto con otros representantes de la crítica académica, seguidores de las propuestas de la filología en el camino señalado por Menéndez Pidal, se convirtieron en el blanco de las disputas propiciadas por esos jóvenes escritores y poetas. Se destacan, asimismo, dos momentos especiales en los contactos

culturales de aquella época; por una parte, se nos ofrece una detallada relación de la visita que Karl Vossler, el eminente filólogo, hizo a La Habana, como posibilidad de encuentro con una tendencia que privilegiaba una “reflexión cultural y filosófica”, opuesta a la estética “dura”. Y, por otra parte, Ugalde señala la importancia del redescubrimiento del gongorismo americano, que ejercerá en Lezama un influjo considerable. En ese ámbito, el poeta elabora la presentación de Julián del Casal y lo asimila como un factor más en el proceso de su maduración poética.

Francy Liliana Moreno H. en “De Buenos Aires a La Habana: dos textos contra *Orígenes*” nos sitúa en una de las polémicas culturales más llamativas a mediados del siglo xx. La contienda sostenida entre los escritores Virgilio Piñera, José Rodríguez Feo y José Lezama Lima se presenta en la contraposición de los proyectos poéticos de las revistas *Orígenes* (1944-1956) frente a *Ciclón* (1955-1959), contraposición también de la elección de la poesía simbolista frente a la actuación en el contexto inmediato, la mirada hacia la vida. La autora selecciona atinadamente dos textos: “Contra los poetas” de Witold Gombrowicz y “Notas de un mal lector” de Jorge Luis Borges para analizarlos y desarrollar las características de un tramo de la relación entre Cuba y Argentina en esa etapa de la historia cultural latinoamericana. Tanto Virgilio Piñera como José Rodríguez Feo, anteriores colaboradores en la revista impulsada por Lezama, aprovecharon esos artículos críticos e irónicos para asestar un fuerte golpe en contra del modelo ordenado, sobrio, límpido que presentaba *Orígenes* y ofrecer a cambio en *Ciclón* una perspectiva que privilegiaba la ironía y el sarcasmo. Entrar en los detalles de esa disputa cultural, le permite a Francy Liliana Moreno H. deslindar las posiciones que defendieron cada uno de estos escritores cubanos en el momento de la declinación de *Orígenes*.

Por su parte, en “La fiesta en Lezama”, Roberto González Echevarría consigue recuperar un tópico de la poética lezamiana que ilumina significativamente múltiples vertientes de la cosmovisión del poeta cubano. El crítico proporciona los antecedentes indispensables para adentrarnos en el concepto de fiesta desde las especificidades habaneras de las celebraciones y rituales que mezclaron las tradiciones españolas y africanas. La presentación de los carnavales, las comparsas, la música, el baile, los juegos, las comidas, las bebidas, etc., ofrece el registro para adentrarse en dos textos de Lezama, en los que la fiesta es un ritual de unión familiar, un exorcismo en contra de la muerte y un apoyo para sustentar el sistema poético del cubano. Lo hipertélico lezamiano, en su función de suplemento (Derrida) y de “gasto” a la manera de Bataille confluye en un desbordamiento que tiende hacia el conocimiento del ser mediante el lenguaje. Así, se detiene González Echevarría en la memorable fiesta narrada en el capítulo siete de *Paradiso*, que marca el pasaje de la niñez a la adolescencia de Cemí. Y también se destaca la figura del tío Alberto, quien de alguna manera sustituye a la figura paterna, al Coronel. La muerte del tío se interpreta en este trabajo como la función del chivo expiatorio, que se cumple en ese momento de tránsito vital. Al análisis de esa fiesta familiar, se añade la penetrante revisión del poema de 1960 “El coche musical”, donde González Echevarría muestra los elementos que sirvieron a Lezama para homenajear al compositor de danzones, rumbas, guarachas y director de orquesta, el músico mulato de San Antonio de los Baños, Raimundo Valenzuela, a fin de comprender el papel de la música popular en la riqueza de la cultura cubana. Lo sagrado y lo ritual se aúnan para descubrir en la fiesta lezamiana el sentido profundo de la vida.

Con la reunión de estos artículos queremos entregar una perspectiva múltiple y diversa de la obra de José Lezama Lima. En ese sentido, este volumen aspira a legar un *Banquete de imágenes* que celebre, critique, analice y asimile los universos literarios del poeta de La Habana. El lector juzgará si el objetivo se cumple. Sólo nos resta agradecer el generoso apoyo que la Cátedra Torres Bodet nos brindó para la publicación de este libro, así como la colaboración sustancial de María José Ramos de Hoyos y Cándida Díaz Pérez, cuya lectura y corrección enriquecieron nuestras labores.

LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO

El Colegio de México

SERGIO UGALDE QUINTANA

Universidad Nacional Autónoma de México

LEZAMA LIMA: TRES O CUATRO IMÁGENES

DAVID HUERTA

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Imaginarse a nuestros muertos cuando estaban vivos; cuando hablaban, discutían, leían y se apasionaban; cuando se inclinaban sobre ellos mismos y sobre sus mentes en una reflexión vespertina o en una meditación a la orilla de un agua imparcial —todo eso es una posibilidad de nuestros espíritus (“conversación con los difuntos”, la llamaba Quevedo ante los textos de las “grandes almas”) y una especie de derecho sublime ante la irrevocabilidad de la muerte: debemos ejercer ese “derecho” con discreción y con amor. Eso intentaré aquí.

No sé con exactitud cómo eran los encuentros de Efraín Huerta, poeta mexicano, y José Lezama Lima, poeta cubano; pero me puedo imaginar sus conversaciones y aun atreverme a reconstruirlas un poco o —como quien cruza la *nube fresca* de un ensueño diurno— hacerme una tenue representación de ellas en la mente, en una suerte de evocación conjetural.

El lugar principal de esa amistad de los dos poetas sería la sala de la casa lezamiana en La Habana Vieja: *Trocadero 162, bajos*, dirección legendaria, lugar donde aún se conserva una parte de la biblioteca de Lezama. Digo “el lugar principal” pues había un lugar mayor dentro del cual ocurrían esos diálogos: la isla de Cuba. Pero no era éste el “lugar principal”, a pesar del indudable amor por Cuba de los dos poetas, seguidores, en buena ley, de la figura y la poesía de José Martí, cuyo endecasílabo nocturno y patriótico

recordarían juntos más de una vez (“Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche”).

Quizá Huerta y Lezama darían algunos paseos por las inmediaciones de la calle Trocadero —digamos, para tomar el fresco en medio de algún veranillo especialmente severo—, y estoy casi seguro de esto: alguna vez se aventuraron hasta la plaza de la catedral habanera. Ahí los veo, conversando sobre poemas y poetas; sobre amigos comunes, cubanos y mexicanos; a veces, en silencio, dedicándole una mirada a la fachada de la catedral, a los edificios circundantes, al ámbito de esa porción cardinal de la ciudad capital cubana.

Esa caminata imaginaria puede documentarse, más o menos —a partir de ciertas alusiones catedralicias— en las cartas cruzadas de Huerta y Lezama, editadas y estudiadas por Sergio Ugalde Quintana, filólogo e investigador mexicano. (Esas cartas fueron publicadas en el número 141 de la revista *Crítica* de la Universidad Autónoma de Puebla, a principios de 2011). Por ejemplo, en esta epístola, del 21 de octubre de 1974, donde Lezama le dice al principio, a su amigo mexicano, lo siguiente: “Queridísimo amigo Efraín Huerta: Su carta fue para mí una innegable fiesta que parecía prolongarse toda la noche en la plaza de nuestra catedral de la que Ud. tanto gusta”. Al final de esa misma carta, Lezama escribe una sola frase: “Encuentros en la plaza de la catedral”. ¿Hubo encuentros de los dos amigos en ese lugar de la espiritualidad cubana? No lo sé con certeza pero aquí, en este momento, quiero verlos juntos ante la catedral habanera.

Qué extraña amistad, diría algún distraído o algún malintencionado. Huerta, comunista viajero y poeta de la ciudad, amigo de Lezama, poeta ultrabarroco, católico y sedentario: ¿cómo puede ser?, ¿cómo pudo ser? A quien lo dude, lo mandaríamos a leer esas

cartas de los años setenta. Y también este pasaje de Chateaubriand acerca de la amistad, entresacado de *El genio del cristianismo*:

Para que dos hombres sean íntimamente amigos, deben atraerse y rechazarse sin cesar por alguna razón; se necesita que estén dotados de genios de igual fuerza, pero de diferente especie; de opuestas opiniones, pero de principios semejantes; de odios y de amores diferentes, pero en el fondo de la misma sensibilidad; de temperamentos contradictorios, pero de inclinaciones idénticas; en una palabra, de grandes contrastes de carácter y de grandes armonías de corazón.

El vizconde René de Chateaubriand escribe con admirable aplomo estas verdades sobre los rasgos de una buena amistad; retengo de ese pasaje esta idea diáfana: los amigos pueden ser “de opuestas opiniones, pero de principios semejantes”. Aquí veo una de las claves cardinales de esa amistad poética latinoamericana fundada en la devoción de la poesía y en los espíritus tutelares y ubicuos de la conversación en su vertiente doble: la conversación de viva voz, la conversación epistolar.

De una carta de agosto de 1974, reproduzco, para mostrar la semejanza de los principios poéticos de uno y otro, el cubano y el mexicano, este comentario hecho por Efraín Huerta de pasada y depositado entre paréntesis al final de un párrafo, después de hablar de “antiguas revistas, viejos y prodigiosos libros”: “sólo guardo, como usted, Quevedos, Góngoras, Rubenes”.

El clasicismo del poeta mexicano es igual al del poeta cubano: poetas españoles de los siglos de oro —y Rubén Darío. Son los poetas dignos de “guardarse” en las estanterías de las bibliotecas domésticas, en el fondo del corazón, en la memoria y en los labios. Diré a mi vez, casi entre paréntesis y como de pasada, acerca

del gongorismo de Huerta, indudable a mis ojos, pero totalmente ignorado por la crítica: léase el poema huertiano dedicado a sor Juana Inés de la Cruz a la luz del soneto gongorino “Aljófares risueños de Albïela” y se verá la complejidad barroca, conceptista y, yo diría, hasta no poco lezamiana, del poeta mexicano. Del gongorismo de Lezama no hablaré aquí ni hace falta hablar en ningún otro lado: de él tenemos innumerables testimonios, provenientes de la propia obra de Lezama y de otras fuentes. No es tan evidente, empero, el gongorismo de Huerta, quien pasa por ser un “poeta callejero”, hirsuto y despreocupado de las formas, tanto en el sentido de la preceptiva cuanto en el de los manuales de maneras de mesa; eso es falso, sobre todo en lo relativo al primer punto: Huerta “conocía a sus clásicos”, como suele decirse, pero más todavía: los ponía en acción en sus escrituras poéticas. Pero era un clasicismo heterodoxo, original, como debe ser. Ese clasicismo heterodoxo era uno de los puntos en común con Lezama Lima y uno de los terrenos comunes de su amistad.

En la primera carta de las estudiadas por Sergio Ugalde Quintana, fechada el 11 de marzo de 1970, descubro una interesante y misteriosa noticia comentada por Lezama; le dice a Huerta lo siguiente: “Recibí su telegrama con mucha alegría. La alusión a la ranita con mandolina logró conmoverme”. (De ese telegrama huertiano solamente poseemos esa noticia en la carta de Lezama; no ha sido posible localizar el telegrama mismo).

Me siento capaz, diré sin modestia, de hacer una diminuta contribución al conocimiento de la amistad de estos dos poetas. Explico a continuación la referencia a la “ranita con mandolina”.

Hay en la Ciudad de México, a un lado del hoy centenario reloj otomano, en la pequeña plaza situada en la esquina de las calles de Bolívar y Venustiano Carranza, una fuente con un claro

motivo del arte modernista o, si se quiere, *art nouveau*: una estatua en bronce en el centro del surtidor, cuyo protagonista es el diminuto animal mencionado por Lezama en su epístola a Efraín Huerta: una “ranita con mandolina”. Cualquier visitante del Centro Histórico de nuestra ciudad puede asomarse a la plaza situada en esa esquina y admirar esa pieza; es en verdad muy hermosa.

La alusión a la “ranita con mandolina” tiene, además, un contexto musical. Exactamente enfrente de la plaza de la fuente y el reloj otomano, había una cantina frecuentada por el gran Silvestre Revueltas. Esto lo sabía Efraín Huerta de primera mano: conocía personalmente, desde luego, al músico, hermano mayor de José Revueltas, narrador y amigo íntimo, también amigo fraternal de Huerta. Silvestre Revueltas había nacido en 1899 y les llevaba, por lo tanto, quince años a su hermano José y a Efraín Huerta, ambos nacidos en 1914 (Silvestre era, por lo tanto, de la generación de Borges).

Estoy seguro de esto: Efraín Huerta le contó a Lezama sobre las incursiones alcohólicas de Silvestre Revueltas en esa parte del viejo México y de cómo, a la salida de la cantina, el músico iba a “conversar” —benigna alucinación de los excesos— con la ranita de la mandolina: ¿cómo no iba a hacerlo, si la rana era su colega, también intérprete de un instrumento musical, así como Silvestre Revueltas lo era, consumado, del violín, además de director de orquesta y compositor genial?

Escuchemos una vez más; escuchemos continuamente, las composiciones sobre ranas de Silvestre Revueltas, en especial su jugueteón “Renacuajo paseador”. Esas piezas musicales, quiero creer, tienen su origen en la peculiar amistad del compositor con la “ranita de la mandolina”, tocando en su eternidad junto al reloj donado a don Porfirio por la colonia otomana —es decir, libanesa— en 1910.

La “ranita de la mandolina” de las cartas de Huerta y Lezama es, pues, esa estatua de nuestra ciudad. La historia de Silvestre Revueltas a la cual está unida —para siempre, y como en secreto— llegó a conmover al poeta cubano, como él mismo escribió en marzo de 1970. Apuntaré, de paso también, una nota acerca de Octavio Paz —también nacido, como José Revueltas y Efraín Huerta, en 1914— relacionada con Silvestre Revueltas: en memorable ocasión le escuché a Paz la historia de una visita del gran músico a París, donde el poeta trabajaba en un puesto menor de la embajada mexicana: extraviado Revueltas durante largas horas —para angustia de los diplomáticos encargados de su visita a Francia—, Paz pudo encontrarlo al fin en el bar escondido de una barriada y llevarlo, con un esfuerzo enorme, al hotelito donde se hospedaba. Las efigies de Balzac y Dylan Thomas se mezclan en mi imaginación cuando evoco a Silvestre Revueltas en París, salvado por su amigo Octavio Paz de las amenazas de la noche europea de la posguerra, y cuando pienso en esa cantina de sus desvelos en la calle de Venustiano Carranza.

Nunca me encontré personalmente con José Lezama Lima, pero nos cruzamos un par de cartas; a Efraín Huerta, en cambio, lo conocí, creo, muy bien, y lo traté asiduamente durante 32 años, de 1949 a 1982. Le debo a Efraín Huerta mi contacto por carta con Lezama Lima y sus buenos oficios al llevar a la casa de la calle Trocadero mi primer libro de poesía, titulado *El jardín de la luz*, salido de la prensa universitaria mexicana en el año de 1972.

Tanto más lo agradezco cuanto ese librito mío, primerizo, verdeante, mereció un comentario generosísimo del Lince de Trocadero, palabras por las cuales puedo *blasonar, satisfecho* del destino de esos poemas juveniles. Cuando, muchos años después de

la muerte de Lezama, en 1976, visité la casa de la calle Trocadero 162, bajos, y me acerqué, emocionado, a las estanterías de la biblioteca, localicé sin demasiado trabajo mi librito universitario con una dedicatoria llena de admiración y de cariño; no la recuerdo pues la emoción borra esas palabras, de todos modos perfectamente olvidables; pero sí tengo presente cómo aparecía en esa paginita, con la escritura de los 23 años de mi edad, repetida varias decenas de veces, y separada con guiones en cada uno de sus aparicionamientos, la palabra *imagen*.

Puede imaginarse el efecto enorme y perdurable de ese reconocimiento lezamiano en un jovencito mexicano con apenas un primer libro poético en su haber. Fue enorme esa impresión; pero el mismo Efraín Huerta se encargó de darle su verdadera dimensión: era él un maestro en el arte o ciencia de saber tomarse la vida con una especie de saludable —nietzscheana diría yo— ligereza trágica. En ocasión de la carta lezamiana, refrendó el sentido de esas lecciones. “Acéptalo con alegría, pues ese mensaje ha sido enviado también con alegría por Lezama; disfrútalo, desde luego, como una muestra de amistad magisterial; pero no te lo creas demasiado”: más o menos ése era el sentido de las advertencias o consejos de Efraín Huerta.

Evoco ahora al mejor imitador de la voz acezante del asmático prodigioso, Lezama: el poeta Eliseo Diego. No se piense en la menor hiel en esas imitaciones; Lezama era una persona muy querida por amigos y discípulos, y nadie sospecharía mala fe en ese ingenuo deporte. Yo mismo puedo hacer una regular imitación —sin acento cubano, con acento chilango— de algunos versos del Lince de Trocadero; pero cuando quise competir con Severo Sarduy en esa disciplina (llamada *Imitatio Linceica*, quizás; o bien: la

imagen en su lecho neumático y aéreo recorriendo la semejanza del corpúsculo voz), cuando desafié a Sarduy, digo, a esa competencia, casi de inmediato me declaré derrotado. El simpatiquísimo Sarduy declamó con todo porte lezamiano, al punto de aparecer ligeramente obeso —él no lo era, desde luego—, con la mirada adormilada y de párpados plúmbeos y con un puro entre los dedos índice y medio de la mano derecha:

Una oscura pradera me convida,
 sus manteles estables y ceñidos,
 giran en mí, en mi balcón se aduermen.
 Dominan su extensión, su indefinida
 cúpula de alabastro se recrea.

Eliseo Diego imitaba a Lezama aún mejor. Uno, mexicano, podía opinar con alguna sensatez pues ya había escuchado la voz de Lezama en la grabación de la colección discográfica de la UNAM llamada *Voz Viva de América Latina*. La peculiar manera lezamiana de hacer pausas debe ponerse en la cuenta de su condición de asmático; también sus hábitos de puntuación. De una manera en verdad sorprendente, Eliseo Diego marcaba con toda precisión esos altos para respirar y modulaba perfectamente, en la imitación, los timbres y tonos del prodigioso poeta de la calle Trocadero. Claro: había convivido con él largos años en el ámbito de la revista *Orígenes*; lo había oído disertar y había conversado con él sobre todo lo imaginable, humano y divino.

En una ocasión, contaba Eliseo Diego, Lezama lo llamó por teléfono a la oficina. Tomó el auricular y, sin el menor preámbulo de esos protocolos más o menos conocidos de todos, escuchó la voz inconfundible; Lezama le preguntaba directamente: “¿Cuán-

tos hombres había sobre el pecho del muerto?”. Eliseo Diego contestó de inmediato con una cifra: *quince*, había quince hombres “sobre el pecho del muerto”. Lezama le repuso: “Yo sabía que solamente usted en toda La Habana lo sabría”. Y colgó. Contaba Eliseo Diego: “Sólo podía tratarse de Lezama, quien nunca aprendió la etiqueta telefónica; me preguntaba por un dato de *La isla del tesoro*”. Y Eliseo entonaba entonces la cancioncilla: “*Yo-ho-ho, and a bottle of rum*”.

En diciembre de 1969, José Lezama Lima escribió una dedicatoria de su libro *Dador*, edición habanera de Úcar del año 1960. Esa dedicatoria decía y dice así: “Para David Huerta, esperando que nos visite y salude nuestras brisas. Muy cordialmente. J. Lezama Lima. Diciembre y 1969”. Ese ejemplar de *Dador* donde puede leerse ya no me pertenece, por decisión mía, plenamente consciente; está en mejores manos.

Con los años, pude ir a la isla a saludar las brisas de Cuba y visité, sí, la casa de la calle Trocadero, ya estofa del mito; pero nunca pude estrechar la mano de José Lezama Lima. Y sin embargo...

Lo veo en el momento de llegar a Jamaica y ver la Montego Bay. Luego vendrán las imágenes portentosas de ese viaje, al cual Lezama pudo darle un aliento no sé si virgiliano u homérico; en cualquier caso, ese paseíto dentro del archipiélago caribe se transformó en sus manos poéticas hasta alcanzar insólitas alturas y profundidades.

Lo veo en algunas fotografías junto a Julio Cortázar, altísimo, y recuerdo esa página del novelista argentino en donde quienes sonrían maliciosamente ante la manera errática de Lezama de pronunciar ciertos nombres de autores ingleses o franceses tratan de decir algo medianamente interesante sobre esos mismos autores y

fracasan patéticamente —eso sí, con un acento impecable—, mientras Lezama, con todo y el acento imperfectísimo y la pronunciación acezante, deja mirando el techo a esos pedantes insufribles con sólo un rato de disertar como un lince o como un guepardo antillano sobre libros y literaturas.

Lo veo en la poblana Capilla del Rosario, imaginándose acaso a Gutierre de Cetina, herido en la cara por una espada impuntual, y midiendo la elevación espiritual y la potencia hipertélica de los dorados barrocos y reflexionando sobre sor Juana. Lo veo, en fin, una vez más junto a Efraín Huerta: el poeta mexicano le ha llevado una botella de *whisky* hasta La Habana Vieja y en este momento la abren, la están abriendo, se sirven vasos dorados y beben a la salud de los Quevedos, Góngoras y Rubenes de sus devociones.

Lo veo abrir un libro, otro libro, tomar una pluma, acercarse un papel y trazar con rapidez y exactitud unas cuantas palabras.

LEZAMA Y LOS CASTILLOS*

RAFAEL ROJAS

Centro de Investigación y Docencia Económicas

En el prólogo a la edición habanera de *Oppiano Licario* (1977), un año después de la muerte de su autor, Manuel Moreno Fragnals se disculpaba por ser un historiador que hablaba de una novela de José Lezama Lima. Acto seguido, la disculpa daba paso a una justificación del prólogo desde la amistad que lo unió a Lezama y, sobre todo, desde el pedazo de historia de Cuba o, más específicamente, de historia de La Habana que ambos compartieron. Moreno se sentía autorizado para escribir el prólogo de *Oppiano Licario* por considerarse amigo y contemporáneo de Lezama y por haber compartido con él La Habana de fines de los años treinta y principios de los cuarenta.

Aunque diez años más joven, Moreno ingresó en la Facultad de Derecho de la Universidad de La Habana en 1940, dos años después de que Lezama se graduara en esa misma institución. Durante la época en que Moreno estudió, entre 1940 y 1944, Lezama trabajó en el Consejo Superior de Defensa Social, un organismo de fuertes vínculos con la Escuela de Leyes, ubicado en la Cárcel de La Habana, en el castillo del Príncipe. De ahí que el poeta y el historiador —desde sus tiempos de estudiante de Derecho, Moreno definió su vocación de historiador con el ensayito *Viajes de*

* Una versión de este artículo se publicó bajo el título “Del derecho a la poesía” en Gema Areta Marigó (ed.), *José Lezama Lima. La palabra extensiva*, Verbum, Madrid, 2011, pp. 277-290.

Colón en aguas de Cuba (1942), que ganó el Premio de la Sociedad Colombista Panamericana— se conocieran en aquel castillo:

Nuestras primeras conversaciones extensas se originaron en la cárcel del Castillo del Príncipe, donde él tenía un misérrimo puesto burocrático, a cargo de no sé qué asuntos legales. “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo” o “Narciso en pleamar fugándose sin alas” eran tan aparentemente incoherentes con Chicho Botella acusado de escándalo público en el billar de Yeyo, que la coexistencia real de ambas imágenes nos producía una sacudida cósmica¹.

El Consejo Superior de Defensa Social, en el que trabajaba Lezama, había sido creado, de acuerdo con el artículo 192 de la Constitución de 1940, como una institución autónoma del poder judicial que se encargaría de “la ejecución de las sanciones y medidas de seguridad que impliquen la privación o la limitación de la libertad individual, así como la organización, dirección y administración de todos los establecimientos o instituciones que se requieran para la más eficaz prevención y represión de la criminalidad”, además de “tener también a su cargo la concesión y revocación de la libertad condicional, de acuerdo con la Ley”². No se trataba, pues, de una institución ociosa o de una cárcel local, como generalmente se piensa, sino de un organismo nuevo, creado, según las premisas más avanzadas del derecho penal iberoamericano, durante el proceso de refundación de la República que siguió a la Revolución de 1933.

¹ Manuel Moreno Fraguas, *Órbita*, Ediciones Unión, La Habana, 2009, p. 294.

² Leonel Antonio de la Cuesta, *Constituciones cubanas*, Ediciones Exilio, Nueva York, 1974, p. 286.

Lezama, que en el verano de 1939 había fundado *Espuela de Plata* con su compañero de la Facultad de Derecho Guy Pérez Cisneros y el pintor Mariano Rodríguez, fue contratado en dicho Consejo Superior de Defensa Social en 1940, el mismo año de su creación. No es difícil imaginar que dicha contratación tuvo que ver con la tesis que dos años antes, en 1938, Lezama había presentado en la Universidad de La Habana para obtener el título de Doctor en Leyes. El título de dicha tesis era “La responsabilidad criminal en el delito de lesiones” y tan sólo por su tema no es difícil concluir que la rama jurídica en que se especializó el poeta fue el Derecho Penal. El joven autor del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938) era, pues, un abogado penalista, como sus amigos Enrique Villarnovo y Manuel Menéndez Massana, con quienes había editado, en 1937, los tres números de la revista *Verbum*, “órgano oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho”³.

Lezama hizo una vida universitaria intermitente y prolongada, entre 1929 y 1938, debido a los varios cierres de la Universidad de La Habana que se produjeron en aquella década revolucionaria. La propia concepción de la Facultad de Derecho y su claustro de profesores cambió notablemente en aquellos años. Una reforma de 1928, vigente hasta 1937, amplió el perfil académico de la Escuela de Leyes, que pasó a llamarse Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Aunque el plan de estudios preservó, en lo fundamental, el proyecto que Enrique José Varona elaboró en 1900 (Derecho Romano, Derecho Político, Derecho Canónico, Derecho Civil, Derecho Penal, Derecho Mercantil, Derecho Internacional, además de Filosofía y Sociología del Derecho o Historia General del

³ Véase la Introducción de Gema Areta Marigó a la edición facsimilar de *Verbum*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2001, pp. 9-31.

Derecho), Lezama perteneció a una generación de juristas cubanos más expuesta a las humanidades, como se percibe en su formación histórica y filosófica⁴.

Durante aquellos nueve años Lezama tomó clases de Filosofía Jurídica con el santanderino Emilio Fernández Camus, quien fue Decano de la Facultad y publicó en *Verbum* el largo ensayo “Hacia una nueva conciencia histórica” (1937), de Derecho Internacional con Antonio Sánchez de Bustamante y Sirvén, de Derecho Romano con Ernesto Dihigo y de Derecho Hipotecario con Manuel Dorta Duque —cuyo *Curso de legislación hipotecaria* (La Habana, Editorial Verdugo, 1937) fue reseñado en *Verbum* por Víctor Amat⁵. Pero Lezama también pudo haber recibido cursos de Historia de la Filosofía con Roberto Agramonte y de Sociología del Derecho con Elías Entralgo, en sus últimos años de estudiante. Los tres autores que se citaban como guías espirituales en el primer editorial de *Verbum* —Paul E. Moore, E. R. Curtius y Jacques Maritain— sintetizaban el perfil humanístico de aquella formación universitaria.

El área en que se especializó el poeta, Derecho Penal, era por entonces la de mayor desarrollo en Cuba y la que experimentaba más claramente el choque entre el viejo paradigma de la criminología positivista y las nuevas teorías funcionalistas del delito. Algunos juristas cubanos un poco mayores o contemporáneos de Lezama, como Diego Vicente Tejera García, Israel Castellanos González, Evelio Tabío, José Ramón Hernández Figueroa o Francisco Fernández Plá hicieron aportes considerables al Derecho Penal, reconocidos en el campo jurídico iberoamericano. La for-

⁴ “Monografía de la Facultad de Derecho de la Universidad de La Habana”, *Revista de la Facultad de Derecho de México*, 9 (enero-junio de 1959), pp. 73-80.

⁵ *Verbum*, ed. cit., pp. 180-191 y 211-218.

mación humanista de aquellos abogados se refleja, claramente, en *Verbum*, cuyo editorial, escrito por Lezama, hablaba de la “exigencia de recalcar un estilo y una técnica de civilidad” para enfrentar las “equivocaciones radicales que dentro del *demos* suelen presentarse en forma de llamadas contradictorias y de antinomias irresolubles”⁶.

La búsqueda de esa “equidistancia de la irresponsabilidad multitudinaria y del pragmatismo del especialista”, de esa “suprema postura de dignidad disciplinante”, propia de una cultura jurídica republicana, se observa en algunas obras de esa generación de abogados cubanos⁷. Tejera García, Hernández Figueroa y Fernández Plá, por ejemplo, publicaron el tratado *La protección de la víctima del delito* (1930) que tuvo considerable resonancia en Hispanoamérica. Aquella renovación del pensamiento jurídico se plasmó en la *Biblioteca Jurídica de Autores Cubanos y Extranjeros* creada por el exiliado español Jesús Montero, precisamente en 1930, y que editó a abogados de la isla y de Iberoamérica, hasta que en 1961 fue intervenida por el gobierno revolucionario. Montero editó, también, a importantes juristas del exilio español, afincados en México y Argentina, como Mario Ruiz Funes, autor de *Endocrinología y criminalidad* (1926), *El delincuente y la justicia* (1944) y *La crisis de la prisión* (1949), o Luis Jiménez de Asúa, autor de *Teoría jurídica del delito* (1931) y *Psicoanálisis criminal* (1940)⁸.

En los años en que Lezama estudiaba leyes en la Universidad de La Habana, el Proyecto de Código Criminal, elaborado por

⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁸ Jorge Domingo Cuadriello, *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo xx*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2002, p. 120.

Fernando Ortiz en 1926, y toda la legislación penal derivada del orden constitucional de la República de 1901, estaban siendo cuestionados por las nuevas corrientes postpositivistas⁹. La creación, en 1940, del Consejo Superior de Defensa Social, donde trabajó Lezama por cinco años, respondió a esa reformulación de la teoría penitenciaria que se vivió en Cuba a mediados de siglo. Dos contemporáneos de Lezama, Jesús A. Portocarrero y Miguel D'Estéfano Pisani, publicaron en la editorial de Jesús Montero tesis similares a las del joven poeta, como *Proyecciones actuales de la ciencia penitenciaria* (1944) del primero y *Defensa social y peligrosidad* (1945) del segundo¹⁰.

Upsalón: la Universidad

Un hábito de los estudios lezamianos consiste en insistir en la in-comunicación entre los ambientes universitarios y jurídicos del autor de *Enemigo rumor* (1941) y la primera fase de su obra literaria, esa que podríamos enmarcar entre los cuadernos *Muerte de Narciso* (1937) y *Aventuras sigilosas* (1945) y que comprende, desde luego, las ediciones de *Verbum*, *Espuela de Plata* y *Nadie Parecía*. El propio Lezama contribuyó al mito de una formación más autodidacta que académica y a la fabricación del personaje del poeta ensimismado, ajeno a la realidad social y política de la isla.

⁹ Sobre el Código Penal de Fernando Ortiz, véase Arcadio Díaz Quiñones, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Universidad de Quilmes, Buenos Aires, 2006, pp. 289-317.

¹⁰ Jesús A. Portocarrero, *Proyecciones actuales de la ciencia penitenciaria*, Jesús Montero, La Habana, 1944; Miguel D'Estéfano Pisani, *Defensa social y peligrosidad*, Jesús Montero, La Habana, 1945.

Son conocidos, por ejemplo, los pasajes del capítulo noveno de *Paradiso*, que Lezama dedica a Upsalón, la divinidad de la mitología escandinava que le sirve para nombrar la Universidad de La Habana.

A partir de las demandas narrativas de un *Bildungsroman*, Lezama describe la Universidad como un mundo erótico y evolutivo, más determinado por la congregación de jóvenes que por las enseñanzas del profesorado. Upsalón, con su gran escalinata de piedra, que “es su rostro, su tronco y su cola”, como si se tratara de un monstruo mitológico, “tiene algo de mercado árabe, de plaza toscana, de feria de Bagdad; es la entrada a un horno, a una transmutación, en donde ya no permanece en su fiel la indecisión voluptuosa adolescentaria”¹¹. La Universidad es el lugar donde se descubre el sexo y la política, donde, en pocos minutos, se pasa de las manifestaciones estudiantiles y las reyertas con la policía a la turbación erótica y el drama de la amistad.

Al día siguiente de la manifestación del 30 de septiembre de 1930, en la que murió el líder estudiantil Rafael Trejo y que Lezama narra en tono homérico, Cemí sale de las “clases tediosas y banales” de la Facultad de Derecho y se va al patio de la Facultad de Artes y Letras, donde encuentra a su amigo Ricardo Fronesis, que estudia en esa escuela. La conversación entre ambos transmite una visión sumamente crítica del mundo académico: Cemí reprocha a los profesores de leyes “que ni siquiera ofrezcan un material cuantitativo donde un estudioso pudiese extraer un conocer funcional que cubriese lo real y satisficiera metas inmediatas”, mientras que Fronesis cuestiona al “vulgacho profesoral”, que repetía el lugar común de que el *Quijote* de Cervantes era el fin de

¹¹ José Lezama Lima, *Paradiso*, Colección Archivos, París, 1988, p. 223.

la escolástica medieval y de la novela de caballerías, por ser incapaz de ver “lo que hay de participante en el mundo del Oriente” y no advertir que Don Quijote es, en realidad, “un Simbad, que al carecer de circunstancia mágica, del ave rok que lo transporte, se vuelve grotesco”¹².

En esos pasajes, Cemí reconstruye la dualidad que experimentó el propio Lezama en aquellos años, como abogado y como poeta. Luego de reclamar la falta de sentido práctico de las leyes que le enseñaban en la Universidad, Cemí interviene en el debate suscitado por Fronesis, argumentando que la crítica literaria hispánica, desde Marcelino Menéndez y Pelayo, se estaba volviendo cada vez más burda por su incompreensión del barroco, “que es lo que interesa de España y de España en América”, y por su “desconocimiento beatífico” del “centro” y el “contrapunto” de los escritores. Cemí reprocha a los profesores que reparen siempre en las menciones a las joyas incaicas en la poesía de Góngora, sin estudiar la relación entre Góngora y el Inca Garcilaso en Córdoba o el tema de los incas en la imaginación de Góngora o la “verdadera” amistad de este último con el Conde de Villamediana¹³.

Las críticas de Cemí eran preguntas de historiador, inspiradas, tal vez, en los estudios históricos que Lezama realizó en la Facultad de Derecho. No es difícil advertir en las lecturas nocturnas que hace Cemí en su cuarto cerrado, entre polvos y yoduros antiasmáticos, algunos títulos del plan de estudios de Derecho. Herodoto, Tucídides o *Los doce Césares* de Suetonio, que lee la misma noche de la manifestación del 30 de septiembre, y filósofos como Aristóteles, San Agustín, Santo Tomás, Descartes, Pascal o Kant, tal vez

¹² *Ibid.*, pp. 239-240.

¹³ *Ibid.*, p. 241.

los pensadores antiguos, medievales y clásicos más citados por Lezama, eran lecturas universitarias¹⁴. No es imposible percibir en algunos comentarios de Lezama sobre estos autores, en diarios y cuadernos de apuntes de la época, un tipo de reflexión marcada por los estudios de Historia Antigua, Derecho Romano, Derecho Canónico o Historia de la Filosofía, que contemplaba su formación jurídica.

La idea de la “romanidad” en Lezama, a pesar de cierta flexibilización observable en los años cincuenta y sesenta, lleva la marca de aquellos estudios universitarios y, especialmente, del libro *Derecho romano: sucesiones* de su profesor y decano, el jurista español Emilio Fernández Camus, editado por la Secretaría de Educación en 1939¹⁵. Lo romano aparece siempre, en Lezama, asociado a una legislación universal cristianizada, a una matriz civilizatoria adoptable por todas las culturas de la humanidad. En textos de madurez, como la misma novela *Paradiso*, un ensayo sobre Federico García Lorca aparecido en *Lunes de Revolución* (1961) o “Imagen de América Latina”, el artículo que escribió para el libro colectivo *América Latina en su literatura* (1972), coordinado por César Fernández Moreno, Lezama transmitió una idea tradicional de Roma y su cultura, proveniente no sólo del derecho romano sino de la teología escolástica, otro componente de su educación jurídica y religiosa. En este último texto, Lezama volvía a razonar como historiador:

La conquista y la colonización americana se desenvuelven en maneras muy opuestas a los cauces de la romanidad. Esta era un *corpus*,

¹⁴ *Ibid.*, p. 233.

¹⁵ Jorge Domingo Cuadriello, *op. cit.*, p. 68.

una fuerza de irradiación histórica que iba dilatando sus contornos históricos, la expresión de un mundo que había alcanzado una plenitud y que estaba convencido de la barbarie que lo rodeaba, aunque, en ocasiones, como sus escarceos por el Oriente, tuviera que pagar con el cambio de sus dioses, de sus creencias, perdiendo por la expansión su fuerza unificada y teniendo que adaptar la máscara de su dualismo imperial en Occidente y en Oriente. Pero todavía en sus conquistas de Inglaterra, Francia y España, la romanidad actuó desde un centro que llegaba a cubrir el contorno de los bárbaros. Impuso leyes, puentes, acueductos, carreteras, supersticiones, con un estilo, con una peculiar energía y con la altivez de un gesto inconfundible¹⁶.

En aquellas páginas, Lezama no logra demostrar que la conquista y colonización españolas de América hayan seguido un patrón diferente al del imperio romano. Muchos republicanos de la primera generación de Hispanoamérica y muchos historiadores contemporáneos pensaron y piensan, precisamente, que el modelo imperial de Castilla fue Roma y que, en buena medida, Madrid logró imponerlo en América¹⁷. Pero el razonamiento histórico de Lezama llegaba hasta un punto conveniente y, a partir del mismo, optaba por una salida poética que corrigiera ideológicamente la historia. La idea del barroco como cultura de “contraconquista”, que Lezama desarrolló en *La expresión americana* (1957) y otros ensayos, reaparecía aquí para sugerir que, al final, la resistencia americana a Castilla logró crear una cultura propia:

¹⁶ José Lezama Lima, “Imagen de América Latina”, en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1972, pp. 462-468.

¹⁷ Véase, por ejemplo, Carlos Garriga (coord.), *Historia y Constitución. Trayectos del constitucionalismo hispano*, Instituto Mora, México, 2010, pp. 11-23.

Los celtas, los normandos, los bretones, los druidas, lograron con gran esfuerzo local la supervivencia de su imago ante aquella avalancha de legionarios que desfilaban incesantemente antes de acorralarlos y destruirlos. La gramática latina y la disciplina legionaria peinaban verbos y reducían naturaleza e instintos. Así, se ha podido afirmar que en la raíz de la expresión hispánica está la lucha entre la gramática latina y el celta rebelde. Y en los más grandes escritores nuestros, de Sarmiento a Martí, ese combate perdura con una eficacia que aconseja su permanencia¹⁸.

Aún después del gesto afirmativo de *La expresión americana* (1957), Lezama continuó asociando a Roma con la ley cristiana universal. Esta asociación, heredera de la literatura y el pensamiento contrarreformistas del Siglo de Oro, que él tanto admiró, permitiría concluir que la idea de Roma, en Lezama, fue más ortodoxa que la idea de Grecia. Las críticas que hizo Lezama a *Junta de sombras* de Alfonso Reyes, por su escasa ponderación de las raíces orientales y específicamente egipcias del helenismo, como ha señalado el estudioso César A. Salgado, nos persuaden de un tratamiento diferenciado, propio de la tradición católica —ahora más patristica que escolástica— de esas dos culturas antiguas¹⁹.

Pero la noción de Roma como portadora de una legislación universal permitiría un acercamiento más arriesgado al concepto de ley en la obra de Lezama. En este sentido, llama la atención que a diferencia de Kafka u otros escritores del siglo xx, no exista en la

¹⁸ José Lezama Lima, "Imagen de América Latina", pp. 462-468.

¹⁹ César A. Salgado, "El periplo de la *paideia*: Joyce, Lezama, Reyes y el neohe-lenismo hispanoamericano", *Hispanic Review*, 69 (2001), pp. 72-83.

literatura lezamiana una imagen metafísica de la ley, que represente las estructuras jurídicas y políticas como absurdas, irracionales u opresivas. Hay en Lezama una actitud bastante reconciliada ante el derecho que no debe asociarse únicamente a su creencia en una ley natural y, a la vez, divina, como en Santo Tomás, sino a algo más concreto como su formación jurídica en La Habana de mediados del siglo xx.

En sus diarios y cuadernos de apuntes juveniles, de fines de los treinta, cuando estudiaba Derecho en la Universidad de La Habana, Lezama hizo algunas anotaciones sobre el tema y, contrario a la imagen antijurídica que transmiten los citados pasajes de *Paradiso*, encontramos un intento, muy a tono con San Agustín y Santo Tomás, de reconciliar la ley con la fe, la naturaleza, el arte y la poesía. Glosando la eterna disyuntiva entre Descartes y Pascal, de la mano de Paul Valéry, Lezama creía encontrar una “raíz poética” no sólo en el segundo sino, también, en el espíritu geométrico del primero, ya que “creía en la mayor calidad de aquellos países que han tenido un Licurgo, que *a priori* le dictase sus leyes, más que en aquellos otros pueblos que han encontrado su legislación después de haber construido su experiencia sobre las agitaciones de su intimidad social”. Descartes, concluye Lezama, “prefiere aquellas leyes que se escribían en versos”²⁰, observación que sintoniza con la reciente advertencia de Claudio Magris a propósito de la identidad entre el poeta y el legislador en algunas mitologías²¹.

No habría que hacer demasiados esfuerzos para relacionar estas glosas con la transformación política que experimentó Cuba

²⁰ Iván González Cruz, *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, p. 439.

²¹ Cf. Claudio Magris, *Literatura y derecho. Ante la ley*, Sexto Piso, México, 2008.

mientras Lezama era estudiante universitario. En la isla se estaba produciendo un cambio constitucional luego de varios años de “agitaciones”, por lo que el lamento por la ausencia de un Licurgo que, a la manera de José Martí, hubiera trazado el curso legal de la nación desde su nacimiento, parece instalarse desde entonces en la obra de Lezama. En muchos textos posteriores encontraremos alusiones a esa ausencia de libro fundacional, de tablas de la ley originarias, que habrían cifrado el devenir de la isla. En el mismo comentario sobre Descartes, Lezama atribuye un sentido “poético” y, a la vez, “religioso” al filósofo francés cuando sostiene que la ausencia o la presencia de un Licurgo conducen al mismo fin por la vía de lo que llama “la verdad del arbitrio católico”²².

La noción del libre albedrío de Lezama no era, desde luego, liberal sino neotomista. Sin embargo, ese enfoque teológico lo protegía de las representaciones metafísicas o diabólicas de la ley. En sus antípodas, Kafka, por ejemplo, pensaba que lo más “mortificante” de las leyes era su precedencia, es decir, esa condición de estar siempre dadas por la historia y las costumbres, de anteceder irremediabilmente al individuo, que ve su libertad limitada desde que nace²³. Este entendimiento entre la ley y la poesía nos regresa a la frase de Manuel Moreno Friginals, anotada al principio, en el sentido de que los versos de *Muerte de Narciso* eran “aparentemente incoherentes” con el trabajo legal y penitenciario de Lezama en el castillo del Príncipe.

²² *Idem*.

²³ Franz Kafka, “Sobre la cuestión de las leyes”, en *El castillo*, Alianza Editorial, México, 1979, pp. 429-431.

Tres castillos habaneros

Tal vez ésa sea también la explicación de la ausencia de imágenes diabólicas de los castillos en la obra de Lezama. Tres castillos habaneros marcaron la vida del poeta: La Cabaña, donde vivió de niño, mientras su padre era director de la Academia Militar, situada en otro castillo, El Morro; el Príncipe, donde trabajó por cinco años, entre 1940 y 1945, en el Consejo Superior de Defensa Social; y La Fuerza, donde fue trasladado el acervo de la Biblioteca Nacional en 1938, año en que Lezama se graduaba de Leyes en la Universidad de La Habana. Esas fortalezas coloniales, construidas o reconstruidas por los Habsburgos y los Borbones para defender la ciudad de corsarios, piratas o enemigos atlánticos, aparecen como sitios mágicos en la obra de Lezama.

El castillo de La Fuerza, sobre todo, adquiere una connotación gótica en *Paradiso*, *Oppiano Licario* y varios ensayos de Lezama. Es en esa fortaleza, convertida en biblioteca, donde un vigilante nocturno, negro, le cuenta a José Cemí la historia del adelantado Hernando de Soto, quien dejó allí a su esposa, Isabel de Bobadilla, cuando partió a la conquista de La Florida y a la búsqueda de la Fuente de la Eterna Juventud. La leyenda estableció que doña Isabel subía diariamente a una de las torres del castillo a esperar el regreso de su marido, quien murió en La Florida y fue enterrado en el tronco hueco de un árbol y echado al Mississippi para evitar la profanación del cadáver por los indios. La leyenda se convirtió en mito, cuando Hernando de Soto fue imaginado como un fantasma o un muerto viviente que navegaba desde el Mississippi hasta el puerto de La Habana y se reencontraba con su esposa en el castillo²⁴.

²⁴ José Lezama Lima, *Paradiso*, pp. 241 y 291.

En varios de sus ensayos, Lezama transforma al “hechizado” Hernando de Soto en un “genitor por la imagen”, que antecede, en la historia de Cuba, a la figura de José Martí, otro enterrado y desenterrado, que regresa a la tierra como “metáfora participante”. Sin embargo, en *Oppiano Licario*, con más claridad que en *Paradiso*, el castillo de la Fuerza es ese espacio gótico, donde habita el fantasma del adelantado y, a la vez, la biblioteca: la casa de los muertos y la casa de los libros. En el puente levadizo de ese castillo es donde se encuentran José Cemí e Ynaca Eco Licario, la hermana de Oppiano, cerrando así el linaje iniciado en *Paradiso*. Cemí dice a Ynaca Eco: “mientras usted me venía a buscar al Castillo como biblioteca yo convertía la casa de los muertos en agencia de información”²⁵.

El propio Lezama parecía consciente de que su idea de la ley y, por tanto, su imagen del Castillo, eran diferentes a las de Kafka. Justo después de aquel pasaje de *Paradiso*, en el que se narra la primera visita de Cemí a la biblioteca, Lezama anota: “vio Cemí la sucesión pedregosa de la fortaleza y de inmediato pensó lo que harían Kafka o Cocteau con aquellos laberintos defensivos”. Sin embargo, pocas oraciones después, recuerda su infancia asmática en El Morro y La Cabaña, a su padre, a caballo, moviéndose de noche entre una y otra fortaleza, y reitera su visión mágica del Castillo. No era el Castillo, para Lezama, el lugar de la ley, del poder, de la opresión, del absurdo o de la fuerza, sino el lugar de la resurrección:

El mismo Castillo de la Fuerza parecía que estaba hecho para despedidas, reencuentros, bodas donde los desposados se separan antes de su primera noche de pasión. Era una piedra que receptaba en

²⁵ José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, Era, México, 2010, p. 117.

toda su entereza la marea lunar. Tenía algo de espejo para la configuración de lo invisible. Alguien se asomaba y la lámina de la bañía reflejaba con fijeza querenciosa la imagen que le ofrecía el pozo preparado. Estar en ese castillo era ya esperar el adensamiento del ectoplasma, del hueso que resista para la Resurrección²⁶.

La imagen del Castillo como espacio de resurrección y la idea de Roma como imperio universal de la cristiandad no están desconectadas y, de hecho, es posible detectarlas en la primera poesía de Lezama, la escrita entre 1937 y 1945. Algunos poemas católicos de *Enemigo rumor* (1941), como “Sonetos a la virgen” o “A Santa Teresa sacando unos idolillos”, no han sido detenidamente leídos, por ese laicismo predominante en los estudios lezamianos que intenta presentar a Lezama como menos católico de lo que era. Un tercer poema religioso de aquel cuaderno, “San Juan de Patmos ante la Puerta Latina”, sostiene con claridad que la verdadera romanidad, para Lezama, era la cristianizada, es decir, la que había corregido el paganismo latino por medio del monoteísmo católico.

Desde los primeros versos, Lezama identifica el martirio de San Juan Evangelista, bañado con aceite caliente ante la Puerta Latina por orden del emperador Domiciano, como una prueba de que Roma se impone a sí misma. Primero Lezama transforma el calabozo del castillo en que es martirizado San Juan en un espacio donde se reproduce la imagen del “crucificado”. Luego sostiene que San Juan, lo mismo que San Pablo, se gana a Roma ordenando que en cada lugar de martirio de los antiguos cristianos se levante una iglesia católica. La transición entre el Olimpo de muchos dioses a la tierra de muchos templos católicos era el pro-

²⁶ José Lezama Lima, *Paradiso*, pp. 242-243.

ceso histórico que hacía emerger la verdadera romanidad. De ahí que Lezama concluya que los romanos paganos, los precristianos, no eran verdaderos romanos:

Los romanos no creían en la romanidad
Creían que combatían sus pequeños dioses, hablando
de la ajena soberbia, y que aquel Dios era el Uno que excluía,
era el Uno que rechaza la sangre y la substancia de Roma.
La nueva romanidad trataba de apretarse con Roma, la unidad
como un órgano proclamando y alzando²⁷.

En esa idea de la romanidad había, desde luego, rastros de la lectura de los Evangelios, pero, también, de las clases de Derecho Romano en la Universidad de La Habana, donde le enseñaron que el primer acervo legislativo de esa tradición, el *Corpus Iuris Civilis*, había sido realizado por el emperador Justiniano, en el siglo vi, cuando el Imperio Romano consumó su cristianización. Baste tan sólo este breve apunte para subrayar, en consonancia con el testimonio de Manuel Moreno Fragnals, el peso que debieron tener, en la construcción de la poética literaria de José Lezama Lima, los estudios jurídicos, históricos y filosóficos que realizó en la Universidad de La Habana y su breve práctica del derecho entre 1938 y 1945.

²⁷ José Lezama Lima, *Poesía completa*, Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 64.

LEZAMA LIMA Y MANUEL ALTOLAGUIRRE: NOTAS SOBRE UNA AMISTAD LITERARIA

JAMES VALENDER
El Colegio de México

Manuel Altolaguirre no es un nombre que se suele mencionar en relación con José Lezama Lima. Lo cual no debe sorprendernos, ya que la amistad que unió al poeta cubano con su contemporáneo malagueño fue más bien breve y, en todo caso, nunca podría compararse con el profundo afecto y admiración que lo vinculaban con otros escritores españoles del momento, como el poeta Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, o como la filósofa María Zambrano. En efecto, el asunto que he escogido tratar aquí merecerá, cuando mucho, una nota a pie de página en alguna futura biografía del autor de *Paradiso*. Si he decidido explorar esta veta, ha sido porque mi aproximación como lector a la obra de Lezama se ha derivado justamente de mi interés por documentar la estancia en La Habana de un pequeño grupo de intelectuales peninsulares que se exiliaron allí a raíz de la derrota del Gobierno de la República al final de la Guerra Civil española. Aunque existe ya un buen número de trabajos que versan sobre la amistad de Lezama con Juan Ramón, por un lado, y con María Zambrano, por otro, sospecho que poco se ha hecho hasta ahora para explorar la relación del poeta cubano con el exilio español en un sentido más amplio. Estas páginas, que se centrarán en su diálogo con Altolaguirre, sólo aspiran a demostrar el interés de abrir el panorama para poder abarcar así a otros escritores del exilio español que, de

una u otra manera, entraron dentro de la fascinante órbita de Lezama Lima.

Conviene empezar por señalar que, si bien Altolaguirre no conocía a Lezama antes de su llegada a Cuba en abril de 1939, sí estaba familiarizado con algunos de los escritores de la generación anterior a la de Lezama. A Alejo Carpentier, por ejemplo, lo había conocido en París, en la primavera de 1931; de hecho, los dos habían colaborado en la revista hispanoamericana *Imán*, una publicación sumamente efímera, de cuyo único número Carpentier había sido secretario de redacción. En 1935-1936, y ya instalado en Madrid, Altolaguirre incluyó versos de Félix Pita Rodríguez en *Caballo Verde para la Poesía*, la revista que él y el chileno Pablo Neruda editaban entonces en la capital española¹. Más tarde, ya en plena Guerra Civil, el malagueño tuvo la ocasión de tratar muy de cerca a otras dos figuras centrales de la vanguardia cubana: el crítico y ensayista Juan Marinello y el poeta Nicolás Guillén. Del primero editó un volumen de ensayos titulado *Momento español* (Ediciones Españolas, Valencia-Madrid, 1937) y del segundo, su famoso poemario *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza* (Ediciones Españolas, Valencia-Madrid, 1937). Cabe agregar que su admiración por la poesía de Guillén se remonta cuando menos a 1932, año en que publicó en *Revista de Occidente* una reseña muy entusiasta de *Sóngoro cosongo*². No sabemos si Altolaguirre había sido lector de la *Revista de Avance* (1927-1930), pero,

¹ Véase Félix Pita Rodríguez, "Poema", *Caballo Verde para la Poesía*, diciembre de 1935, núm. 3, s. p. El poema empieza: "Abriendo manantiales donde la pulpa tierna...".

² Manuel Altolaguirre, "Sóngoro cosongo", *Revista de Occidente*, 36 (junio de 1932), pp. 381-384; recogido en Altolaguirre, *Obras completas I*, ed. James Valender, Istmo, Madrid, 1986, pp. 347-351.

en fin, todo parece indicar que estaba familiarizado con algunas de las expresiones más felices del movimiento literario que se había dado a conocer bajo la bandera de dicha publicación. Lo cual, tal vez, no lo colocaba en una situación muy idónea, por cierto, para apreciar las virtudes de un joven poeta, como Lezama, que se definía en parte justamente por su rechazo a varios de los valores literarios más notorios de esta generación que antecedió a la suya³.

La voracidad de Lezama como lector es legendaria, de modo que no debe sorprendernos descubrir que, para 1939, ya había leído no sólo a las figuras más destacadas de la generación del 27, como Federico García Lorca y Jorge Guillén, sino incluso a un poeta tan poco publicitado como lo era entonces Altolaguirre. Como prueba de ello cabe mencionar el largo ensayo que Lezama escribió en 1936 con motivo del centenario de la muerte de Garcilaso, un trabajo para el cual había leído, entre muchos otros textos, la biografía del poeta toledano que Altolaguirre había pu-

³ Las diferencias de Lezama con respecto a la generación de la *Revista de Avance* se hicieron explícitas en 1949, en una famosa polémica aireada en la revista *Bohemia*, donde, contestando a una carta cortés, pero provocativa, de Jorge Mañach, el autor de *Muerte de Narciso* explicó por qué el grupo de jóvenes poetas cubanos al que él pertenecía nunca podría rendir pleitesía a la *Revista de Avance*, tal y como el escritor mayor evidentemente esperaba que hicieran: “No podíamos mostrar filiación, mi querido Mañach, con hombres y paisajes que ya no tenían para las siguientes generaciones la fascinación de la entrega decisiva a una obra y que sobrenadaban en las vastas demostraciones del periodismo o en la ganga mundana de la política positiva”. Véase Lezama Lima, “Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach”, *Bohemia*, 2 de octubre de 1949, núm. 40, p. 77. Cito por la edición del texto que ofrece Iván González Cruz, en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998, pp. 687-689. En el mismo volumen (pp. 683-687) se recoge también el texto inicial de Mañach, “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima”, dada a conocer en la misma revista *Bohemia* el 25 de septiembre de 1949, núm. 39, pp. 78 y 90.

blicado en Madrid en 1933. Puesto que es casi la única mención del nombre del malagueño que he encontrado en los ensayos de Lezama, tal vez no estaría de más detenernos un momento en este breve diálogo, antes de referirnos a la estancia propiamente dicha de Altolaguirre en La Habana. Porque a pesar de su brevedad, me parece que este diálogo resulta esclarecedor de cierto parentesco estético entre los dos poetas modernos que no resulta tan evidente a primera vista.

El pasaje de la biografía de Garcilaso que parece haber llamado la atención de Lezama es aquel en que Altolaguirre intenta caracterizar el impulso creativo que la experiencia amorosa desencadena en el gran lírico renacentista. Restando importancia a todo lo que Garcilaso debía a la tradición retórica de la imitación, en su biografía el malagueño subraya una y otra vez cuanto hay en su poesía de creación única: “hasta en los pasajes más retóricos y artificiosos”, afirma, “hay algo de natural que subyuga, algo espontáneo que nos llega sin dificultad”. Sí, hay artificio en Garcilaso, reconoce el malagueño, pero esto es sólo lo aparente; lo importante es lo que esta apariencia encubre. Y es que por debajo de la convención exterior, nos explica, bulle una energía, llámese poesía o amor, que todo lo transforma, haciendo que el mundo renazca bajo una luz completamente nueva o inédita. Refiriéndose al mundo amoroso de Garcilaso, aclara que se trata de “un paisaje cuyo aire es tan espeso como el agua, un sentimiento tan líquido que en él se deforman las imágenes a través de una luz verdosa”⁴. Y de esta manera llegamos al párrafo que tanto le interesaba a Lezama. Escribe Altolaguirre:

⁴ Manuel Altolaguirre, *Garcilaso de la Vega*, Espasa Calpe, Madrid, 1933. Cito por el segundo tomo de sus *Obras completas*, ed. James Valender, Istmo, Madrid, 1989, pp. 19-20.

Garcilaso no es un poeta, es un perfume que no se percibe por el olfato, es una dura sustancia espiritual que produce emanaciones, es una fuente inextinguible de poesía. Mejor dicho, no es una fuente. Es algo más. La fuente deja brotar un hilo o caño que corre por un cauce y lo que brota del solo nombre de Garcilaso es algo más. Ya he dicho perfume, pero no es exacto. Seríalo más si dijera un perfume percibido por la vista. Esto es un continuo desprenderse de formas, de imágenes, de sueños⁵.

Al tropezar con este fragmento, Lezama se entrega, en su ensayo, a un largo comentario que, como suele ocurrir en sus textos críticos, resulta a veces tan críptico como sugerente. Sea como sea, y aun cuando lleva las ideas estéticas de Altolaguirre a un intenso y extraordinario lenguaje poético enteramente suyo, salta a la vista su plena identificación con la forma en que el malagueño lee al poeta renacentista. Comenta Lezama:

Altolaguirre ha hablado, refiriéndose a Garcilaso, de un perfume percibido por la vista, que produce un continuo desprenderse de formas, de imágenes, de sueños. Lo que antes era superposición sensorial resuelto en unidad representativa ahora en Garcilaso es trueque del sentido aprehensivo en espiral quebrada inopinadamente, produciendo entonces la detención óptica, el sobrante ambiental. Lentos vapores, nube de humo congelado, quemada verdadera trocada al fin en caparazón prehistórico, mano diluida en aire de piscina y esguince róseo de la mandolina. El humo levantado forma corceles, forma nubes, asoma dedos entre hilos que se borran en humo, islas de humo adquieren perfil de dedos rotundos y artizados.

⁵ *Ibid.*, pp. 20-21.

Ya asegurado ese regusto olfativo, ese epicureísmo dimensional, empieza la refracción de ondas y vapores en el campo óptico⁶.

Si Altolaguirre, por su lado, quiso hacer de Garcilaso un poeta romántico *avant la lettre*, no creo del todo imposible ver cómo Lezama, a su vez, propone convertir al autor renacentista en un poeta del siglo xx, de gustos neogongorinos muy similares a los suyos. Aunque, en realidad, el interés con que el cubano nos remite al texto del malagueño nos lleva a pensar que quizás no exista tanta diferencia, a fin de cuentas, entre las poéticas de los dos poetas modernos. En ambos casos estamos ante la propuesta, si no de romper con todo arte representativo, sí de dar prioridad a las percepciones de todo cuanto hay de desbordante en la experiencia contemplada (lo que Lezama llama aquí “el sobrante ambiental”): lo visual se interrumpe y con ello lo lineal, dando campo libre así para que los demás sentidos se dediquen a rastrear y registrar, no ya tan sólo la firme identidad del mundo exterior, sino el aura que lo acompaña, es decir, todo cuanto ese mundo, en un momento de plenitud, puede llegar a ser o a representar. Los sentidos se funden, y confunden, entre sí para crear una red

⁶ José Lezama Lima, “El secreto de Garcilaso”, *Verbum*, 1937, núm. 1, p. 39. Altolaguirre seguramente llegó a leer este ensayo de Lezama al poco tiempo de haberse instalado en La Habana en la primavera de 1939. En otro texto sobre Garcilaso escrito entonces, el español apuntó lo siguiente: “El acento de Garcilaso lo encuentro en Cuba como en España en los mejores poetas jóvenes. Entre ellos Eugenio Florit y José Lezama Lima escribieron acertadas páginas conmemorativas. No trato, pues, de descubrir a Garcilaso, sino de que nos encubramos con él, que sepamos respirar su ambiente, navegar su sueño, mirar con sus ojos abiertos en la muerte”. Véase Altolaguirre, “Enseñanzas de Garcilaso”, *Universidad de La Habana*, 1940, núms. 30-33, pp. 174-181; recogido en el primer tomo de sus *Obras completas*, ed. cit., p. 268.

de metáforas, que una vez restituido el campo visual, integrarán el orden de un mundo poético recién creado. Y es importante subrayar la importancia de la recuperación de “lo óptico”, y con ello, de la mirada ordenadora, porque esta recreación del mundo por medio de la metáfora suponía, desde luego, algo muy distinto de un mero estado de pasividad ante el dictado del subconsciente. El punto de referencia principal, para Altolaguirre lo mismo que para Lezama, no era el surrealismo, sino la poesía pura (de raíz simbolista), y de ahí, por ejemplo, la admiración especial que los dos poetas tenían por el gran maestro de ese movimiento en el mundo hispánico, Juan Ramón Jiménez.

Cuando Altolaguirre publicó su biografía de Garcilaso, los críticos peninsulares la acogieron con frialdad, cuando no con burlas, ya que para ellos era inconcebible (o en todo caso, imperdonable) pretender hacer del poeta del siglo XVI un escritor moderno. Resulta cuando menos curioso observar cómo dicha biografía cuenta, en cambio, con la aprobación entusiasta de Lezama. Con ello, desde luego, no quiero decir que la poesía de Altolaguirre tenga el mismo alcance que la de Lezama; sería absurdo proponer una valoración en ese sentido. El lenguaje poético del malagueño, aunque adecuado a sus fines, resulta algo limitado cuando se compara con la rica, abundante y vigorosa expresión del cubano. (Pero, en realidad, ¿cuántos poetas pueden compararse con Lezama en la fuerza de su impulso creador, así como en la vasta cultura que alimenta su complejo mundo metafórico? Entre los poetas de la generación del mismo Altolaguirre, tal vez sólo Federico García Lorca, una figura cuya célebre conferencia sobre Góngora Lezama había escuchado en La Habana en 1930 y sobre cuya obra había de escribir, por cierto, uno de los trabajos más bellos y más penetrantes jamás dedicados al poeta

granadino)⁷. Pero repito, pese a las grandes diferencias que separaba su obra de la de Lezama, Altolaguirre sí tenía una poética en esencia muy parecida: para él, lo mismo que para Lezama, la poesía constituía “un continuo desprenderse de formas, de imágenes, de sueños”.

Hecha esta breve digresión, volvamos a la estancia de Altolaguirre en La Habana en marzo de 1939. No sabemos cuándo el refugiado español se encontró por primera vez con el autor de *Muerte de Narciso*; posiblemente fue con motivo de alguna de las tres o cuatro conferencias sobre poesía española (Garcilaso, Unamuno, Machado, Federico García Lorca...) que dictó al poco tiempo de haberse instalado en la capital cubana. Lo que sí sabemos es que Lezama, como un buen número de los intelectuales de la isla, se preocupaba mucho por la suerte de los refugiados españoles, indignándose de que ni siquiera un investigador de la talla de Ramón Menéndez Pidal, por ejemplo, fuera autorizado a ocupar una cátedra en la universidad⁸. El interés y el afecto con que

⁷ Véase José Lezama Lima, “García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita”, en Federico García Lorca, *Conferencias y charlas*, Ministerio de Educación-Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961, pp. 3-6; recogido en Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, selec., pról. y notas Ciro Bianchi Ross, Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp.55-64.

⁸ Al recordar esta época, Lezama había de destacar, entre otras cosas, lo siguiente: “Durante la Guerra Civil española y después de finalizada la contienda, arribaron a Cuba muchos intelectuales españoles deseosos de quedar a residir aquí. Además de Juan Ramón Jiménez, estuvieron, entre otros, Ramón Menéndez Pidal, Pedro Salinas, María Zambrano... Nunca pudieron desempeñar una cátedra en la universidad, ni siquiera Menéndez Pidal. [...] Nosotros creímos oportuno oponernos al espíritu poco creador existente entre los profesores universitarios de mi época. Si usted revisa la revista *Verbum*, que era una publicación estudiantil, órgano de la Asociación de Estudiantes de Derecho, encontrará un artículo en que se denuncia esta situación. Reflejaba la digna postura del estudiantado ante

Lezama acogió a Juan Ramón Jiménez y María Zambrano son bien conocidos. En el caso de Altolaguirre y de su esposa Concha Méndez, parece que también hizo todo lo que pudo, organizando una recolecta de dinero destinado a ayudar al matrimonio a retomar su antigua profesión como impresores. (Cabe agregar que en aquel momento Altolaguirre era mucho mejor conocido en el mundo hispánico por sus ediciones y por revistas de poesía como *Héroe*, *1616* y *Caballo Verde para la Poesía*, que por su propia obra poética).

En una entrevista realizada en La Habana en febrero de 1988, el pintor Mariano Rodríguez, que había colaborado muy estrechamente por esas fechas en los diversos proyectos de Lezama, me comentó que, al reunir el dinero para dárselo al matrimonio español, los cubanos lo hicieron con la esperanza de que Altolaguirre lo aprovechara para editar una revista literaria. Si fue así, los cubanos llevaron una decepción; porque el malagueño finalmente decidió usar el dinero, no para lanzar una revista, sino para editar una colección de libros, muy probablemente la que tituló *El ciervo herido*, que inauguró en julio de 1939 con una edición de los *Versos sencillos* de José Martí. Sobre los motivos que Altolaguirre habría tenido a la hora de tomar esta decisión, sólo cabe especular. Pero no es imposible que ya para entonces tuviera el encargo de editar e imprimir *Nuestra España*, el órgano oficial de los españoles republicanos exiliados en Cuba,

la incompetencia de los profesores". Esta declaración, tomada según parece de una entrevista, es citada (pero no fechada) por Gema Areta en su "Prólogo" a la reedición facsimilar de la revista *Espuela de Plata. Cuaderno bimestral de arte y poesía (La Habana, 1939-1941)*, Renacimiento, Sevilla, 2002, pp. 44-45. El texto mencionado por Lezama seguramente fue la nota anónima titulada "Oposiciones y opositores", *Verbum. Órgano oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho*, noviembre de 1937, núm. 3, pp. 43-44.

y de ser así, quizás le pareciera demasiado complicado sostener dos revistas al mismo tiempo.

Ahora bien, sobre este importante testimonio del pintor Mariano Rodríguez, conviene hacer un par de señalamientos. En primer lugar, subrayar que el monto entregado a los Altolaguirre seguramente era dinero que Lezama y sus amigos ya llevaban tiempo reuniendo con el fin de lanzar una revista suya que uniera a las figuras principales de la nueva generación de poetas, intelectuales y artistas de la isla⁹. La primera revista de Lezama, *Verbum*, después de una vida relativamente corta, había fenecido en noviembre de 1937, fecha de su tercer y último número, y desde entonces Lezama había expresado más de una vez su fuerte deseo de lanzar otra publicación generacional. Ya en el verano de 1938, en carta al argentino Marcos Fingerit, por ejemplo, le escribió lo siguiente: “Pronto le enviaré las colaboraciones de autores que me pide, que colaboraron en *Verbum* (La Habana) y que forman, en mi opinión, lo más encaldecido de la nueva generación, que pronto volverá a centrarse en otra revista que preparamos y que llevará por título *Cuadernos de La Habana*”¹⁰. En otra carta al mismo destina-

⁹ Sobre este tema conviene tener presente otro testimonio del pintor Mariano Rodríguez: “En 1939, a Portocarrero y a mí se nos ocurrió la idea de editar una revista de artes plásticas. Empezamos entonces a recaudar dinero entre los amigos, unos nos dieron cinco pesos, otros más, otros menos. Lezama por su parte, tras la desaparición de *Verbum*, tenía la intención de sacar una nueva publicación literaria, y me propuso unir ambos proyectos. Yo estuve de acuerdo, le entregué el dinero recogido, y fue así como surgió *Espuela de Plata* (1939-1941)”. Véase Mariano Rodríguez, “Un gallo color ladrillo para José Lezama Lima”, en Carlos Espinosa, *Cercanía de Lezama Lima*, Letras Cubanas, La Habana, 1986; citado por Gema Areta en su “Prólogo” a la citada reedición facsimilar de *Espuela de Plata*, p. 22. En adelante toda cita de *Espuela de Plata* será tomada de esta reedición.

¹⁰ En *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, ed. cit., pp. 477-478. Cabe señalar que al anunciar esta publicación a Fingerit, lo hace con un fervor eglógico

tario, incluso anuncia que la revista saldrá “en Febrero o Marzo” (se entiende, de 1939)¹¹. La revista finalmente se llamaría, no *Cuadernos de La Habana*, sino *Espuela de Plata*, y el primer número saldría a la calle en septiembre de 1939. A juzgar por el testimonio del pintor Mariano Rodríguez, quien compartiría la dirección con Lezama y con el crítico de arte Guy Pérez de Cisneros, el grupo de jóvenes cubanos habría tenido que volver a reunir fondos nuevos para rellenar el hueco dejado por el dinero donado a los Altolaguirre en esa misma primavera de 1939.

En su imprenta “La Verónica” los Altolaguirre lanzaron dos colecciones de libros: una, *El ciervo herido*, destinada en un principio a reunir textos importantes de poetas hispánicos muertos en circunstancias bélicas; la otra, *Héroe*, así titulada en recuerdo de una colección homónima que habían promovido en Madrid en los años anteriores a la Guerra Civil. En ambas colecciones se editaron libros de poesía, tanto cubana como española. Y de hecho, durante los cuatro años que duró la estancia de los Altolaguirre en la isla (1939-1943), la atención prestada a la poesía cubana resultó ser notable. En *El ciervo herido* sacaron sus propias ediciones de los *Versos sencillos* y de los *Versos libres* de José Martí, mientras que en *Héroe* publicaron *Sabor eterno* y *Júbilo y fuga* de Emilio Ballagas, *Pulso y ondas* de Manuel Navarro Luna, *Más allá canta el mar...* de Regino Pedroso y *Amor de la tierra* de Alberto Riera. En otras ediciones de poesía realizadas al margen de estas dos colecciones,

que parece remitirnos de nuevo al mundo de Garcilaso (aunque de un Garcilaso ya traducido por Lorca): “Podemos ya afirmar que frente al caos europeo, aunque sean muchas las voces demoníacas que nos quieren obligar a la secuencia, América organiza su ideal de belleza, afina su poética y ofrece su cosmos apacible, casi eglógico, es decir, su momento de poetización, de mito lunar y subterráneo”.

¹¹ *Ibid.*, p. 476.

también publicaron *Últimos instantes* de Agustín Acosta, *Solo de rosa* de Mariano Brull, una segunda edición de *Sóngoro cosongo y otros poemas* de Nicolás Guillén, una *Antología del soneto* de Justo Rodríguez Santos y una reedición de *Los poetas de la guerra. Colección de versos a la independencia de Cuba*, con prólogo de Martí. Al recorrer esta lista, que desde luego no pretende ofrecer un repertorio completo, ni muchísimo menos, de las ediciones de La Verónica¹², llama la atención la ausencia del nombre de Lezama. De su grupo de amigos más cercanos sólo figura el padre Ángel Gaztelu, cuyo primer libro, *Poemas*, fue impreso por los Altolaguirre como suplemento de *Espuela de Plata*.

¿Cómo explicar este desencuentro? Puesto que en 1941 Lezama Lima publicó su segundo libro, *Enemigo rumor*, con la casa editora Ucar, García y Compañía, no se puede alegar una falta de originales por parte del poeta cubano. ¿A Lezama no le satisfacía la calidad de las ediciones de La Verónica, o había otra razón para explicar la distancia que parece haberlo separado de un impresor prestigioso, como Altolaguirre, que durante los años 20 y 30 había editado libros de autores como Federico García Lorca, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Emilio Prados, Rafael Alberti, Pablo Neruda y César Vallejo? En una larga conversación que entablamos en Madrid en mayo de 1988, otro poeta cubano que estuvo muy cercano a Lezama por esas fechas, Gastón Baquero, me contó una anécdota que tal vez explique, al menos en parte, la desavenencia que efectivamente parece haberse abierto entre Lezama y Altolaguirre. Según el testimonio de Baquero, en esta separación de los dos amigos tuvo no poco que ver el proyecto de editar una serie de

¹² Para una descripción más completa, véase Julio Neira, *Manuel Altolaguirre, impresor y editor*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2008.

cartas inéditas que Rubén Darío había enviado al gran poeta del modernismo cubano, Julián del Casal. Estas cartas las había heredado una sobrina de Julián del Casal, la pintora Amelia Peláez, quien a su vez las puso a disposición de Lezama, para que él las publicara. En una carta dirigida a Juan Ramón Jiménez en enero de 1940, Lezama, que entonces preparaba la edición de esta correspondencia, habló de ella con enorme ilusión:

Pronto pienso enviarle el epistolario de Julián del Casal, que estoy preparando. Cartas de Rubén Darío, traviesas e inquietas, a Julián del Casal. Es un epistolario enteramente inédito, valiosísimo, momento feliz: Rubén Darío le dedica “El clavicordio de la abuela”, a Julián del Casal. El lector agudo, un tanto irónico, sentirá al leer esas cartas, la delicada sensación táctil de repasar una colección de estampas¹³.

Ahora bien, según el testimonio de Baquero, Lezama parece haber encargado la publicación de este importantísimo epistolario a Manuel Altolaguirre. Y no sólo eso, sino que, haciendo un esfuerzo muy grande, incluso adelantó una suma de dinero con qué sufragar los gastos de la edición. El malagueño no estuvo en condiciones de aceptar el encargo, pero por desgracia lo aceptó. Así, abrumado de trabajo de todo tipo, al mismo tiempo que seducido por proyectos de otra índole, fue aplazando la publicación de las cartas, situación que, como es natural, empezó a indignar a Lezama. Expresión fiel de esta tensa y triste situación fue una carta que

¹³ En José Lezama Lima, *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, ed. e introd. José Triana, pról. Eloísa Lezama Lima, Editorial Verbum, Madrid, 1998, pp. 273-274.

Altolaguirre le envió a Lezama, tal vez en el verano de 1940, en todo caso poco después de un breve y desafortunado encuentro entre los dos:

Mi querido José Lezama!

No me atrevo a ir a verte ni llevarte las pruebas del libro de [Julían del] Casal. Tengo con la familia de Amelia [Peláez] una deuda, pero contigo algo que nada tiene que ver con esto, muy por encima de los deberes, y de los intereses. Llevo días terribles, prósperos, inquietantes. Se amontonan sobre mi penuria actual un cúmulo de ilusiones; día a día me llegan tentaciones de grandeza; me llegan anuncios de dinero, negocios, bendiciones. Esto me quita el sueño, me ciega. No vivo. Tengo que atender cosas de las que tal vez dependen empresas más nobles, en las que todos tomaremos parte.

Tu visita benévola, amistosa, me pareció llena de reproches, que tal vez por ser justos me llenaron de ira y dije palabras de las que me arrepiento.

No te veré hasta llevarte las pruebas de todo Casal.

Estas líneas son para encontrarte como el amigo que eres, con el que soy.

Tuyo

Manolo¹⁴

Esta carta confirma, por desgracia, la reputación de desorganizado y olvidadizo que acompañó a Altolaguirre a lo largo de su prestigiosa pero accidentada carrera como editor. Por lo visto, por

¹⁴ La carta, sin fecha, ha sido recogida en Manuel Altolaguirre, *Epistolario 1925-1959*, ed. James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005, pp. 418-419. Allí se asigna como fecha tentativa de la misiva “abril de 1941”. Ahora me parece más probable que se haya enviado en el verano de 1940.

el desorden en que administraba los asuntos de su imprenta, echó a perder una oportunidad única. Porque, en efecto, pese a tener las cartas de Darío en pruebas, el malagueño nunca terminó de preparar la edición. Si la correspondencia llegó a publicarse en otro momento y en otra parte, no lo sé. Según parece, la única huella que queda de este importante proyecto fue el ensayo sobre Casal que Lezama publicó en el periódico *El Mundo* en junio de 1941 y que tal vez fue concebido en un principio como una introducción a la edición de las cartas¹⁵.

Por fortuna, la relación de Altolaguirre con Lezama no se limita a esta malograda edición de las cartas de Darío. A pesar de su decisión de emplear el dinero que en la primavera de 1939 recibió de Lezama y sus amigos para editar libros y no para lanzar la revista que los cubanos evidentemente querían que lanzara, el malagueño no por ello dejó de colaborar en la revista que sus anfitriones terminaron por editar ellos mismos, es decir, en *Espuela de Plata*. De hecho, si bien los dos primeros números de *Espuela de Plata*, los de agosto-septiembre y de octubre-noviembre, fueron impresos por Ucar, García y Compañía, los dos números dobles que luego siguieron, los de diciembre, enero, febrero y marzo de 1939 y 1940, y de abril, mayo, junio y julio de 1940, fueron editados por los Altolaguirre en su imprenta La Verónica. Los dos últimos números de la revista, los de febrero y agosto de 1941, respectivamente, fueron otra vez obra de Ucar, García y Compañía, cuya renovada participación en este momento sin duda se debió al eno-

¹⁵ José Lezama Lima, "Julián del Casal", *El Mundo*, 15 de junio de 1941. El ensayo fue recogido más tarde, primero en *Analecta del reloj*, Orígenes, La Habana, 1953, pp. 62-97, del propio Lezama y, después, en el primer tomo de la Edición del Centenario de la obra de Julián del Casal: *Prosas. Poesías*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963, pp. 69-90.

jo de Lezama con la vida desordenada de La Verónica y, más específicamente, a su exasperación con la demora en la publicación de las cartas de Darío. Es curioso observar cómo esta misma historia de aproximación y alejamiento se ve reflejada, por otra parte, en los créditos que encabezan cada número. Porque si bien a partir del segundo número el nombre de Altolaguirre se incorpora a la breve lista de quienes “Aconsejan” la revista (y conviene señalar que es el único extranjero en figurar así), su nombre desaparece de repente de esta lista a partir de la penúltima entrega, que es cuando también deja de intervenir como impresor.

Queda, finalmente, por comentar la colaboración de Altolaguirre como poeta en *Espuela de Plata*. Su participación consiste en tres textos, publicados en las tres primeras entregas de la revista: una nota sobre Miguel Hernández y dos poemas. Cabe señalar que estos textos forman parte de un diálogo más amplio en que escritores españoles colaboran al lado de sus anfitriones cubanos. Así, poemas de Altolaguirre, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, Concha Méndez y Pedro Salinas, y ensayos de José Rubia Barcia, José Ferrater Mora y María Zambrano comparten el espacio con colaboraciones en verso o en prosa de Emilio Ballagas, Gastón Baquero, Mariano Brull, Eugenio Florit, Ángel Gaztelu, Ramón Guirao, Enrique Labrador Ruiz, José Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos y Cintio Vitier. Aunque si quisiéramos completar el perfil de la revista, por rudimentaria que fuera la caracterización, habría que mencionar también cómo el diálogo que entablan los cubanos con los peninsulares, y viceversa, se inscribe a su vez en un esfuerzo de universalización cultural muy llamativo, que se evidencia, entre otras cosas, en las importantes traducciones que se publican en la revista y que incluyen versiones de Jules Supervielle por Le-

zama Lima, de Paul Valéry por Mariano Brull, de Walt Whitman por Cintio Vitier y Eliseo Diego, de T. S. Eliot por Gastón Baquero, y de James Joyce por Óscar Rodríguez Feliú.

Conviene dedicar un breve comentario a esta aspiración universalista, si no por otra razón, porque parece ir en contra de la propuesta de una “teleología insular” que Lezama había anunciado a los cuatro vientos en un famoso “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” celebrada en 1937. Como señalaba Juan Ramón al reaccionar ante esta propuesta (que planteaba la existencia de una serie de elementos de sensibilidad que hicieran posible hablar de la cultura cubana como “insular”), dicha idea parecía conllevar una buena dosis de determinismo geográfico que, de ser cierta, obstaculizaría la realización en Cuba, o en cualquier otro país “insular”, de una cultura plenamente universal. Sin embargo, y como Lezama se apresuró a aclarar, su reivindicación de una sensibilidad insular de ninguna manera suponía “una solución disociadora por semejanza y exclusión” (para emplear las palabras, y la ortografía, de Juan Ramón)¹⁶, sino todo lo contrario: lejos de rehuir soluciones universalistas, el particularismo de Lezama las buscaba, por ser lo particular el punto en que la creación cultural trascendía hacia lo universal. De hecho, el propio Juan Ramón, al ponerse el título de *El Andalúz Universal*, era el modelo mismo que Lezama seguía a la hora de lanzar su teleología insular. Con su insularismo Lezama no pretendía subrayar los rasgos más típicos o más pintorescos de la vida cubana, sino, al contrario, localizar en su experiencia cotidiana aquellos elementos de vida cubana que más

¹⁶ Véase José Lezama Lima, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en Juan Ramón Jiménez, *Y para recordar por qué he venido*, ed. Francisco Javier Blasco, Pre-Textos, Valencia, 1990, p. 197.

profundamente hablaban de la condición humana en general. Y de ahí, por ejemplo, dos de los epigramas que conforman “Razón que sea”, el texto programático que encabeza el primer número de *Espuela de Plata*. Primero: “Con lo del Sol del Trópico nos quedamos a la Luna de Valencia”. Y en seguida después: “La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos”¹⁷.

Este rápido desglose del ideario de Lezama era tal vez necesario para explicar cómo la llegada de los españoles no supuso, en principio, ningún inconveniente para las aspiraciones tanto insulares como universales de *Espuela de Plata*. Lo que sí podría haber sido un obstáculo para la revista era la cultura estrechamente nacionalista que la Guerra Civil había fomentado en los escritores españoles (en los republicanos no menos que en los franquistas). Si Lezama y su grupo no querían tener trato con ningún nacionalismo cubano, con sus exotismos muy fáciles y muy superficiales, tampoco lo iban a permitir en el caso de sus huéspedes peninsulares, y menos todavía si dicho nacionalismo venía acompañado de una preocupación política muy explícita. Para Lezama y sus amigos (formados como estaban en la mejor tradición juanramoniana de la poesía pura) el poeta se inspiraba en la realidad inmediata, pero al mismo tiempo transformaba esta realidad en otra cosa, y era la transformación artística lo que importaba rescatar, y no el punto prosaico en que el impulso creador se había originado.

Conviene señalar que si bien algunos intelectuales españoles exiliados en América se mantuvieron aferrados durante años a la misma noción de literatura comprometida que habían defendido durante la guerra, un sector muy importante, en cambio, repre-

¹⁷ Anónimo, “Razón que sea”, *Espuela de Plata*, 1939, núm. 1, p. 1.

sentado sobre todo por Juan Ramón, decidió mantener su obra de creación firmemente al margen de sus inquietudes como ciudadanos. Finalmente, hubo un tercer grupo, también muy numeroso, que buscó reconciliar las dos conductas a la vez, aprovechando las revistas editadas por ellos mismos para mantener su compromiso con la causa antifranquista, al mismo tiempo que colaboraban en revistas hispanoamericanas con obras de creación más libre, olvidándose ya de la posible utilidad política inmediata de lo creado por ellos. Altolaguirre pertenece a este tercer grupo. Es decir, por estas fechas, y al igual que María Zambrano, Altolaguirre reserva para *Nuestra España*, la revista republicana impresa por él en La Habana, sus textos más estrechamente vinculados con la cultura española y su reivindicación¹⁸, mientras aprovecha las páginas de *Espuela de Plata* para ocuparse de temas más universales. Aunque dicho esto, hay que reconocer que su primera colaboración en *Espuela de Plata* toma la forma de una nota luctuosa sobre Miguel Hernández y de esta manera se cuelga en la revista una referencia muy explícita al conflicto ideológico que divide a los españoles¹⁹.

¹⁸ Véanse Manuel Altolaguirre, "Antonio Machado", *Nuestra España*, 1939, núm. 1, pp. 52-62, recogido en *Obras completas I*, pp. 219-230; y "Valle-Inclán y el Renacimiento", *Nuestra España*, 1940, núm. 6, pp. 69-71, recogido en *Obras completas I*, pp. 260-262.

¹⁹ Manuel Altolaguirre, "Noticia sobre Miguel Hernández", *Espuela de Plata*, septiembre de 1939, cuaderno A, pp. 13-14; recogido en *Obras completas I*, pp. 409-410. La referencia a la Guerra Civil española se hace explícita al final de la nota: "Dije antes que [Miguel Hernández] vivía rodeado de exaltación. Era llama de amor viva. Su fuego, su esperanza, su heroísmo, crecieron con la guerra. Fue valiente y apasionado hasta perder la memoria. Su muerte es la mayor cobardía de esta guerra. Ojalá pudiéramos ser los poetas tan terribles". Este breve texto fue escrito con motivo de un rumor que llegó a La Habana hacia septiembre de 1939, y que luego resultó falso, que decía que Hernández acababa de morir en las cárceles de Franco. Sobre este tema, puede consultarse James Valender, "Miguel Hernández y Manuel

Pero creo que es la única vez en que esta guerra se menciona en la publicación. Por lo demás, al leer el poema de Altolaguirre incluido en el segundo cuaderno de *Espuela de Plata*, llama la atención lo alejados que se hallan los versos de la circunstancia histórica en que se inspiran. El poema, titulado “Enero, 1939”, reza como sigue:

Mi cuerpo mira a lo lejos
su alma desnuda en la arena,
tomando el sol de la muerte
junto a un río de tristezas.
Tan helada tiene el alma
que con la muerte se quema.
Un agua de olvido copia
mis recuerdos. Yo quisiera
que la muerte con su fuego
me dejase el alma negra,
volver a vivir teniendo
en el pecho una tiniebla,
olvidar lo que he perdido,
perder lo que luego venga²⁰.

El poema evoca un momento en que, sumido en un estado casi visionario, el poeta se asoma al borde de la muerte. La experiencia recreada es la de una zozobra espiritual muy profunda.

Altolaguirre: notas sobre una amistad”, en José Carlos Rovira (ed.), *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*. Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, Alicante, 1993, t. 2, pp. 845-855.

²⁰ Manuel Altolaguirre, “Enero, 1939”, *Espuela de Plata*, diciembre de 1939, enero, febrero y marzo de 1940, cuadernos C y D, en homenaje a Juan Ramón Jiménez, p. 5.

Pero si no fuera por el título, “Enero, 1939”, el lector difícilmente se enteraría de que los versos se inspiran en los días que el malagueño pasó en un manicomio al abandonar España, ya física y moralmente destruido. Altolaguirre tenía una personalidad multifacética, pero, pese al horror de la tragedia vivida, se ve que un lado de su ser (sin duda el más creativo) permanecía tan fiel como Lezama a la ética estética de Juan Ramón Jiménez.

Para resumir esta breve aproximación a las relaciones entre Lezama y Altolaguirre, podríamos decir que estamos ante una amistad interesante, que los dos poetas supieron apreciar en un principio, llevados por gustos estéticos que tenían en común; pero que esta amistad, por la informalidad del malagueño en su trabajo como impresor, no llegó a cuajar tanto como tal vez hubiera sido de esperarse. Con todo, seguramente sería un error prestar demasiada importancia al malogro del proyecto de editar las cartas de Darío a Casal. A fin de cuentas, si bien Altolaguirre dejó, de repente, de colaborar en *Espuela de Plata*, textos suyos aparecieron en las sucesivas revistas editadas por Lezama, tanto en *Nadie Parecía* (1942-1944) como en *Orígenes* (1944-1956)²¹. Lezama no era un hombre para guardar resentimientos, mientras que el encanto personal de Altolaguirre era legendario (tan legendario, quizá, como su informalidad profesional). Por ambos motivos no debe sorprendernos descubrir que la relación entre los dos se mantuvo cordial hasta la muerte de Altolaguirre en 1959.

De esta cordialidad da fe una carta escrita por Lezama Lima un par de meses antes de su propia muerte en agosto de 1976. La carta va dirigida a un nieto del malagueño, Manuel Ulacia Altola-

²¹ Véase Manuel Altolaguirre, “Niño en el campo”, *Nadie Parecía*, febrero de 1943, núm. 6, s. p.; y “Poemas para *Orígenes*”, *Orígenes*, 1954, núm. 35, pp. 5-6.

guirre, que por esas fechas, y ayudado por otros jóvenes poetas mexicanos del momento, había fundado la revista de poesía *El zaguán*. Tal vez esperando poder contar con la colaboración de Lezama, Ulacia había mandado un número de la revista al poeta cubano. Terminó este trabajo con la respuesta de Lezama. La carta, que deja ver el gran cariño con que Lezama recordaba entonces su amistad con Altolaguirre y con su familia, ha permanecido hasta ahora estrictamente inédita:

La Habana
25 marzo y 1976

Muy estimado amigo M. Ulacia Altolaguirre: Con verdadera alegría recibí su cuaderno de poesía *El zaguán*. Tantas cosas vinieron en el recuerdo. Fui muy amigo de Manolo Altolaguirre el cual publicó en distintas revistas que yo hice, sus bellos poemas. Recuerdo mucho también a Concha Méndez, muy amiga de María Zambrano y de Concha Albornoz²², muy enamorada de la poesía y trayendo su fina taza de café. Paloma era entonces una niña, tendría 7 u 8 años. Era muy bonita y graciosa y constituía, con su juego infantil, una de las delicias de la casa. Era el garaje el taller de imprenta de Manolo, ligero, sonriente y sudando en letra y en espíritu. Nos reuníamos algunas noches en su casa y nos entregá-

²² Espíritu muy reservado (no publicó, que yo sepa, una sola página en toda su vida), Concha de Albornoz (1900-1972) tiene fama de haber sido una de las mujeres más sensibles y más inteligentes de su generación, gran amiga de Luis Cernuda, Juan Gil-Albert y Ramón Gaya, lo mismo que de Rosa Chacel, María Zambrano y Concha Méndez. En el número doble de *Espuela de Plata* editado en homenaje a Juan Ramón Jiménez (diciembre de 1939-marzo de 1940), el poema "Noche insular: jardín invisible" de Lezama lleva la dedicatoria: "(A María Zambrano y Concha Albornoz)".

bamos a los placeres de la conversación. Manolo venía de la guerra civil española y tenía los bolsillos llenos de anécdotas, pero conservaba siempre una encantadora alegría. Siempre adelantaba su sonrisa y se ganaba todas las simpatías.

Muy bien hecho el cuaderno que Ud. me ha enviado, muy bien seleccionado el material. Continúa Ud. la bella tradición de su abuelo, de hacer revistas muy de acuerdo con los signos del tiempo.

Déle recuerdos a Concha y a Paloma. Escríbame y déme noticias de la familia. No dejen de continuar haciendo la revista.

Queda su amigo,

José Lezama Lima
Trocadero 162, bajos
La Habana
Cuba²³.

²³ Le agradezco a Paloma Altolaguirre, quien es la albacea del legado literario de su hijo Manuel Ulacia Altolaguirre, la autorización de reproducir esta carta aquí. El original se conserva en el archivo de la misma Paloma Altolaguirre, en la Ciudad de México.

ZAMBRANO, LEZAMA Y VALENTE: MÍSTICA Y RACIONALISMO

TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY
Universidad Nacional Autónoma de México

La filósofa española María Zambrano (1904-1991) y el poeta cubano José Lezama Lima (1910-1976) comparten la idea de que la razón, en su acepción moderna, al constituirse en instancia única, se vuelve unilateral y despótica, de lo que deriva, en muchos aspectos, la denominada crisis occidental. Esta necesidad de superar el racionalismo va de la mano de su inmersión en la literatura mística, como señala Zambrano al comentar el rescate de *La guía espiritual* del místico Miguel de Molinos (1628-1696) por parte del poeta José Ángel Valente (1929-2000), el tercer autor incluido en este artículo:

Pues que la razón, cuando se deja llevar de un congénito imperia-
lismo, olvida que si la mística lucha con lo indecible, el pensamien-
to lucha con lo impensable (...). [...] Un renunciar de la razón a
ensancharse, como tantas renunciaciones de este género, por ansia de
imponerse. Ensancharse es, ante todo, acoger y aun abrazar, salir
al confín del dominio, y aun atravesarlo. Sólo se recibe cuando el
horizonte se ensancha. Lo que con cierta ingenuidad enunciamos
que debería de hacer la razón con la mística en aquel nuestro primer
paso: la razón vital o viviente, histórica¹.

¹ María Zambrano, "Miguel de Molinos, reaparecido", *Ínsula*, 1974, núm. 338, p. 3.

En relación con Zambrano y Valente, en este estudio me baso en la correspondencia y en los ensayos que dedican a Lezama; en cambio, en lo que toca a este último, acudo además al Capítulo V de su novela póstuma *Oppiano Licario* (1977), donde al hilo de un relato de formación se insertan precisamente fragmentos de la *Guía espiritual* de Molinos. Mi enfoque se reduce al capítulo mencionado, por lo que considero a sus protagonistas de forma emblemática y, en ese sentido, parcial, ya que dejo al margen la compleja trama de la novela. Así, Ynaca Eco y Cemí representan las figuras del aprendiz y el condiscípulo, respectivamente, y Oppiano Licario la del maestro. Como antecedentes, en el primer apartado del trabajo repaso la relación de Valente con la poesía latinoamericana, marco en el cual se inscribe su amistad con Lezama; en el segundo, los momentos en que se constituye la amistad entre los tres autores; viene después la lectura del capítulo V de *Oppiano Licario*; y, finalmente, el análisis de los pasajes de la *Guía* a que recurre Lezama así como sus coincidencias con la poética de Valente.

1. José Ángel Valente y la poesía latinoamericana

El interés de Valente por la literatura latinoamericana se prolonga a lo largo de su vida. En este sentido destaca el contacto que tiene con poetas latinoamericanos durante su estancia en Madrid, donde comienza a estudiar Derecho, que abandona para cursar la carrera de Filología, de 1947 hasta 1955, cuando se traslada a Oxford; la presencia de Vallejo en su obra, principalmente al inicio; y, finalmente, el contacto con Lezama.

En el Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe de Madrid, Valente convive con los latinoamericanos Ernesto Mejía Sánchez,

Ernesto Cardenal y Pablo Antonio Cuadra, entre otros. En el poema “Intimations of Immortality from Recollections, etc.”, dedicado a Hernando Valencia Goelkel, da testimonio de esta amistad². Por estas mismas fechas colabora asiduamente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, donde publica reseñas de tres antologías de poesía latinoamericana: la de los poetas de *Orígenes* que publica Cintio Vitier en 1948³, la que incluye al dominicano Antonio Fernández Spencer, a Ernesto Mejía Sánchez, de Nicaragua, a los chilenos Alonso Laredo y Miguel Arteche, y a Eduardo Cote Lamus, colombiano⁴, y una de poetas brasileños⁵. En la segunda sobresale el elogio a Mejía Sánchez por su distancia de todo formalismo, actitud que el mismo Valente procura con ahínco en su primera poesía: “No hay, sin embargo, en él asomo de virtuosismo puro, afán de la palabra por la palabra, estéril complacencia

² José Ángel Valente, *Interior con figuras*, en *Obras completas I. Poesía y prosa*, ed. e intro. Andrés Sánchez Robayna, Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, p. 345. En adelante cito por esta edición con las siglas *OCI* seguidas del número de página. En el poema aparecen los nombres de Eduardo Cote, Jorge Gaitán Durán, Ernesto Mejía Sánchez, Ernesto Gutiérrez, Ernesto Cardenal, Carlos Martínez Rivas y José Coronel.

³ *Diez poetas cubanos (1937-1947): José Lezama Lima, Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Octavio Smith, Fina García Marruz, Lorenzo García Vega*, antología y notas Cintio Vitier, Ediciones Orígenes, La Habana, 1948. La reseña de Valente aparece en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1950, núm. 16, pp. 141-143. Más adelante Valente reseña la siguiente antología de Vitier: “Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1953, núm. 38, pp. 241-243.

⁴ *Cinco poetas hispanoamericanos en España*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1953 (*La Encina y el Mar*). La reseña aparece en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1953, núm. 40, pp. 116-121.

⁵ *Antología de la poesía brasileña*, ed. Renato de Mendoça, trads. Rafael Morales y Santos Torroella, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1953. Reseñada por Valente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1953, núm. 45, pp. 376-381.

en la forma”⁶, y en la de poesía de Brasil subraya la preocupación social, la humanidad y el sentimiento solidario de Carlos Drummond de Andrade.

Comentario aparte merece la reseña de *Diez poetas en diez años de poesía cubana* ya que recoge la primera reacción de Valente ante la poesía de Lezama. Aunque sin discutir el papel fundacional de este último, Valente se pregunta por la pertinencia del criterio de Vitier, para quien los poetas seleccionados dependen del autor de *Enemigo rumor* ya sea por afinidad o por rechazo. A su modo de ver, se desenvuelve en dominios propios, por ejemplo, Fina García Marruz, única mujer del grupo, de la que afirma: “[es] el poeta más recogido, más íntimamente iluminado de toda la antología”⁷, además de destacar sus homenajes a Vallejo, con quien el autor comparte la inflexión social, preocupación patente sobre todo en sus primeros libros⁸.

Cuando Valente conoce a Lezama, ya pasó de esta fase realista a una de mayor reflexión sobre el lenguaje. A este momento corresponde su convicción acerca de la historia y destino común de la poesía escrita en español, de la que *Paradiso* constituiría todo un suceso:

Para nosotros los peninsulares, el enlace con la otra facción —enorme— de la lengua empieza a ser (¿o ha dejado alguna vez de serlo?)

⁶ José Ángel Valente, “Cinco poetas hispanoamericanos en España”, en *Obras completas II. Ensayos*, ed. Andrés Sánchez Robayna, recopilación e introd. Claudio Rodríguez Fer, Círculo de Lectores, Barcelona, 2008, pp. 861. En adelante cito los ensayos de Valente por esta edición, con las siglas *OCII* seguidas del número de página.

⁷ *OCII*, 829-833.

⁸ Cf. “Vallejo y la palabra poética”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1953, núm. 39, p. 338. *OCII*, pp. 841-842. Sobre el lugar de Vallejo en la poesía española de posguerra: Cf. “César Vallejo desde esta orilla”, en *Las palabras de la tribu*, *OCII*, pp. 145-158.

necesidad vital, que no siempre se advierte. No podemos prescindir sin riesgo de mutilación grave, de los fondos de una tradición común que en ustedes encuentra distinto impulso o renovada forma. Pienso, desde este punto de vista de la afinada decantación de elementos comunes, en lo que puede representar para nosotros esa pequeña obra maestra de su prosa ensayística que usted ha titulado “Sierpe de don Luis de Góngora”. Y pienso, claro está, en *Paradiso*, que me parece un acontecimiento mayor de la lengua y, como tal, llamado a existir con igual plenitud en las dos vertientes de aquélla⁹.

2. Zambrano, Lezama y Valente (el “triángulo pitagórico”)

A la proximidad de Valente con la poesía latinoamericana se suma la de Lezama con España, uno de los campos de estudio más amplios de su obra. En este marco se sitúa su común relación con María Zambrano y Valente; los españoles tienen en común, a la manera de un tesoro compartido, la amistad con el poeta cubano. Prueba de ello es que se comunican todas las noticias que reciben de Lezama, tratan de ayudarlo en sus dificultades y, después de su muerte, intercambian información sobre su vida y obra¹⁰.

⁹ “Carta abierta a José Lezama Lima”, en *Las palabras de la tribu*, OCII, p. 223. Publicado en *Ínsula*, julio-agosto de 1968, núms. 260-261, p. 3.

¹⁰ Al morir Lezama, María Luisa Bautista refiere que todas las noches recitaba con su marido dos salmos, por los que Zambrano de inmediato se interesa. En respuesta, la viuda elabora una copia mecanográfica de los salmos 23 y 91 para María, que se encarga de remitirlos a Valente. Cf. Carta de MLB a MZ, 28 de noviembre 1977; y Carta de MZ a MLB, 21 de diciembre 1977, en *Correspondencia. Entre José Lezama Lima-María Zambrano y entre María Zambrano-María Luisa Bautista*, ed., intr. y notas Javier Fornieles, Ediciones Espuela de Plata, Sevilla, 2006, pp. 234-236

No me extenderé en lo relativo a la constitución del “triángulo pitagórico”¹¹ entre Zambrano, Lezama y Valente, pues han expuesto el tema antes Jorge Luis Arcos¹², Javier Fornieles¹³ y Pepita Jiménez Carreras¹⁴, cuyo objetivo común es la recopilación y edi-

y 238. Antes María Luisa Bautista había obsequiado a Zambrano una fotografía de Lezama de la que Valente pide copia: “La foto de Lezama es bellísima, pues que él era así; su gesto, su mirada; es la mejor, creo, de todas las que he visto. Valente me la ha pedido para sacar copia y tenerla en su biblioteca, y así lo ha hecho, contando que a Ud. no puede parecerle erróneo. Rara vez hablamos sin hablar de él” (Carta de MZ a MLB, 4 de noviembre 1977, Javier Fornieles, ed. cit., p. 229). Al citar las distintas ediciones de la correspondencia utilizo siempre las abreviaturas: María Zambrano: MZ; José Lezama Lima: JLL; José Ángel Valente: JAV; María Luisa Bautista: MLB.

¹¹ La expresión aparece en carta de Lezama a Valente: “Pienso con mucha frecuencia en María Zambrano y repaso las muy bellas páginas que ustedes escribieron sobre mí. Es una alegría inextinguible contemplar como con ojos mágicos la urdimbre formada por el azar concurrente, el *sympathos* que nos conduce a la misma esquina. [...] Quizás podamos coincidir en París o en Madrid. Qué buena tríada pitagórica María, usted y yo” (Pepita Jiménez Carreras, *Cartas desde una soledad, Epistolario María Zambrano-José Lezama Lima-María Luisa Bautista-José Ángel Valente*, Verbum, Madrid, 2008, p. 130. Carta núm. 2: La Habana, 10 de julio 1969). Cabe recordar que según la doctrina pitagórica las relaciones entre las almas remontan a un ciclo que rebasa con mucho la historia individual, además de la significación más inmediata de agrupación hermética.

¹² Jorge Luis Arcos, *La Cuba secreta y otros ensayos*, Ediciones Endymión, Madrid, 1996.

¹³ Javier Fornieles, ed. cit. Para elaborar este trabajo Fornieles ha consultado los archivos de la Fundación María Zambrano en Vélez-Málaga, los de la “Cátedra José Ángel Valente” en la Universidad de Santiago de Compostela, y los documentos custodiados en la Biblioteca Nacional “José Martí” de La Habana. En su libro anuncia el proyecto de publicar las cartas entre Lezama y Valente, y las de Valente y Zambrano, con lo que concluiría el proyecto de los autores.

¹⁴ Pepita Jiménez Carreras, *op. cit.* Como señala en la “Introducción”, el libro lleva el título previsto por Zambrano y Valente. Aunque, cuando es el caso, da constancia de la aparición previa de las cartas, Jiménez Carreras, extrañamente, no menciona el libro de Fornieles. Según expone, Jiménez Carreras llegó a hablar con Valente sobre la publicación de la parte faltante, pero la muerte del

ción de la correspondencia entre los tres autores, así como algunos artículos y poemas en torno a esta amistad¹⁵. En su momento, este plan suscitó el entusiasmo de los autores, para el que incluso preparan un esquema, incluido por Fornieles en su edición de las cartas, por lo que no se entiende el abandono del libro. La fría respuesta de Valente a la demanda de Zambrano en carta del 30 de junio de 1987, hace pensar que quizá él desistió del proyecto: “Respecto de las cartas de Lezama y María Luisa, creía yo haberte devuelto los originales. Pero tal vez mi memoria me traicione. Lo comprobaré cuando regrese a Almería, lo que sucederá en otoño. Si allí estuvieran, te los enviaría enseguida”¹⁶. Según entiendo, María Zambrano no pide sus originales, sino que pregunta por “nuestro Epistolario con Lezama”, asunto sobre el que Valente no dice nada.

Tanto Zambrano como Lezama dan gran importancia a su primer encuentro, principalmente ella, producido en la escala que hace en La Habana en 1936, durante la cena de recepción organizada por intelectuales cubanos. Al evocarlo ella insiste en la “juventud” de Lezama, que tiene entonces 26 años, aun cuando ella no es mucho mayor. La filósofa “ve” al poeta, de golpe se le

poeta interrumpió el proyecto: “En el epistolario faltan las cartas que María Zambrano dio a José Ángel Valente, catorce [...] [Valente] se interesó por mi Tesis y me ofreció colaboración que se pospuso [...]. El poeta murió el 18-7-2000. El intento de búsqueda de estas cartas no dio resultado” (“Introducción”, nota 5, pp. 22-23).

¹⁵ Iván González Cruz dio a conocer parte de este material. De un lado, las cartas del 2 de octubre y del 19 de noviembre de 1975 de Valente a Lezama en: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, ed. Iván González Cruz, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998, pp. 791-796; de otro, dos cartas de Lezama a Valente: *José Lezama Lima. La posibilidad infinita*, ed. Iván González Cruz, Verbum, Madrid, 2000, pp. 308-309. Por su parte, Valente publica las cartas sobre la incautación de los ejemplares de la *Guía* de Molinos que remite a Lezama: “Lezama Lima y Molinos: dos cartas”, *Voces*, 2 (1984), pp. 30-32. *OCII*, pp. 1318-1320.

¹⁶ *Apud*, Javier Fornieles, ed. cit., p. 76.

vuelve claro su destino, y comprende que están unidos en una tarea común que involucra la fe en la palabra, fundamentalmente en la poética. La alusión al “ver” o “haber visto” a alguien remite a la idea —compartida por Zambrano y Lezama— de que en las condiciones actuales nuestro ser no se expresa con plenitud, de modo semejante como el ser divino de Jesucristo no se advierte en la cotidianidad, y sólo se revela, ante el estupor de los discípulos, en el momento de la transfiguración. Esta manera de entender el mutuo encuentro refiere asimismo a la convicción compartida acerca de la pérdida del esplendor originario debido a que vivimos en el orden de la caída. De modo que el “ver” al otro alude al hecho de vislumbrar el destello del ser perdido. María “ve” a Lezama como “criatura única”¹⁷, a la vez que Lezama descubre los ojos “azules” de María. Este color significa la ultravisión filosófica y profética que, como la poesía, se identifica con el saber inspirado¹⁸. Después de este breve encuentro, Zambrano y Lezama tienen ocasión de convivir más estrechamente en La Habana, a donde la filósofa acude en 1940 para impartir una serie de conferencias. Esta estancia en Cuba, de la que se cuenta con diversos estudios, se prolonga hasta 1953, con ocasionales salidas. A partir de entonces, y hasta la muerte del poeta, su comunicación se reduce al intercambio epistolar. De modo análogo al místico, que desea lo que no tiene al alcance, prevalece aquí la certeza de una proximidad no “comprobable”, ya que esta amistad se sostiene a distancia durante un periodo largo. Tanto para la filósofa como para el poeta este trato con la ausencia forma parte del propio de-

¹⁷ Éste es uno de los motivos del ensayo que Zambrano escribe al morir su amigo: “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, *El País*, 27 de noviembre de 1977. Cf. Javier Fornieles, ed. cit., pp. 296-301.

¹⁸ Cf. Carta de MZ a JLL, 3 de junio 1975, en Javier Fornieles, ed. cit., p. 183.

sarrollo¹⁹: “A través del tiempo he aprendido a mirarla como algo que está y no está y que se nos presenta como una lejanía. Ud. ha sabido cultivarla y habitar esa lejanía que le da algo de estelar y como de llegada en los momentos más difíciles”²⁰. Unido lo estelar y su lejanía con la aparición protectora, marcan el aspecto angélico de esta evocación de Zambrano.

En 1958 Valente se traslada a Ginebra donde permanece hasta 1975, lo que le da la ocasión de acercarse a Zambrano, a quien visita en 1964 en su casa de La Pièce, situada al pie de la cadena montañosa del Jura en la frontera suiza-francesa. De acuerdo con su propio testimonio, Valente llegó al atardecer y no salió de ahí hasta la mañana siguiente, pues hablaron sin interrupción toda la noche²¹. Como ocurre con otros poetas amigos, Zambrano le dedica un ensayo: “La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente”²²; Valente a su vez escribe sobre ella “El sueño creador”²³.

El repaso de los encuentros entre Zambrano, Lezama y Valente muestra que entre los dos primeros se sella, desde el primer encuentro, un pacto perdurable que en tiempos de adversidad pasa a

¹⁹ Debemos a Sergio Ugalde Quintana un estudio detallado sobre el intercambio vital e intelectual entre Zambrano y Lezama (cf. *La biblioteca en la isla. Una lectura de La expresión americana de José Lezama Lima*, Colibrí, Madrid, 2011, pp. 97-116).

²⁰ Carta de JLL a MZ, 31 de diciembre, 1975, Javier Fornieles, ed. cit., p. 186.

²¹ “Llegué a las siete de la tarde y me marché a las siete de la mañana del día siguiente. La conversación duró toda la noche. No recuerdo haber hablado nunca tanto tiempo seguido” (*apud* Amparo Amorós, “Zambrano-Valente: la palabra, lugar de encuentro”, en *Litoral. María Zambrano. Papeles para una poética del ser*, Málaga, 1983, núms. 124-126, p. 65).

²² María Zambrano, “La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente”, *Quimera*, 1981, núm. 4, pp. 39-42.

²³ José Ángel Valente, “El sueño creador”, *Ínsula*, 1966, núm. 238, pp. 1 y 10. Recogido en *Las palabras de la tribu*, OCII, pp. 213-220.

ser soporte insustituible, como ocurre en el momento de las más duras pérdidas, la madre para Lezama, y la hermana para María. Este periodo coincide con la visita de Valente mediada por una carta de Zambrano, a partir de la cual se reinicia el intercambio epistolar de ésta con Lezama, interrumpido desde 1959: “Y como de Ángel Valente, poeta, escritor, amigo también recibo siempre algo bueno, me parece muy natural el que se conozcan, sean amigos para siempre. Y me alegra el que este encuentro se verifique teniéndome presente como si los presentara y no por azar. Espero que Valente me traiga noticias tuyas, esas que traen presencia”²⁴.

El encuentro se produce en 1967, durante una estancia de un mes de Valente en La Habana, donde participa como jurado del premio de la UNEAC²⁵. De las asiduas visitas a la casa de Lezama, Valente conserva el recuerdo de la sorpresa ante la luz, una luminosidad de la cual no tenía experiencia, debida en parte a la vibrante atmósfera de la isla, pero también a la conversación de Lezama que rememora en la ya citada “Carta abierta a José Lezama Lima”²⁶. Al igual que ocurre con María Zambrano, Lezama se le

²⁴ Carta de MZ a JLL, La Pièce, 12 de noviembre 1967, Javier Fornieles, ed. cit., p. 134. En el índice se marca erróneamente esa carta como proveniente de Lezama.

²⁵ No suele recordarse que en esta ocasión estaba también presente Caballero Bonald, según él mismo relata con motivo del centenario de Lezama en un artículo que concluye citando a Valente: “Lo que llamó Valente a este respecto ‘la apertura infinita de la palabra’ viene a ser aquí como una celebración del más depurado arte de escribir, de un arte que se mantiene magistralmente vivo porque nació sin ningún condicionamiento temporal. Releer a Lezama continúa siendo un muy acreditado ejercicio de literatura comparada para neutralizar el desánimo” (José Manuel Caballero Bonald, “Lezama Lima en su *Paradiso*”, en “Babelia”, *El País*, 27 de noviembre de 2010, ed. electrónica, consultado el 7 de julio de 2011). Sobre la amistad de Valente con Caballero Bonald cf. “Carta abierta a J. M. Caballero Bonald”, en *OCH*, pp. 964-966.

²⁶ *OCH*, p. 221.

presenta como el genio del lugar que participa de la luz habanera a la vez que la emana. No creo exagerar al decir que Valente quedó herido por esta luz misteriosa. ¿De qué otro modo se explica que sea Lezama el único poeta al que conceda, en señal de reconocimiento incondicionado, el título de “maestro cantor”? Gesto que llama la atención pues Valente no es muy dado a las alabanzas, sino al contrario afilado crítico y hosco interlocutor. Pero con Lezama las reticencias se derrumban para dar lugar al simple gozo, a la aventura del conocimiento y la creación, que es precisamente lo que echa en falta en la árida planicie de la España de posguerra. Lezama, en primer término, es para Valente lo que ha sido para tantísimos lectores, una felicidad y un hallazgo perdurables. Por petición expresa de Valente, Lezama escribe un artículo que su destinatario atesora: “Un poeta que camina su propia circunstancia”, donde responde a la amistad del poeta español con un augurio favorable que los editores de sus *Obras completas* eligen como lema de contraportada: “No creo que haya en la España de los últimos veinte años un poeta más en el centro de su espacio germinativo que José Ángel Valente, con la precisión de la ceniza, de la flor y del cuerpo que cae”²⁷.

A pesar de la insistencia de Zambrano en la juventud de Lezama, entre ellos sólo median algunos años, mientras que Valente pertenece a otra generación. Con todo, en la lectura de la correspondencia se advierte que Valente siempre trató con gran defe-

²⁷ José Lezama Lima, “Un poeta que camina su propia circunstancia”, *Revista de Occidente*, 3a. época, julio de 1976, núm. 9, pp. 60-61. La fusión de los tres autores se muestra en la respuesta de Zambrano al primer párrafo de este artículo sobre Valente, que considera un regalo para ella: “Un don para mí el primer párrafo de su hermoso comentario a la obra de Valente” (Carta de MZ a JLL, 2 de julio 1976, Javier Fornieles, ed. cit., p. 193).

rencia a Lezama²⁸; en cambio, con María el trato es de mayor igualdad²⁹. En lo que respecta a Lezama, la filósofa y el poeta españoles coinciden además en el sufrimiento por la separación, ya que los dos sueñan con un reencuentro que no se produce y se ven limitados a relacionarse con el cubano de forma epistolar. En efecto, Valente alude al deseo y la promesa de una nueva visita en el poema “José Lezama Lima”: “Pero yo volveré. / Yo que he viajado volveré. / Y acaso vea entonces al maestro cantor / en el lúcido ojo de la misma serpiente”³⁰. La separación impuesta por el aislamiento de Lezama, en parte debido a condiciones políticas, aumenta la conciencia de errancia compartida con estos interlocutores, el desgarramiento de sentirse partículas desperdigadas por el mundo.

Entre los tres autores hay afinidades decisivas, destacadamente la antecendencia del ejercicio vital en relación con el trabajo creador. Esto quiere decir que consideran indispensable el proceso de transformación personal, aludido en la correspondencia con

²⁸ “No sabe con cuánta alegría recibo la noticia de que podrán aparecer en el proyectado libro madrileño unas páginas de usted sobre *Punto cero*. Mi encuentro con su poesía (hacia 1950) [se refiere a las reseñas de las antologías de Vitier], mi encuentro con usted en La Habana y la lectura de *Paradiso* son para mí otros tantos puntos de filiación, que considero muy irrenunciables. De ahí que cuanto usted pueda decir sobre *Punto cero* haya de tener para mí muy particular importancia” (Carta de JAV a JLL, Ginebra, 27 de marzo 1975, en Pepita Jiménez Carreras, *op. cit.*, p. 237).

²⁹ Valente convive con Zambrano hasta edad más avanzada, pues muere sólo nueve años después de ella. En todo caso, parece que en esta relación sí hubo altibajos; quizá esto pueda aclararse con la publicación de su correspondencia. El agrio artículo que publica Valente al morir Zambrano atribuye la desavenencia a la falta de correspondencia entre vida y obra. Cf. “La doble muerte de María Zambrano”, *OCL*, pp. 1473-1474. Publicado originalmente en *ABC*, 9 de febrero de 1991, p. 3.

³⁰ Incluido en *El inocente* (1970), en *OCL*, p. 307. Además, Valente dedica al “maestro cantor” el poema “Patio, zaguán, umbral de la distancia” de *Interior con figuras* (1976), en *OCL*, p. 361.

la mención de “la vía unitiva”, para la actividad poética³¹. Por ello, más adelante subrayo el carácter “práctico” que otorgan a la poesía y, en función de esto, el “uso” que atribuyen a determinada literatura. Se trata entonces de atravesar por fases o estados distintos y, en la medida que se avanza, se vuelve posible establecer un puente entre vivos y difuntos³².

En el modo como Valente afirma la antecendencia del ejercicio vital, aspecto ampliamente desarrollado en su obra, destaca la necesidad de apertura al entorno. En este sentido llama la atención, por ejemplo, su perplejidad ante el narcisismo de Juan Ramón Jiménez que, sin embargo, no resta calidad a su obra, como señala en una nota añadida al ensayo sobre este poeta en la segunda edición de *Las palabras de la tribu*. Después de complejas disquisiciones concluye que Juan Ramón no cumple el tránsito del estadio estético al religioso, de acuerdo con la significación

³¹ “Hacían también los místicos lo que pudiéramos llamar la vela de sus metales, pero por necesidad de vía unitiva. No quedaba así el metal límpido sobre su propio orgullo, sino por razón de aquella superior unidad, superiormente abarcadora... ‘porque para la dicha unión a que la dispone y encamina esta oscura noche, ha de estar el alma llena y dotada de una cierta magnificencia gloriosa en la comunicación con Dios’. (San Juan de la Cruz, *Noche oscura*)”, (José Lezama Lima, “Sierpe de don Luis de Góngora”, en *Analecta del reloj*, en *Obras completas*, t. 2, Aguilar, México, 1977, p. 197).

³² La importancia del “umbral”, del tránsito entre regiones distintas, de la que es paradigma el paso del reino de los vivos al de los muertos, se marca en la fascinante descripción de la puerta, símbolo fundamental para Lezama, con que da inicio *Oppiano Licario*. La puerta vuelve a aparecer, por ejemplo, en el capítulo IV. En este caso “abre la medianoche”: “Era una hoja de la puerta que se abría con lentitud inaudible, pequeño chorro que asciende, punto de confluencia de siete ríos, ante la puerta cerrada de la noche” (José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, Era, México, 1977, p. 95). En adelante cito por esta edición en el cuerpo del trabajo con las siglas *OL* seguidas del número de página.

kierkegaardiana³³. Lo anterior no corresponde necesariamente a una situación religiosa sino a la acogida al otro, aspecto central en Vallejo y en la lógica de la heterogeneidad de Machado. Para los propósitos de este trabajo, me importa sobre todo destacar esta vertiente vital o práctica, raíz de su interés por la mística, en que coincide con Lezama y Zambrano. Los tres relacionan la creación con el “tránsito” en sus diversas formas, a través de planos de conciencia, como paso de una región a otra, en el desplazamiento a que obliga el exilio.

Esto último es más patente en Zambrano, pues en su caso la experiencia íntima y la histórica coinciden, pero no hay que olvidar que Lezama sufre en carne propia el dolor del exilio a través de la salida de Cuba de su familia (resiente en especial la distancia de su hermana Eloísa), y que Valente reside fuera de España desde 1955, primero en Oxford, después en Ginebra y París, y no vuelve, y eso por temporadas, sino hasta 1985. Los tres comparten la experiencia de la precariedad y pérdida que, en consonancia con la literatura mística, consideran decisivas para cumplir con la tarea regeneradora atribuida a la creación.

3) El aspecto práctico de la literatura en Oppiano Licario

El proceso de formación de Ynaca Eco, descrito en el capítulo V de *Oppiano Licario*, puede compararse con los viajes del alma de

³³ Para formular su postura se ve en la necesidad de citar a Jean Starobinsky, lo que subraya el propio desconcierto: “La admiración por la calidad estética de una obra puede correr pareja a la crítica de la actitud que Kierkegaard llamaría ‘la actitud estética’, una actitud que se encierra en la presencia del espejo, que se niega al otro” (*apud* “Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo”, en *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 89, nota 1. *OCII*, p. 109).

la tradición mística. Se trata de recorridos a través de múltiples obstáculos para llegar finalmente a la luz³⁴. Además del registro de la propia experiencia, en estos libros se ofrecen preciosas orientaciones para los involucrados en procesos semejantes que requieren de gran disponibilidad y de fervor por la exploración. Tal camino presupone también el auxilio de guías o maestros. De ahí que tras la muerte de Oppiano Licario, el conocedor del camino misterioso que une a vivos y muertos, se presente en la novela el problema de la transmisión de su legado, recogido en un escrito póstumo. En el pasaje del que me ocupo, aparecen los herederos de sus enseñanzas: Ynaca Eco, su hermana, y Cemí, cuya importancia para la conclusión de su obra Oppiano presiente con claridad, por lo que lo nombra destinatario de sus papeles. Además de condiscípulos en la escuela de Licario, esos dos personajes son sus sucesores y de ellos depende la prosecución del linaje. En este contexto, las reflexiones sobre poética que Cemí intercala al hilo de las palabras de Ynaca y el relato de formación de ésta se ensamblan como piezas complementarias. Esto explica la inclusión en la novela de Lezama de una literatura sapiencial que dista mucho de propósitos eruditos o de especialización³⁵. Al respecto destaca la recomendación, en la segunda parte del capítulo V, de

³⁴ Cf. Henri Corbin, *Avicena y el relato visionario* [1a. ed. en francés 1954], Barcelona, Paidós, 1995, cap. 1.

³⁵ En el mismo tenor que Cortázar, cuando cuestiona las objeciones pedantes a Lezama, María Zambrano se refiere a la seguridad de sus fuentes y confía en su clarividencia, con la cual suple la posible falta de información: “Lezama nunca fue un impostor. Él sabía muchísimo, y lo que no sabía lo intuía, lo llevaba dentro” (“Breve testimonio de un encuentro inacabable”, *Liminar de la edición crítica de Paradiso*, Colección Archivos, Madrid, 1988, *apud*, Javier Fornieles, ed. cit., p. 309).

la *Guía* de Miguel de Molinos como “manual de cocina” para Ynaca³⁶.

Se muestra así la faceta de formador espiritual de Licario, que elige cuidadosamente las lecturas de su hermana. La selección muestra la estirpe de la que forman parte y también el estilo de su espiritualidad. A este grupo pertenecen santa Teresa, san Juan de la Cruz y Molinos; sin embargo, se otorga a la *Guía* cierta preeminencia, ya que Licario se la asigna a Ynaca Eco como material de consulta cotidiana³⁷. En este modo algo enigmático de referirse al tratado destella el humor, pero no sólo eso. De un lado, se apunta también al constante intercambio de lo doméstico con lo sobrenatural recogido en la muy conocida expresión de santa Teresa: “Entre los pucheros anda Dios” (*Fundaciones*, 5, 8); de otro, al hecho de que la *Guía* es un libro práctico que no se lee y se cierra, sino que se utiliza, se consulta. Se trata de un manual situado en la cocina o laboratorio donde se hacen pruebas, se inventa y se producen transformaciones. Según la ubicación que le da Lezama, el propósito de este libro es la experimentación, ya que presenta la *Guía* como compendio de sugerencias acerca de formas nuevas de vida. Esta “revolución creativa” consistiría en la fusión de vida y muerte como estados complementarios³⁸.

³⁶ Libro incluido en “el curso Delfico”, elaborado por Lezama para transmitir su experiencia de lector. Cf. José Lezama Lima, *Diarios*, comp. y notas Ciro Bianchi Ross, Era, México, 1994, p. 118, nota 11.

³⁷ Por cierto que Licario mismo se inscribe en esta línea de los padres espirituales señalada en su modo de vida monacal: “Licario no se había alejado del cenobio, ejercicio y humildad, trabajaba en la vía iluminativa y en la purgativa, no sabía si también en la unitiva, pero persiguiendo un desarrollo goethiano se hacía pasar por un sarabaita giróvago” (*OL*, p. 94).

³⁸ En palabra de Mahomed Len Baid, otro de los personajes de *Oppiano Licario*: “Nuestros recuerdos vuelven a ser puntos estelares. Golcía y Parusia, ciencias

A propósito de Maimónides, María Zambrano estudia en un artículo ya clásico la relación de la *Guía*, como género literario, y el problema de la identidad. Como explica el artículo, la *Guía* vendría a ser un manual espiritual para aquellos “perplejos” que no encuentran pautas de conducta en los moldes vigentes pero que tampoco disponen de un *daimon* propio³⁹. Este grupo se sitúa entre la mayoría conformista y la minoría dotada de una idea clara sobre su destino. A partir de esta exposición podemos darnos cuenta de que en la *Guía*, en tanto que género, se buscan criterios para la vida. Por su parte, Valente en su proyecto de tesis doctoral, no concluida, rastrea la difusión de los libros de espiritualidad españoles en la Inglaterra. Los resultados, recogidos en el ensayo: “Una nota sobre relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII”, dan cuenta de la amplia circulación de esta literatura. Lo que confirma su carácter práctico, de interés existencial, por decirlo de forma anacrónica, entre lectores ávidos de emoción religiosa⁴⁰.

Los tratados de mística no son libros de estudio en el sentido moderno del término, sino material de consulta acerca de experiencias determinadas. A este fin eminentemente práctico apunta Licario al entregar la *Guía* a Ynaca Eco como libro de cocina, compendio de recetas que por su relación con la evolución anímica claramente refiere al laboratorio alquímico, donde el sujeto de la actividad combinatoria es el lector o aprendiz. Como muestra

de invocación de los muertos y de la resurrección, he ahí donde deben dirigirse las llamas de una nueva revolución” (*OL*, p. 68).

³⁹ María Zambrano, “La ‘Guía’, forma del pensamiento”, *Revista de las Indias*, 18 (agosto de 1943), pp. 151-176. Artículo incluido después en *Hacia un saber sobre el alma* (1950). No hay que confundir este trabajo que parte de Maimónides, con la citada reseña de Zambrano de la edición de Valente de la *Guía espiritual* de Molinos.

⁴⁰ Cf. *OCL*, pp. 349-364.

en artículo reciente Teresa Aizpún, en última instancia, la simbología de la alquimia apunta al perfeccionamiento mediante el que se alcanza la inmortalidad⁴¹. El oro, la cúspide de los procedimientos ensayados en el laboratorio-cocina mágicos, es símbolo del alma acrisolada que pasa a ser indestructible. Paralelamente, la continuidad vida-muerte encarnada en Licario remite a procesos cumplidos a través de las generaciones cuyo momento culminante se da precisamente en este personaje que, a la manera del símbolo, atraviesa triunfante las edades. A lo anterior se añade que en *Op-piano Licario* abundan las alusiones alquímicas, por ejemplo, en la descripción de las reacciones producidas al poner en contacto tálantes o disposiciones anímicas, que operan según la lógica de atracción y repulsión de los elementos físicos. Al mismo vocabulario alquímico pertenece el término “evaporación”, de uso muy frecuente en la novela. A través de este paso de la materia a un estado sutil, Lezama claramente sugiere los cambios por los que se da forma al propio ser, en los que intervienen de manera decisiva

⁴¹ “El mito la define [a la Alquimia] como la ciencia que permitía al filósofo o artista convertir los metales ‘bajos’ en oro; en ese sentido sería más propio hablar de capacidad transformadora que creadora. Por esta razón, se ha interpretado con frecuencia como la búsqueda del control de las leyes de la química, algo así como una forma de pensamiento pre-científico, olvidándose de todo el trasfondo espiritual de este arte-sabiduría. Sin embargo, toda una rama de la alquimia, y por cierto la originaria, se centró en la búsqueda no del oro, sino de la inmortalidad, siendo ésta el premio o la consecuencia de un trabajo de transformación interior, de transmutación del hombre en su búsqueda de Dios y de la perfección, un proceso de autocreación o recreación de sí mismo, pues cambiar la forma de algo, significa convertir realmente una cosa en otra diferente” (“El hombre como obra de arte: de por qué a Joseph Beuys no le funcionaban las acciones”, en Luis Puelles, Rosa Fernández y Eva Fernández del Campo [eds.], *Estética e interculturalidad: relaciones entre el arte y la vida*, Suplemento 17 de *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Málaga, 2012, pp. 35-50).

rasgos estéticos, como podrían ser el modo de andar, la sonrisa, la mirada, el ritmo, la elasticidad, en resumen: el modo de moverse, la viveza y expresividad, la manera en que el cuerpo se sitúa en el mundo⁴².

En ocasiones Lezama vincula la “evaporación” con el encuentro amoroso, sugerido también el capítulo V por la presencia de María Magdalena, y que en *Oppiano Licario* suscita un intenso comentario, cuya última línea muestra que la vida, en lo más esencial, se orienta por oscuras premoniciones y que en ella todo trabaja, así sea desde la inconsciencia, por los impulsos de la afinidad:

[...] pues a medida que dos cuerpos se acercan, para lograr su expresión, es necesario que evaporen, que se tornen invisibles, como si reducidos a un punto, fueran creciendo hasta rescatar sus cuerpos, hasta irse reuniendo lentamente en una voluptuosidad que los lleva a despertar en sus propias orillas, en un territorio que van recorriendo como suyo, como si todos los juegos de infancia se aclarasen en una fulguración (*OL*, p. 83).

En la visión de la mística de Lezama, la apertura de la conciencia conlleva la capacidad para envolverse en el vértigo amoroso. Desde esta perspectiva, la conversación participa del goce carnal, a la vez que el erotismo requiere del intercambio verbal ejecutado con arte. Esto por poner los ejemplos más refinados, pero la sim-

⁴² En relación con lo cubano, tal plasticidad es patente en Fronesis, amigo íntimo de Cemí que no aparece en el capítulo que aquí comento, y del que se afirma: “Al andar creaba su paisaje, como si se dirigiese a un árbol o extendiese en la madrugada su cuerpo desnudo para beber agua en un río. Su marcha era un extenderse en el aire, no parecía que vencía ninguna resistencia, sino que estaba amigado con todas las variantes de su circunstancia” (*OL*, p. 80).

patía, el acierto en el intercambio con el exterior, se despliega en todos los planos de la vida, como es el caso de la respuesta ingeniosa por la que un suceso trivial revela insospechadas conexiones, o la fina escucha de un interlocutor permeable a la palabra.

La calidad de la escucha es manifiesta en el gusto de Cemí por “los absortos” de Ynaca Eco, gracias a los cuales las entradas de la conversación transcurren con exactitud comparable a la de actores expertos, pero sin el artificio del espectáculo teatral. No se trata aquí sólo ni principalmente de agudeza o ingenio, sino de la vitalidad imperiosa, desbordante, en búsqueda continua de cauces expresivos que se ramifican en situaciones donde se adivina la poesía, como pueden ser el humor, la audacia verbal o la intuición. La aspiración alquímica explica asimismo fórmulas crípticas relativas a las alianzas entre principios complementarios y la alusión a procesos que convergen en el desarrollo del poder creador.

En *Oppiano Licario* la descripción de las transformaciones de los protagonistas en su paso por circunstancias complejas importa tanto o más que la acción misma. Desde este enfoque algunos personajes aparecen como iniciados, otros son susceptibles de iniciación, y otros más permanecen sujetos a parámetros ilusorios, es decir, se rigen por distinciones tajantes y términos excluyentes, entre los que sobresale la separación radical de vida y muerte. En la configuración de los primeros operan modelos mitológicos y rituales, es decir, se les atribuye la naturaleza ambivalente y proteica del dios y encuentran en sus recorridos las pruebas típicas de la aventura espiritual. De ahí su clara impronta simbólica manifiesta en Ynaca Eco, en quien se reconocen a la vez los rasgos de Hermes, su divinidad tutelar, y los de la mujer visionaria tal como nos la retrata la literatura mística femenina. En efecto, su empeño por mirar fijamente al sol reproduce al pie de la letra la actitud de

Beatriz en el primer canto del Paraíso⁴³. “Observaba también que me era agradable mirar el sol, aunque me producía escozor, irritaciones conjuntivas, lágrimas. Yo había leído que algunos fakires de la India se quedan ciegos por la prolongada contemplación solar” (OL, p. 130).

Lezama, por su parte, en su trato con los libros sigue la sugerencia de Licario cuando recomienda la *Guía* como “libro de cocina”. El recurso a lecturas que son “itinerarios” es patente en su correspondencia con Zambrano, con quien comparte el interés no sólo por los clásicos, sino también los estudios sobre religiones del Círculo de Eranos liderado por Jung desde 1933 y que se inspira también en el pensamiento de Rudolf Otto sobre lo sagrado⁴⁴. Pertenecen a Eranos, entre otras celebridades, el orientalista francés Louis Massignon, Henri Corbin, autor del estudio clásico *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*, y Mircea Eliade⁴⁵. Convergen así con pensadores que no se redu-

⁴³ “No pude sostener la mirada mucho tiempo ni tan poco que no viese un resplandor en torno, como de hierro candente que sale del fuego, y de repente pareció como que un día se agregaba al otro, como si Aquel que todo lo puede hubiese adornado el cielo con otro sol. Beatriz permanecía con los ojos fijos en las eternas esferas, y yo en ellas fijaba los míos, apartados de la altura” (*El paraíso*, versión de Nicolás González Ruiz, BAC, Madrid, 2002, Canto I, vv. 58-66, p. 366).

⁴⁴ Lezama entra en contacto con el Círculo de Eranos a través de la *Revista de Occidente*, donde se publican un par de artículos de Louis Massignon, reseñas de obras de Erich Neumann, —discípulo distinguido de Jung—, y varios estudios del propio Jung. La obra clásica de Otto se publica tempranamente en la editorial de *Revista de Occidente* con el título *Lo santo* (1925), trad. F. Vela.

⁴⁵ Zambrano comenta con Lezama sus dificultades para conseguir libros, lo que le impide enviarle el estudio de Henri Corbin sobre Ibn Arabi. Cf. Carta de mZ a JLL, 18 de agosto 1970, Javier Fornieles, ed. cit., p. 151. En otra carta reconoce el magisterio de Massignon (1883-1962): “Corroboré el otro día leyendo a Massignon que nunca el hombre ha tenido tanta vocación suicida. Louis Massignon es el único

cen a la trasmisión de un conjunto ordenado de conocimientos, ni a la instrucción enciclopédica, sino que cuestionan la proscripción racionalista del mito, y cuyos enfoques enriquecen la reflexión sobre los presupuestos del arte y la poesía modernos y contemporáneos⁴⁶.

Así, la inmersión de Ynaca en la *Guía* constituye el punto de partida de su propio despliegue vital. En tanto experiencia que se comunica, tal literatura propicia una inmediata simpatía. Se trata del saber por “mirazón” de Berceo al que Lezama alude a propósito de la primera impresión, cuando se descubre súbitamente la afinidad⁴⁷. De igual modo que, al hablar de su encuentro, Zambrano se refiere a “saberes previos, instantáneos”⁴⁸. Es importante señalar que la afinidad revela no sólo la simpatía particular, sino la perte-

maestro que desde hace años larguísimo he encontrado. [...] Fui hace ya once años, es decir acepté la invitación de los Coloquios de Royaumont por encontrarlo y no fue, murió enseñuida” (Carta de MZ a JLL, 23 de octubre 1973, en Javier Fornieles, ed. cit., p. 167). Como señala Fornieles en nota a la carta citada, también asisten a este Coloquio sobre la fenomenología de los sueños Roger Callois, Mircea Eliade y el propio Corbin. Zambrano participa con el ensayo “Los sueños y la creación literaria”.

⁴⁶ Cf. Andrés Ortiz-Osés, “El Círculo Eranos: origen y sentido”, *Anthropos*, 1994, núm. 153, pp. 23-27.

⁴⁷ Cf. *OL*, p. 46. Este rechazo del cálculo e incluso de la reflexión se relaciona, así sea indirectamente, con el “quietismo” de Molinos, donde los estados más perfectos suponen el abandono o la pasividad. En realidad, el exceso de reflexión va en detrimento del concierto de afinidades que es preciso “atrapar” instintivamente. Tanto en la mística como en la creación llega en un momento en que ya no se dispone de premisas racionales, se avanza por tanteo. La importancia del “corazón” en la mística femenina sugiere que son las emociones las que sirven de guía en esos momentos de tensión anímica.

⁴⁸ “Siempre supe amigo Lezama de qué tronco fuerte, de qué remota sustancia viene su poesía, de qué amor hondo y de qué raíz. [...] Es un hondo consuelo verificar estos saberes previos, instantáneos” (Carta de MZ a JLL, 1 de junio 1956, Javier Fornieles, ed. cit. p. 126).

nencia a una comunidad sigilosa, cuyas actividades pasan inadvertidas en el entorno. Lezama aprecia estas comunidades pequeñas, de inspiración espiritual, que reaparecen a través de los siglos. El esquema se reconoce en su relación con Valente y Zambrano, como sugiere la alusión del poeta cubano a la “tríada pitagórica” que se completa con la de “movible trilogía”⁴⁹. Subyace en su idea de amistad esta concurrencia creativa, propia de compañeros de itinerario espiritual, a la que apunta la comparación de sus conversaciones con la filósofa con las de San Benito y Santa Escolástica: “Y entiendo bien, se me figura, su mención de las conversaciones de Benito o Benedetto y Escolástica, sueltos de la gravitación y de la gravedad”⁵⁰.

Lo anterior arroja luz sobre la destreza de Ynaca Eco para seguir los pasos de otros y sobre el carácter práctico de su visión de los caminos. Su función consiste en acompañar en el tránsito, entendido no sólo como trayecto físico, sino también como paso a través de las distintas fases del viaje anímico. Este poder se asocia a la facultad de trance que en ella pasa a ser cualidad permanente, pero que es marca también de otros personajes femeninos; por ejemplo, de Aisha, cuyas artes adivinatorias resultan indispensables para que el médico, su esposo, establezca un diagnóstico⁵¹; o

⁴⁹ “Cuando le escribo a Valente le mando siempre recuerdos y cariños para usted. Ahora que le escribo a Ud., le mando recuerdos y cariños para Valente. Así formamos una movible trilogía que estamos siempre cerca” (Carta de JLL a MZ, principios 1975, Javier Fornieles, ed. cit., p. 175).

⁵⁰ Carta de MZ a JLL, 3 de junio 1975, Javier Fornieles, ed. cit. pp. 182-183.

⁵¹ Se trata de los padres de Muhamed, personajes que representan en *Oppiano Licario* el refinamiento del mundo árabe. El padre es un médico que descende “de una extensísima dinastía curadores y alquimistas del califato de Córdoba”. Por su parte, la madre es la hija de un orfebre que procede “de conocedores de piedras preciosas durante varias generaciones” (*OL*, p. 57). La unión de estas estirpes produce

de la posesión ritual por la que Delfina descubre un lugar de entierro desconocido: “corriendo como una euménide bajo el terror” (*OL*, p. 19); o de la premonición de Lucía, a la que se compara con la “frenética enamorada de Jasón” (*OL*, p. 29) que “hablaba como una ménade”. Es Cemí quien refiere este estado excepcional de conciencia: “Cemí sintió que lo recorría un temblor como un hechizo. Sentía la nobleza enloquecida de Lucía (...). Sintió la fuerza de transfiguración que hay en cada persona como un potencial desconocido que actúa con una lucidez inmediata, casi transparentándose” (*OL*, pp. 50-51). Incluso Margaret, más alejada del prototipo de mujer visionaria, tiene acceso al trance: “En esos momentos se levantó Margaret, comenzó a hablar con lentitud como si silabease una sentencia délfica” (*OL*, p. 77).

un matrimonio extraordinario no sólo por la felicidad que alcanzan, sino porque colaboran para lograr la curación de los pacientes del médico. Durante su infancia, Aisha pasa jornadas completas en el taller de su padre, donde observa a los artesanos mientras trabajan las piedras preciosas. Esto la introduce en el peculiar silencio que origina el poder de atención. Al hilo de esta historia, aparece el relato de formación de Aisha que presenta asombrosas similitudes con el itinerario de Ynaca Eco. En ambos casos se pone el énfasis en la facultad de observación, que se desarrolla en Aisha al contemplar el trabajo conjunto del ojo y de la mano. De modo que el primero se vuelve “táctil” y la segunda se aguza al extremo: “Había visto en infinitas horas trabajar con la atención concentrada, hasta la alucinación invisible, en un objeto pequeño. (...) Cada mirada era una orden para las manos que distribuían el toque de los dedos sobre la piedra, como una caricia. La mirada que ceñía, las manos fijaban, los dedos eran esponjas inaudibles que preguntaban” (*OL*, p. 58). Más adelante la niña aplicará la capacidad de observación que así desarrolla para formular diagnósticos, pues advierte de golpe los planos mínimos que son susceptibles de relieve o que deben pulirse en una personalidad. Al incluir “la actitud de la mirada” en el trazo de estos personajes femeninos, Lezama da cuenta del itinerario por el que se avanza en la adquisición de un don especial: la percepción del detalle revelador en Aisha o el saber de los caminos para Ynaca.

4) *Un cuarto personaje: Molinos*

A partir de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos puede mostrarse la convergencia de las reflexiones sobre la mística de Lezama y Valente, en particular sobre el “enceguecimiento” que antecede la apertura de la conciencia⁵². En comentario a un par de versos de Lezama que cito: “lo que el Arcángel flamea / en el punto donde no se ve”, Valente describe este proceso: “El punto donde no se ve es el punto donde la visión no es necesaria por ser el punto del que la visión emana y en que la visión converge”⁵³.

Valente remite en dos ocasiones a Lezama su edición de la *Guía espiritual*, para la que prepara un amplio prólogo, que es dos veces incautada por su carácter supuestamente “espiritista”⁵⁴. Sobre tal episodio Valente explica con ironía que el razonamiento recuerda el de los censores de la dictadura militar chilena que confiscan un libro sobre cubismo por su supuesta relación con Cuba. El conciso registro del hecho no es ajeno a la búsqueda de Valente de la palabra previa, informe por no determinada, a la que no condicionan presiones ideológicas, que no se revela por entero pero es requisito del conocimiento.

Como ya anticipé, Valente postula una poética de exilio entendido como salida de sí que conduce al vacío, del que es imagen el desierto. De amplias consecuencia en el plano verbal, este pro-

⁵² Esta convergencia de intereses es más patente en la fase de *Fragmentos a su imán* y *Oppiano Licario*, obras que fascinan a Valente, como muestra su ensayo titulado “Pabellón del vacío” —el último de los seis que dedicara a Lezama (*OCII*, pp. 673-677).

⁵³ *OCII*, p. 222 y José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1971, p. 250.

⁵⁴ “Lezama Lima y Molinos: dos cartas” (*OCII*, pp. 1318-1320). Publicado en *Voces*, 1984, núm. 2, pp. 30-32.

ceso se cumple en Miguel de Molinos. En el poema “Una oscura noticia” rememora el acto denigratorio en que por dos horas Molinos escucha de rodillas los cargos que se le imputan, episodio también descrito en el ensayo introductorio de la *Guía*, donde se insiste en su mutismo total durante este espectáculo, interpretado como contumacia por algún testigo. En cambio, Valente explica tal actitud en estricta correspondencia con la doctrina quietista de Molinos, y en su poema atribuye las acusaciones de que es objeto a su radicalismo: “por haber intimado tanta gloria a la nada, / por haber dado al fin / de la verdadera y perfecta / aniquilación / una oscura noticia”⁵⁵. En esta respuesta Valente reconoce rasgos de la disciplina que el místico voluntariamente se ha impuesto y por la que se mantiene fijo en un punto de luz engeguecedora⁵⁶. En relación con este proceso y en tono apologético, Lezama recuerda en cartas a Zambrano y a Valente las palabras de Molinos: “el día del

⁵⁵ “Una oscura noticia”, en *El inocente*, OCI, p. 316. Sobre el poema, Lezama comenta: “Un poema suyo que me ha gustado mucho es ‘Una oscura noticia’. Qué bien su recuerdo de Miguel de Molinos. Su nada nos parece tan contemporánea y eterna. Está en la raíz misma de lo hispánico y de lo nuestro. Usted recordará que cuando fue condenado exclamó: ‘El día del juicio veremos quién tiene razón’. Así llegaría con su nada al día de la consumación de los tiempos” (Carta de JLL a JAV, 17 de mayo 1971, Pepita Jiménez Carreras, *op. cit.*, p. 131).

⁵⁶ Valente describe el espectáculo como de obscena grandeza acorde con la Roma barroca, pues a la acusación de herejía se suman culpas contra la moral sexual, como el bestialismo, de las que no constan pruebas y que proceden de la compulsión denigratoria que por inercia se desata en este tipo de juicios donde es necesario crear un monstruo para justificar la propia actuación. Molinos fue condenado a reclusión perpetua. Al evocar los nueve años que Molinos pasa en prisión, María Zambrano incorpora al místico en la estirpe de “los enterrados vivos”: “Entra así Molinos en la corona de los seres enterrados vivos, doncellas en su mayoría y algún poeta (como a causa de su ‘locura’ Hölderlin, y el filósofo-poeta Nietzsche) y tantos innumerables elegidos por las tinieblas y la luz conjuntamente” (María Zambrano, “Miguel de Molinos, reaparecido”, p. 4).

juicio veremos quién tiene razón”, a la vez que reivindica la actualidad de su pensamiento para la tradición hispánica: “Hubiera podido ser uno de los sustentadores del existencialismo hispánico. El nadismo inunda toda su obra, y lo que había en él de español pasó inadvertido”⁵⁷. El sesgo moderno de Molinos también se registra en *Oppiano Licario* donde su doctrina sobre el silencio se compara con la nada contemporánea. La purificación y ceguera que involucra la formación de Ynaca recuerda el intento heideggeriano de concebir la filosofía como negatividad, entendida como registro de lo que se escapa implícito en el saber: en lo que se alcanza a ver destella siempre lo que se oculta, y ese percatarse de lo oculto forma parte de la revelación. Por lo que su propuesta no es del todo ajena a Lezama, a pesar de que su afirmación tajante de la resurrección se oponga al énfasis puesto en la finitud por este pensador. La revisión de aspectos como el vacío y la mística en Lezama puede ayudar a esclarecer la mención a Heidegger con que se cierra la conversación de Ynaca y Cemí donde aparece Molinos⁵⁸: “La única respuesta posible no está en el tiempo ni en el espacio, sino en la ‘Imago’. La expresión de Heidegger *salir al encuentro*, sólo puede tener sentido acompañada de otra, *nos viene a buscar*, la instantaneidad coincidente de ambas expresiones es la imago” (*OL*, p.135).

Para Valente la creación verbal no puede deslindarse del paso por la muerte. De ahí que junto a los de corte social, se encuentran en sus primeros libros poemas en que los pasos rituales del

⁵⁷ Carta de JLL a MZ, septiembre de 1972, Javier Fornieles, ed. cit., p.164.

⁵⁸ Al comentar esta referencia a Heidegger en *Oppiano Licario*, inserta en la conversación entre Ynaca y Cemí en el capítulo V que vengo comentando, Eva Valcárcel remite al juego de metáfora e imagen en el sistema poético de Lezama. Cf. “La vivencia oblicua, fragmentos sobre una lectura de Lezama Lima”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999), p. 1258.

sacrificio están claramente señalados, especialmente en las marcas espaciales del peregrinaje iniciático. El desierto se transforma así en emblema de su poesía, por la aridez que es propia de esta clase de desplazamientos, como indica al inicio de “Serán ceniza...”, su primer poema: “Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre. El corazón / tiene la sequedad de la piedra / y los estallidos nocturnos / de su materia o de su nada”⁵⁹. El traslado que se efectúa en el poema corresponde al cambio de conciencia y al lenguaje en que éste se expresa.

Esta concepción de la poesía como registro de la transformación vital, se encuentra también en Lezama. El cambio de conciencia requiere de un ceremonial, de fórmulas rituales que remiten a situaciones originarias, como son el nacimiento o la muerte. En este ambiente se sitúa el precoz desarrollo espiritual de su personaje Ynaca Eco, descrito en el capítulo V de *Oppiano Licario*. Tal es el caso de las “edificaciones” que construye en la infancia y de su cimentación en las fosas donde hierve el agua que emplea para el bautizo que ella misma se otorga, y por el que presumiblemente obtiene nueva vida y nombre. Como afirma Cemí, en su aparición o presencia, entendida como súbito destello, se reconoce la inmediatez de este bautizo heterodoxo: “Este hecho de su bautizo es la primera comprobación de la imagen que usted irradia” (*OL*, pp. 120-121). Más adelante, Ynaca Eco se confiesa capaz de acompañar a los otros en sus traslados, incluso cuando salen del alcance de su vista:

Cuando yo era muy niña —comenzó a decir Ynaca sin la menor vacilación—, veía a una persona caminar, después precisaba que

⁵⁹ En *A modo de esperanza*, 1955, *OCL*, p. 69.

ya no la veía con los ojos, pero la seguía viendo en su marcha, aunque fuera excesiva la extensión que recorría. Pude observar que mi visión se detenía si esa persona abandonaba lo que yo llamaría el espacio abierto, para penetrar en su casa, o un objeto cualquiera, un árbol, una pared, una densidad mayor que refractase la potencia de penetración de mi pensamiento, se interponía (*OL*, pp. 128-129).

A esta faceta de Ynaca, la de rectora de los caminos y sus encrucijadas, se une la de servir de enlace entre vivos y muertos. Unidos los dos aspectos, se reconocen en el personaje las atribuciones de Hermes, conductor de almas que tiene a su cargo la empresa superior de la comunicación que consiste en reunir esferas tajantemente separadas, la terrestre y la del inframundo. Semejante a la de Hermes, la actividad de Ynaca se despliega en un horizonte específico, el de la mediación amorosa. De modo que el aura erótica marca sus apariciones y el sector de realidad sobre el que actúa. Se revela así su naturaleza dionisiaca también propia de Hermes, pues le corresponde comunicar caminos y personas que de otra manera permanecen aislados, como muestra Karl Kerényi en su hermoso libro sobre el tema: “Hermes es el dios de aquellos que en este mundo de senderos se mueven con confianza, y es aquí cuando se describe el aspecto más visible de su mundo”⁶⁰.

Desde este enfoque, la contemplación remite a la posibilidad de establecer un puente entre los vivos y los seres amados desaparecidos, como sugiere el propio Lezama en carta a su hermana: “Para

⁶⁰ Karl Kerényi, *Hermes el conductor de almas* [1ª ed. en alemán 1956], tr. Brigitte Kiemann, Sexto Piso, México, 2010, p. 23. También Kerényi (1897-1973) es parte del Círculo de Eranos.

mí ya ha sucedido todo lo que podía tocarme: el advenimiento de Cristo y la muerte de mi madre. Pues creo ya haber alcanzado en mi vida esa unidad entre los vivientes y los que esperan la voz de la resurrección que es la suprema contemplación”⁶¹. A lo largo de su obra, Valente exploró también los caminos por los que pueden recuperarse los mundos, adscritos a seres amados, de que nos despoja la muerte, el modo como se recobra, a través de la poesía, el hilo de una conversación entrañable. De ahí su recurso constante a la figura de Lázaro, el resucitado. Meditando sobre esto, ya muerto Lezama, Valente relee y transcribe la dedicatoria de su ejemplar de *La cantidad hechizada*: “Sueño a veces, mi querido amigo, que usted llega de nuevo a mi casa y conversamos en la transfiguración de la tarde”. A lo que visiblemente emocionado responde: “Sí, querido maestro, volveré —le respondo—, porque yo, como usted, creo que, al igual que Lázaro, la poesía adelanta la resurrección”⁶².

El bautizo de Ynaca precede al apartado del capítulo V de *Oppiano Licario* donde se cita a Molinos. El pasaje comienza con la pregunta de Cemí a Ynaca acerca de la frase con que ella lo recibe en el Castillo de la Fuerza, que retoma con ligeros cambios: “Me gustaría que tironeásemos la primera expresión que le oí [...] yo lo hubiera encontrado si no se interpusieran las piedras” (*OL*, p. 128). La pregunta refiere al “secreto” de Ynaca, la capacidad de seguir los pasos interrumpida por la interferencia de una superficie sólida, situaciones en que se muestra la alternancia de visión y no visión involucradas en la “videncia”, paradoja subrayada más adelante al señalar la vuelta al “abismo pascaliano” de la figura avizorada. No es casual la referencia a Pascal, figura próxima a la

⁶¹ Carta de 1966, en *Cartas a Eloísa y otra correspondencia (1939-1976)*, ed. comentada e introd. José Triana, Verbum, Madrid, 1998, p. 109.

⁶² “Lezama: una imagen”, *OCH*, p. 1278.

de los místicos para Lezama, entre otros aspectos, por el vértigo ante el vacío que es típico en este pensador:

Puedo seguir esa marcha, pero a veces lo que yo percibo como abismo, y Pascal creía que todo hombre lo llevaba a su lado, se lo traga. Puedo decir que esa visión, pues el abismo acompañante lo que hace es reproducir la primera turbación de la contemplación solar, consiste tanto en ver como en no ver. Nunca podré saber si tengo el don de la visión, pues sólo veo lo que prosigue y me obnubila lo que me interrumpe (*OL*, p. 133).

Se describe así el “saber negativo” de la tradición mística, que siempre ha subrayado el papel del “desconocimiento” en el acceso a la divinidad. Como ya adelanté, lo anterior alude a la conjunción de lo visto y de lo que se sustrae que de algún modo destella en tanto que oculto, ambivalencia que también es un rasgo característico de la poética de Valente.

A propósito de la conversación entre Ynaca y Cemí, se desarrollan paralelamente dos temas: por un lado, el de la conversación misma, de la que el diálogo entre ellos opera como modelo, por las referencias a la coordinación exacta, a la supresión del énfasis, a la calidad de los silencios, entre otras marcas; y, por otro, el relato acerca de la formación de Ynaca. Mientras expone los hitos de su aprendizaje, Cemí le muestra las equivalencias entre su visión del cuerpo en marcha, plano físico, y la reunión de las dimensiones temporales en el “suceso” de la imagen, plano poético. Pero es en lo relativo a la formación de Ynaca donde se intercalan los pasajes de Molinos y en general sobre la mística. Una vez abierta la conversación, Ynaca refiere su descubrimiento del don que posee y enseguida al ejercicio de mirar al sol que ella misma se impone,

incidentes que anteceden a las lecciones de Licario. En esta primera parte destaca la “turbación” que sufre al mirar fijamente al sol, término que al principio se aproxima con el desconcierto. Sin embargo, la posterior alusión a la ceguera sirve para precisar el sentido de la palabra: la “turbación provocada”, denominada “molinismo puro” un poco más adelante, remite a la interdependencia entre visión y ocultamiento, a la ceguera autoinducida como medio para ejercitarse en una mirada de mayor alcance. Descrita de forma exacta por Lezama como doctrina del “el sí del no” en san Juan de la Cruz, esta combinación de lo revelado y lo oculto remite a la noche de la mística:

A ese apetito de metamorfosis añade San Juan lo que se ha llamado la afirmación del mundo nocturno, o si se quiere el sí del no. San Juan prepara esa salida sin ser notada, cuando la noche oscura rodea el monte del beneplácito hasta llegar al mar como *res extensa* o la cascada como incesante. Es, como se ha llamado, el sí del no⁶³.

La referencia a la noche está implícita en los comentarios sobre poesía que aparecen en este capítulo, y es una muestra de la trasposición del vocabulario místico al campo de la creación, donde adquiere una particular complejidad. Después de los episodios de “turbación”, Licario, en su papel de iniciador, lleva a la niña a un cuarto oscuro donde permanece hasta que paulatinamente distingue, en medio de las sombras, un punto luminoso. Se desarrolla así la capacidad de seguir en sueños, al amparo de una luz encendida, la trayectoria de las personas. A la “turbación provocada” prosigue el sueño, añadido así al proceso que consta de tres

⁶³ José Lezama Lima, “Sierpe de don Luis de Góngora”, p. 201.

momentos: visión, ceguera por deslumbramiento y traslado al dominio de los sueños iluminados por la vela situada en la habitación. En las distintas fases, la oscuridad se extrema en beneficio del alcance visual, lo que coincide con la idea de que el modo de operar de los sueños tiene un punto de contacto con la apertura de la conciencia. En el contexto del molinismo, tal correspondencia podría remitir a la inactividad o pasividad por la que se suprime o disminuye la agitación de los sentidos y las potencias, dejando paso a la espera entendida como atención y homenaje amorosos.

[...] este ocio del alma, según dice San Bernardo, es el negocio de los negocios. [...] Ni se ha de decir que está ociosa el alma [...] A más que no está sin ninguna actividad, porque obra, aunque espiritual, sencilla e íntimamente. Porque estar atenta a Dios, llegarse a él, seguir sus internas aspiraciones, recibir sus divinas influencias, adorarle en su íntimo centro, arrojar tantas y tan fantásticas imaginaciones que ocurren en el tiempo de la oración, y vencer con suavidad y desprecio tantas tentaciones, todos son verdaderos actos⁶⁴.

El elogio de la inactividad va de la mano con el del silencio que Lezama incluye después y donde aparece la Magdalena, cuya mudéz merece el “relato” de sus obras por parte de Jesucristo que

⁶⁴ Miguel de Molinos, *Guía espiritual*, ed. José Ángel Valente, Barral editores, Barcelona, 1974, pp. 95-96. Esta edición, basada en la primera versión del tratado, consta de un “Proemio” y tres libros, divididos a su vez en capítulos cuyo título resume lo que se va a exponer. El fragmento citado proviene del Libro Primero, capítulo V: “Prosigue lo mismo, declarando cuántas maneras hay de devoción, y cómo se debe despreciar lo sensible y que el alma, aunque no discorra, no está ociosa”. Lezama tiene en su biblioteca la edición de los años veinte a cargo de Joaquín de Entrambasaguas. Cf. Ciro Bianchi Ross, en José Lezama Lima, *Diarios*, nota 11, p. 118.

responde a quienes la acusan con una de las más recordadas frases evangélicas: “sus pecados son perdonados porque amó mucho”.

Como ya mencioné al tratar de la función práctica de la literatura mística, Licario recomienda a Ynaca la *Guía* como “manual de cocina”, con lo que inserta su magisterio en una tradición⁶⁵: “Pero volvamos al *ricorsi* —siguió Ynaca Eco—. Entonces me fue haciendo leer a Santa Teresa y a San Juan de la Cruz, pero recuerdo que me dijo que la Guía en lo espiritual, de Molinos, debería ser mi manual de cocina” (*OL*, p. 130). Después de esta sentencia se equipara la “turbación provocada” con el molinismo, que se respalda con citas de Molinos incluidas con referencia: “‘Si la tentación no le refrenara, sin remedio se perdería’, pues el Señor, el Magnánimo, el Dador, permite por momentos la perversión, pensamientos contra la fe, horribles tentaciones, gula, lujuria, maldición y rabia ‘para que nos conozcamos y humillemos’ (Guía en lo espiritual, Miguel de Molinos, cap. IX)” (*OL*, pp. 130-131). Anteriormente Ynaca se había referido al escozor y las lágrimas que le produce el contacto con el sol. La tentación se equipara a la “molestia” necesaria para ampliar la visión, pues lo que puede haber de incómodo en el proceso es condición del aprovechamiento.

En una fase posterior de la instrucción de Ynaca Eco se vuelve todavía más evidente la impronta molinista del proceso, ya que el silencio, explícitamente equiparado al vacío y la nada contemporáneas, es la meta irradiante de las últimas lecciones de Licario. En este apartado se glosan fragmentos de la *Guía* que proceden del Libro Primero, capítulo XVII: “Del silencio interno y místico”, de título expresivo en la medida que el silencio aparece como condi-

⁶⁵ Lezama encuentra diferencias significativas entre la “oración de quietud” de santa Teresa y el “quietismo” de Molinos, aspecto que referido a su poética admitiría un análisis pormenorizado. Cf. José Lezama Lima, *Diarios*, pp. 36-38.

ción del “rendimiento” espiritual. Por su prosa límpida y precisa, así como por su carga de experiencia, se trata de un pasaje sobresaliente, del estilo de los que Valente busca rescatar con su edición. Por formar parte del itinerario de Ynaca, en el comentario de Lezama se acude a un ejemplo femenino. Así, la Ynaca que alumbraba es a la vez una alumbrada adscrita a la mística femenina, la del corazón, de la que se ocupa el propio Valente en sus ensayos.

Durante años seguí acariciando el libro que me regaló Licario. Molinos hablaba del silencio como en nuestra época se habla del vacío o de la nada. Hablaba del silencio verbal, el de deseos y el de pensar, para lograr lo que los alumbrados españoles de la época de la monja Encarnación de la Cruz, llamaban el dejamiento. Por el silencio de las palabras se obtiene la virtud, es decir, la fortaleza. En el silencio de los deseos se nos regala la quietud. En el silencio del pensamiento alcanzamos el total recogimiento. Comenzamos a ver, marchamos y vemos las huellas de la progresión de la marcha (*OL*, p. 132).

Lezama incorpora el inicio del capítulo: “Tres maneras hay de silencio: el primero es de palabras, el segundo de deseos y el tercero de pensamientos. En el primero, de palabras, se alcanza la virtud; en el segundo, de deseos, se consigue la quietud; en el tercero, de pensamientos, el interior recogimiento”⁶⁶, pero marca de inmediato un contrapunto al remitir al don de seguir los pasos de Ynaca. A renglón seguido se da un salto por el que se yuxtapone la mística con la evocación del “silencio” que antecede al encuentro erótico. Son sabidas las correspondencias entre estas dos experiencias, sin embargo, se produce aquí un cambio de acento que, por un lado,

⁶⁶ Miguel de Molinos, *op. cit.*, p. 132.

refuerza la proximidad de Ynaca con la Magdalena, ya no con una monja, y de otro, el erotismo antes latente: “Es el silencio del homenaje y parece que alguien, digamos Dios, nos comienza a hablar. Es el silencio que rodea los cuerpos cuando comienza el amor. La Magdalena no habla, ‘y el mismo Señor, enamorado de su amor perfecto, se hizo su cronista’ (Guía en lo espiritual, Molinos, cap. XII)” (OL, p. 132).

La siguiente cita de la *Guía* corresponde el Libro Segundo, capítulo X, aunque por su contigüidad parece proceder del mismo lugar. Se cambia además de tema, pues del éxtasis amoroso se pasa a la obediencia retomando la idea de negación incluida en la “turbación provocada”, esto es, el lugar del vacío o nada en el itinerario místico⁶⁷.

En el vaivén de una misma experiencia, se vuelve aquí a la negación de la vista que se equipara al “silencio del pensamiento” por el que se suspende el filtro del significado. Licario recuerda que para producir este cambio de percepción, que ocurre bruscamente, los “padres fundadores” recomiendan actividades que parecen absurdas, como plantar lechugas por las hojas, regar troncos secos o coser y descoser el propio hábito. Una vez más se trata de adentrarse en un orden previo, cuyas coordenadas no están de antemano trazadas. Nos encontramos ante el punto oscuro desde el que se

⁶⁷ “Para la obediencia a ese silencio, Molinos requiere a San Buenaventura que le aconseja que sea voluntaria, *sin contradicción*; simple, *sin examen*; perseverante, *sin pausa*; ordenada, *sin desvío*; gustosa, *sin turbación*, y universal, *sin excepción*” (OL, p. 132). En la serie de cualidades exigidas y sus opuestos, se contraponen al gusto la “turbación”, en la acepción comentada de molestia ligada en este caso al impedimento (de la vista). El pasaje correspondiente de Molinos es una cita: “La obediencia, dice San Buenaventura, ha de ser pronta, sin dilación; devota, sin designarse; voluntaria, sin contradicción; simple, sin examen; perseverante, sin pausa; ordenada, sin desvío; gustosa, sin turbación; valiente, sin pusilanimidad; y universal, sin excepción (*Tract. 8, collationum*)” (Miguel de Molinos, *op. cit.*, p. 162).

atisba fugazmente la chispa del saber negativo, por el que se conoce la falta de coincidencia entre el andamiaje racional y la fulguración del mundo. “Para conseguir ese silencio previo, esa dejación, sin tiempo ni espacio, aconsejaban los padres fundadores los más inopinados tejidos de hora. A unos les dicen que planten lechugas por las hojas, que dispersen el agua sobre troncos secos o que cosan y descosan el propio hábito” (*OL*, p. 133).

Los ejemplos remiten asimismo a la carga ascética inherente a una actividad sin sentido. Con estos ejercicios se “castiga” a la mente obligándola a salir de sus rutas habituales, de su forma automática de reaccionar. El objetivo principal es el cambio de actitud inducido por el contacto con el absurdo, pero éste no se produce sin desarrollar la paciencia, tema básico de la mística por su lugar en el desarrollo de la atención, sin la cual no se podría superar el cansancio ante labores interminables y sin provecho. Esto hace pensar en la condición de morir para crear: al recurrir al absurdo indirectamente se resta fuerza al orden lógico, lo que posibilita formas nuevas de asociación⁶⁸.

⁶⁸ Según las doctrinas pitagóricas, específicamente en lo que toca a la metempsicosis, el alma presa en el cuerpo se olvida de la verdad esencial acerca de su larga peregrinación a través de distintas vidas de orden también distinto: vegetal, animal, humana. Este error le impide reconocer la vida actual como fragmentaria y parcial. Para salir de este ciclo o cadena, es decir, de la sucesión de reencarnaciones, debe purificarse y así asimilarse a su origen divino. Sin embargo, los hombres que conciben su vida en el presente, transitan de una vida a otra sin aprendizaje, por lo que no evolucionan y en este sentido todos sus esfuerzos se desperdician. Al exponer este asunto, el helenista Jean Pierre Vernant compara la situación de las almas que ignoran su trayectoria con las penas del infierno griego, por ejemplo, Sísifo cuando recoge una y otra vez la piedra, o los aguadores, que intentan colmar un recipiente agujerado (cf. *Mito y pensamiento en la Antigua Grecia*, Ariel, Barcelona, 2001, p. 100). Al igual que las almas ignorantes del saber acumulado en vidas sucesivas, estos personajes giran inútilmente; asimismo, sus trabajos recuerdan las tareas aconsejadas por “los padres fundadores”, principalmente la última: coser y descoser el propio hábito.

Termino señalando que las ráfagas de asociaciones lezamianas exceden el “extrañamiento” literario. Por su ritmo de conjuro y por la energía formidable que transportan nos empujan a modificar nuestro pensamiento. La poesía, respecto a la cual las demás formas de lenguaje serían derivadas, aparece entonces como inseparable del *éxtasis* o la salida de sí. Es fundamental insistir en que dicha apertura no se produce sin concurso de las “nadas” de Juan de la Cruz que retoma Molinos, o del vacío a que apela Valente y que es indisoluble de su crítica sistemática a las ideologías. El peregrinaje por el desierto propicia la destrucción del sentido, y es precisamente esta situación presignificativa la que libera tanto la conciencia como al lenguaje:

Experiencia poética y experiencia mística convergen en la sustancialidad de la palabra, en la operación radical de las *palabras sustanciales*. Ambas acontecen en territorios extremos, la expresión de ambas sería, desde nuestra perspectiva, resto o señal —fragmento— de estados privilegiados de la conciencia en que ésta accede a una lucidez sobrenormal⁶⁹.

El proceder de Lezama favorece la ceguera por la que se ingresa en el orden previo al significado, es decir, señala los límites hacia los que la poesía implacablemente nos dirige, que no se pueden descartar sólo porque de ordinario escapan a nuestra percepción. El ejercicio verbal apunta hacia la “latitud de la palabra”, según denominación de Valente, donde se roza el misterio. Se trata de la “entrevisión” o sacudida del relámpago lezamianas evocadas en

⁶⁹ “Sobre la operación de las palabras sustanciales”, *La piedra y el centro* (1982), en *OCH*, p. 306.

Notas de un simulador: “LEZAMA Lima —el grande e inolvidable maestro— definió memorablemente, en el último ensayo de *Tratados en La Habana*, libro de 1956, la súbita —no extingüible— epifanía de lo poético [como] ‘fulgurante entrevisión, instante del relámpago en la piedra’”⁷⁰.

⁷⁰ “Imágenes”, cuarta sección de *Notas de un simulador*, *OCH*, p. 465. Este título es un homenaje a Calvert Casey (1924-1969), amigo muy querido de Valente a quien dedica el libro *El inocente* publicado en 1970, poco después de la muerte del cubano. Para cerrar el círculo, Molinos nos lleva de regreso a Cuba, pues al reconstruir la historia de su edición de la *Guía*, Valente la asocia con la amistad con Casey: “Mi aproximación a la *Guía Espiritual* [...] está muy íntimamente vinculada a personales circunstancias de mi vida, y en particular a mi relación con el escritor cubano Calvert Casey, sobre el que gravitaban fuertes influencias de la espiritualidad oriental y de las formas que en éstas asumen la visión o la experiencia del vacío o de la nada” (“Miguel de Molinos”, *OCH*, p. 726).

GONGORISMOS DE LEZAMA

JUAN CORONADO

Universidad Nacional Autónoma de México

Hablar de gongorismos de Lezama es mal decir, pues nos hace pensar en “influencias” y en Lezama no hay tal cosa; hay “presencias”, hay “afinidades”, ligas secretas. Y para no maldecir debemos tomar la palabra “gongorismo” y darle un sentido preciso como el de “juego de hermandad poética con el maestro cordobés”. Sólo en esta dirección Lezama gongoriza y gongoriza de espléndida manera. Pero vayamos al principio para explicar mejor estas ligas escriturales.

José Lezama Lima y su liga con la imagen

José Lezama Lima (1910-1976) cumplió ya cien años de vida en la *imagen*. Vive en el espacio privilegiado que él mismo llamó la “sobrenaturalidad”. En el artificio de sus obras anidó su supervivencia. Murió para la vida y creció para la muerte. El retrato del poeta crece en su isla. Está cada vez más vivo en su casa de Trocadero. El humo de su puro invade toda la isla de Cuba. Sus metáforas prodigiosas se levantan sobre toda América Latina. Cada vez se vuelve más infinito, más universal.

La anécdota vital de Lezama es simple. Es un hombre del siglo xx: gris y hogareño; aquel que todavía no puede transformar en leyenda sus viajes a la luna. “Aquí estoy, en mi sillón —nos dice él mismo en una entrevista— condenado a la quietud, ya peregrino

inmóvil para siempre. Mi único carruaje es la imaginación, pero no a secas: la mía tiene ojos de lince”¹. En la dimensión de la *imagen* se mueve el poeta cubano. Está encerrado en su isla por propia decisión. Su aventura vital es la de las pasiones por la *imago*. José es como el caracol que exhala hacia arriba su aliento e inventa su casa; sólo deja hilos transparentes que testimonian su paso por la tierra. Lezama dibuja su autobiografía (pasiones de un eros gozoso y atormentado) siempre que toma la pluma. Con el “alma” escribe porque el “cuerpo” no le pudo dar historia. La verdadera biografía de Lezama es su obra. Desde *Muerte de Narciso* (1937) hasta *Oppiano Licario* (novela póstuma), y en medio de todo su *Paradiso*, nos cuenta las tribulaciones de su *imagen*. En innumerables entrevistas quisieron atrapar a un cuerpo que siempre se ocultó tras las palabras. Siempre dijo lo mismo; con igual sintaxis; con idéntico vocabulario. Borró de su entorno el olor de lo cotidiano y transformó cada uno de sus discursos en un rito interminable. Al darle una bocanada a su inmenso puro se tragaba la deslucida realidad que al ser devuelta ya estaba regalada con distintos brillos. “Definir es cenizar”, decía. Y así se define su imagen con el olor del humo y con el sabor del polvo. Lezama respira con dificultad y no es su asma la causa, sino lo sucio del aire (no de su isla del espacio sino de su isla temporal).

Unas cuantas veces salió de Cuba y una de ellas llegó a México y se sorprendió con los resplandores del Barroco Novohispano. Conoció a algunos de los escritores del grupo de Contemporáneos y a otros poetas jóvenes. Supo de hermandades estéticas. Pero el viaje por la geografía no significó gran cosa para él y se ancló en su isla. La Revolución cubana cambió su vida, pero no sus obsesiones.

¹ *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, comp. Pedro Simón, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 30.

Sirvió en lo que pudo a las causas del nuevo sistema. No fue ni héroe ni víctima de un acontecimiento de dimensiones tan trascendentales. Nunca cedió su propia historia frente a la otra, la que se empeña en escribirse con mayúsculas. Al darse el cambio político ya su vida estaba demasiado hecha dentro de la *imagen* que, según su propio decir, germinó dentro de él en su niñez con la muerte de su padre. Habitó en un mundo familiar sobrepoblado de figuras femeninas. La relación con su madre le fue regalando fuerza y sentido para su creación. Se dice que escribió *Paradiso* impulsado por esa voz materna que lo señalaba como el relator de la historia familiar. A la muerte de esta figura, el mundo de Lezama se vino abajo: “Creo que la muerte de mamá me ha herido para siempre. Toda mi vida la considero como un camino de perfección para llegar a su muerte”². Este momento tiene el olor de un derrumbe: es una muerte antes de la muerte. José, el escritor, dice en sus *Cartas*, con un tono que va acumulando golpes cada vez más pesados:

(...) me he quedado como un perro apaleado solo y lastimado por todas partes³.

(...) ya hasta los motivos alegres se nos han convertido en ceniza⁴. Y ahora me veo obligado a sufrir hasta la muerte la amargura de cada día que pasa como una maldición⁵.

(...) vivo para el temor y la más arrasante melancolía. Las últimas semanas han sido las más trágicas y desoladas que he pasado en mi vida⁶.

² José Lezama Lima, *Cartas (1936-1976)*, Orígenes, Madrid, 1979, p. 160.

³ *Ibid.*, p. 187.

⁴ *Ibid.*, p. 191.

⁵ *Ibid.*, p. 211.

⁶ *Ibid.*, p. 230.

Su vida en lo real, en última instancia, sirvió para alimentar la *imagen*, como en el XVII español, como en el Barroco todo; como en Góngora, de especial manera; para entender esto tendríamos que leer las cartas que el autor de las *Soledades* escribió al final de su vida. Vivió José sus últimos años para la *imagen*, para su propia imagen de ser caído en el dolor. Su vida anterior estuvo anidada en lo doméstico. Y en la última vuelta el ¿destino? lo convierte en héroe trágico. Se cumple su propuesta poética del “ser para la resurrección”: cuando muere espiritualmente (al morir la madre) la *imagen* habita su cuerpo y sólo para ella existe.

José Lezama Lima y su liga con la tradición

José Lezama Lima, como muchos de los grandes artistas, realizó una sola obra. Góngora disparó siempre sus poemas en la misma dirección; desde sus primeros romances hasta sus obras de madurez no hay más que una línea que crece y crece. Los ensayos, cuentos, novelas y poemas de Lezama dibujan similar obsesión con diferente máscara. La división genérica nunca es real, pues lo que por comodidad, y tradición, llamamos ensayo a cada momento está a punto de convertirse en cuento o poema; o lo que pensamos novela, resulta ensayo y poema y cuento. Lezama es un poeta que envuelve en la *imagen* todo cuanto dice o escribe. En un “estado poético” transforma su palabra al ponerla en la página en blanco. Una idea siempre lo enreda y para deshacerse de ella emprende una búsqueda maniática de los “orígenes”; es decir, el tiempo inaugural, el de la primera mirada, el de la primera voz que crea lo que nombra. Para Lezama la creación poética responde al paradigma divino: es un rito de generación por medio del verbo, una

hierofanía. Cuando vuelve los ojos a las tradiciones culturales busca siempre los momentos iluminados por esta imagen. La España de los reyes como metáfora de Dios es uno de esos momentos; Góngora como hacedor de la palabra es otro. Los cuerpos que la poesía añade a la naturaleza son los poemas que verdaderamente saben encarnar la *imagen*, como las *Soledades* o el *Primero Sueño* de Sor Juana, por ejemplo. El Barroco es una raíz primordial y por eso es necesaria su recuperación, su nueva puesta en escena. La imagen de la Gloria y la Decadencia vive otra vez en tierras de América, en esa llamada “Nuestra América”. Crea un espacio nuevo para la vieja imagen poética.

José Lezama Lima y su conciencia de la forma

Lezama Lima es el creador de su propia teoría literaria. Una teoría ficción podría llamarse, pues es tan poemática como los que, sin máscara, se llaman poemas y tan verdadera como la misma *verdad* literaria. Sus conceptos no provienen de una escuela filosófica o lingüística determinadas. No forma parte de una corriente teórica específica. Suma *visiones* de los más diversos espacios culturales. Se podría decir que es un artesano de la *imagen*, casi un sacerdote de una nueva religión poética, pues afirma que la fe es su principio.

Cuando leemos sus trabajos sobre el fenómeno poético no podemos pretender que se nos va a llevar de la mano por un camino que ilumine nuestra conceptualización de la poesía. Habla de un “sistema” porque hay una lógica interna entre sus diferentes puntos; pero se trata de una lógica formal que no puede ir más allá del fenómeno que encierra: la poesía. Sus *verdades* son puramente literarias. No pretende inscribirse dentro de los sistemas teóricos

(nacidos de la filosofía, la historia, la sociología o la lingüística) que la trayectoria cultural ha edificado. Su visión no puede constituirse en *escuela* porque sus predicados no se quieren usar como *máximas* universales. Hay una gran dosis de ironía en la construcción de sus *conceptos*. Cuando define la poesía dice que es “un cacacol nocturno en un rectángulo de agua”. Del poema dice que es “un bosque inaudible”; “una casa que rueda sus arenas”; “un reloj que diseña el tiempo”⁷.

Para Lezama *pensar* en la poesía es *hacer* poesía. Su teoría poética construye conceptos-imágenes que ayudan a conducirnos por el directo camino de acceso a la poesía: la intuición. La poesía no puede ser un objeto racionalizable, como son los objetos de la naturaleza para la ciencia o las grandes interrogantes humanas para la filosofía. Nos dice Oscar Hurtado que “su sistema poético es más teológico que lógico”, pues con ese “sistema” crea “cosmogonías”⁸. La obra de Lezama le cierra el camino a la crítica convencional, pues su discurso traiciona la esencia misma de lo lezamiano. No puede semejante discurso crítico (ideológico) dar cuenta de un discurso poético que se niega a seguir los pasos de las *ideas* para sólo obedecer a las *imágenes*. Se habla de la obra de Lezama como se habla de la música o de la pintura abstracta, a través de un acercamiento a las estructuras formales que la construyen. El otro camino es la paráfrasis, la elaboración de un discurso reflejo que dé vueltas sobre la misma noria.

En la obra de Lezama habría que encontrar “el logos de la imaginación” que no es el “logos” del mundo concreto y real. La me-

⁷ La definición de poesía la encontramos en José Lezama Lima, *Algunos tratados en La Habana*, Anagrama, Barcelona, 1971, p. 118, y las del poema en José Lezama Lima, *Cartas (1936-1976)*, p. 90.

⁸ *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, p. 301.

tapoesía lezamiana no es una simple reflexión sobre la poesía, sino poesía sobre la sabiduría poética, es decir, la imagen trasladada a la enésima potencia. En el centro de su “sistema poético” está la *imagen*. Por un lado encontramos la fabricación poemática (*praxis* de la poesía) y por el otro, la concepción de un sistema poético como posibilidad de comprender el orden interno de la historia de la cultura universal (teoría poética). Ambos procesos tienen como principio —motor primero— la creación de la *imagen*. Estamos frente a una concepción idealista, cercana a lo que fue el platonismo en su versión renacentista; aunque es aventurado encontrarle una filiación directamente ideológica a un sistema que pretende no serlo. La erudición de Lezama es inaudita y toca muchos puntos de la cultura occidental y de lo que nos es dado conocer de la oriental, que en realidad es poco y deformado. Como hemos dicho, sus ensayos no buscan una “verdad” pues sólo sirven de incentivo para despertar inquietudes, remover malestares y para reírnos de nuestra pobre capacidad frente a la desmesura. La obra de Lezama es una broma muy seria. Un juego de la inteligencia. Una burla a la prepotencia del hombre de todos los tiempos y una sonrisa de complicidad frente al espejo. Dijo Lezama cierto día: “Algunos ingenuos, aterrorizados por la palabra sistema, han creído que mi sistema es un estudio filosófico *ad usum* sobre la poesía. Nada más lejos de lo que pretendo”⁹.

En realidad, sus propuestas se acercan más a un sistema teológico que a una teoría poética. Pero esas referencias son también metafóricas. Lo que defiende, en el fondo, es la recuperación de un espacio propio para la poesía, que no dependa de otros renglo-

⁹ José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1981, p. 129.

nes del conocimiento (filosofía, ciencia, historia). Y recurre a la teología porque ahí se puede volver más cierto que la poesía es un “estado del alma”. La poesía nos ayuda a *estar* en el mundo y no a un simple (que siempre será engañoso) *entenderlo*. En el espacio que crea la poesía está la posibilidad de una vida del hombre para el hombre; estamos frente a la “sobrenaturaleza” que hace más habitable la naturaleza que creó Dios: “La poesía tiene que empaquetar o zurcir el espacio de la caída”¹⁰. Desde el Renacimiento el hombre busca la edificación de su propio entorno; pretende dominar a la naturaleza para que le sea menos hostil. No lo ha logrado totalmente y, por lo tanto, siente nostalgia por lo perdido. El sentimiento de orfandad se agudiza en ciertos períodos de su trayectoria cultural. La máxima aspiración estaría, entonces, en esa recreación del espacio propio. La poesía podría ayudar en ese intento. Construye así la “sobrenaturaleza”: “mundo de símbolos en devenir”. “Cuando el artista logra el hecho puro, en el tiempo no causal, convierte su cuerpo en imagen y su imagen en cuerpo. Ha creado su sabiduría, su filosofía y su bienaventuranza”¹¹.

Esta creación por medio de la *imagen* “no es sólo una manera de ver la realidad, sino de modificarla, de sustituirla”¹². El mundo fenoménico y el mundo poético no se rigen por las mismas leyes. Este último no representa nada sino su propia fuerza. La poesía de Lezama tiende siempre a los orígenes, a un “estado de inocencia”. Sólo en ese estado se logran los “milagros”, aquello que apunta como las verdaderas posibilidades de la poesía. Y como última

¹⁰ José Lezama Lima, *Algunos tratados en La Habana*, p. 102.

¹¹ José Lezama Lima, *La cantidad hechizada*, Ediciones Júcar, Madrid, 1974, p. 281.

¹² Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia (ensayos sobre poesía hispano-americana)*, FCE, México, 1985, p. 157.

posibilidad encontró la de la resurrección y creyó factible la idea de que “la poesía, la imagen, tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección”¹³. Corre entonces por el camino de la poesía como una forma de religión y afirma sin ocultar su inseguridad e ironía hermanadas: “si se me pidiera que definiera la poesía, una coyuntura casi desesperada para mí, tendría que hacerlo en los términos de que es la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección”¹⁴.

Habla entonces de la superación de la frase de Heidegger: “el hombre es un ser para la muerte”. Y decide que “el poeta es el ser para la resurrección”.

Al crear imágenes el poeta contribuye a la creación con esos cuerpos poéticos que son “naturaleza sustituida”. Los cuerpos naturales mueren irremisiblemente. Los poemas no pueden morir porque viven en la *imagen*. Más bien se transforman, entran al juego infinito de las metamorfosis. ¿Qué es lo que nos impide entrar a la poesía como a un espacio milagroso? Todo lo que venimos diciendo de la creación de Lezama podríamos decirlo de la creación de Góngora.

Los conceptos son producto del entendimiento racional. Las imágenes son producto del entendimiento poético. La conclusión final de Lezama se centra en la búsqueda de un “incondicionado poético” que destruya la “causalidad aristotélica”. Se deleita y nos deleita (o irrita a quienes se niegan a abandonar su vocación racionalista) cuando se pierde en los laberintos de sus conceptos de la *ocupatio*, la *vivencia oblicua*, el *súbito*, lo *hipertélico*. Goza del

¹³ Armando Álvarez Bravo, *Lezama Lima*, Arca Editorial, Montevideo, 1968, p. 32.

¹⁴ *Idem*.

mismo placer que Cemí (el personaje eje de *Paradiso*) al saborear las palabras de una carta de su tío Alberto plagada de erudiciones zoológicas y botánicas. El lenguaje mismo se transforma en placer infinito.

Es casi imposible hablar de Lezama y no caer en la cita que dice: “sólo lo difícil es estimulante”. La dificultad como incentivo, para la creación y para la lectura, es parte sustancial de su mester poético. Sigue la tradición de los “poetas oscuros” que encontró su punto máximo en el barroco de Góngora. La “dificultad literaria” fortalece la comunicación entre el creador y el lector. La obra no es un objeto terminado mientras no sea tocado por un lector que la re-active. El escritor de “lo difícil” actúa sobre el material poético con la morosidad de un artesano. De cierta manera su estilo es “preciosista”, aunque sin las connotaciones históricas de esa corriente.

La “estética de la dificultad” que propone y realiza Lezama (sin darle este nombre, claro) sigue el camino de Góngora, Gracián y Sor Juana, pasando por Mallarmé, Valéry y se remonta a las literaturas orientales de tipo sagrado, a los himnos órficos y al *trovar clus* medieval. Sigue el camino, digo, pero no lo repite mecánicamente, pues lo matiza su propia raigambre histórica. Lezama elige la “dificultad” como la más clara posibilidad de crear un arte nuevo con la suma de todos los momentos viejos que le son afines. Sin el conocimiento de la historia cultural no se podría crear la literatura que propone.

José Lezama Lima al gongórico modo

Gongorizar significó para los escritores del Nuevo Mundo legitimar su origen. Sor Juana en su *Sueño* gongoriza sólo en la piel de

su poema y luego se aleja para construir sus propias coordenadas de creación que ya nada tienen que ver con el Maestro. La añeja imagen de poner vino nuevo en odres viejos se realiza en las colonias españolas primero y en los países latinoamericanos de fines del siglo XIX después; y, como remate, en una buena parte del XX. Del Barroco español, Barroco colonial y Neobarroco, Góngora es una figura primordial y eso lo sabemos todos.

Del gongórico modo de Lezama queremos poner un ejemplo, sin olvidar que es sólo una mínima parte de su gran quehacer poético. Es el Lezama joven quien gusta de los sabores gongorinos, pues su desarrollo posterior lo va alejando de su punto de partida. Presentamos aquí unos apuntes de lectura que pretenden caminar por el poema de Lezama *Muerte de Narciso* (1937) armados con el sabor de Góngora y sus *Soledades*.

Muerte de Narciso no es más que una *imagen* que se mueve en el espacio de una escritura para exhibir sin pudores su potencia metamórfica. La escritura corre en la horizontalidad que está fatalmente dictada, pero la imagen se rebela y persigue la verticalidad. El febril encadenamiento de imágenes nos obliga a pensar en una dimensión que no existe para la escritura: la superposición de los objetos en una vertical que anhela lo profundo.

A la inicial imagen de esa Dánae que “teje el tiempo dorado por el Nilo” se van superponiendo todas las demás imágenes del poema. Se transforman unas en otras. Son siempre la misma pero obstinadamente transformada. Para que aparezca una imagen tiene que desaparecer la anterior porque se empeña en ocupar el mismo lugar. Por lo tanto no desaparece, sólo se transforma. ¿Desde dónde observa esto el divino Ovidio? Cada nueva imagen tiene un color o una textura de la anterior. Y todas ya agazapadas unas sobre las otras denuncian la misma obsesión: la muerte, la belleza

de la muerte, la muerte de la belleza, la propia muerte buscada, la muerte como única vocación posible, la muerte como fiesta final del juego de las transformaciones.

La *Muerte de Narciso* glorifica los pasos —siempre gozosos— que el ser tiene que dar para encontrar un destino: su muerte liberada de todo patetismo inútil. El poeta decide que el hombre es un *ser para la resurrección* y ocupa el espacio poético para hacer posible su deseo. Poesía y religión se tocan las yemas de los dedos y se cuentan embustes y secretos.

A diferencia de las *Soledades*, *Muerte de Narciso* no puede ser “prosificada”, pues carece de línea argumental. Su anclaje temático es un solo momento: la transformación del joven y la naturaleza que lo rodea. Es un poema de juventud y no de madurez como el primero. En sus juegos con la *imagen* se identifica con el poema gongorino, aunque añade lo cristiano a lo puramente profano.

El primer verso del poema de Lezama ha inquietado a muchos críticos que lo repiten y se enredan en su claro enigma.

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo¹⁵

El verso inquieta porque pone sobre la mesa de las asociaciones una gran cantidad de hilos sueltos. Fracasaríamos si nos empeñáramos en “interpretarlo”. No está anclado en un referente concreto, no *dice* nada, *alude* a una serie de relaciones posibles, a otra de inventadas y a una última que siempre se escapará de nuestras manos. Dice Guillermo Sucre que “para Lezama toda

¹⁵ Todas las citas son de José Lezama Lima, *Muerte de Narciso, antología poética*, selec. y pról. David Huerta, Era, México, 1988.

imagen es una evaporación”¹⁶. La poesía no le sirve a Lezama para traducir o interpretar un mundo sino para crearlo, para otorgarle a la *imagen* su calidad de objeto que alienta frente a los demás objetos de la naturaleza. ¿Qué es, entonces, lo que comunica el verso citado? En primer lugar, fabrica una atmósfera donde es posible respirar hasta llenar la capacidad total de los pulmones: la cultura Clásica occidental tiende un puente que sirve para unirla con un Oriente cercano. Entre Dánae y el Nilo hay un río de diferencias y otro de proximidades. Dánae teje el tiempo. El Nilo teje el espacio. Tiempo y espacio son dorados. Edad de Oro de una comunicación posible. ¿Por qué Dánae teje el tiempo? ¿No está designada esa tarea para las parcas? Si Zeus para conquistarla se convirtió en lluvia de oro, ¿teje ahora ella los hilos dorados de un semen divino? ¿No es el Nilo un río que fecunda el desierto? ¿No entró la semilla dorada de Oriente al vientre occidental que engendró una gran cultura? Nadie se baña dos veces en el mismo río y mucho menos en las aguas de oro de un río sagrado. Este primer verso habla ya de lo que es el poema todo: un flujo —¿rayo?— que no cesa. Muerte por agua es la muerte de Narciso... y qué mejor muerte que en río dorado. Si su padre fue un dios (Cefiso) no tiene por qué no ser su fin igual a su principio. ¿No nació Venus de la espuma? ¿No son hermanos en tanto belleza? ¿No es espuma el líquido germinativo de cualquier dios y cualquier hombre? Los hilos de mitos y leyendas son tan finos que es muy fácil enredarlos en juegos de carácter gatuno.

Después de ese primer verso, sigue diciendo Lezama:

¹⁶ Guillermo Sucre, *op. cit.*, p. 162.

envolviendo los labios que pasaban
entre labios y vuelos desligados¹⁷.

Estamos en lo cierto. Las voces que pasan se envuelven, se revuelven, se entretajan. El tejido poemático tiene la capacidad de unir lo disperso, de ligar lo que vuela en desbandada. Quien lee enreda lo que ve en la página impresa con lo que ha leído en otras páginas y en otras esquinas por donde transita. El poema conjuga lo que vuela disperso en la caja abierta del poeta. El lector se mete entre los labios el poema y emprende el camino de los “vuelos desligados”. No hay nexos obvios entre verso y verso porque esto entorpecería el vuelo de la *imagen*. Un gran poema necesita espacios blancos para que aniden ahí los revuelos de un lector que no sabe estar dormido. Siguen las metamorfosis del poema.

La mano o el labio o el pájaro nevaban¹⁸.

La mano que teje, el labio que da voces y el pájaro que vuela... todos... así... juntos... nevaban... sí, en ese tiempo imperfecto y eterno de la fábula. Todo se convierte en agua encapsulada. Un copo es casi una copa de agua sagrada —¿cáliz?— que Dios entrega a los hombres que saben agradecer los dones: la acción (mano), la palabra (labio) y el vuelo eterno (pájaro). Una mano, un labio y un pájaro que nievan son un pájaro, un labio y una mano que reciben la muerte como el principal regalo que un Dios les puede dar a sus criaturas. La nieve es un agua muerta que al revivir se precipita a la vida de los ríos.

¹⁷ José Lezama Lima, *Muerte de Narciso, antología poética*, p. 35.

¹⁸ *Idem*.

Era el círculo en nieve que se abría¹⁹

El agua circular se abre a la ronda de las metamorfosis: agua, nieve, agua. Flor de nieve es el agua cuando abre sus pétalos a lo más grato del día. Narciso es agua que se derrite ante la más leve presión de una lengua caliente. Narciso también es nieve. No responde a los gritos del amor ajeno y mucho menos a los ecos que quedan en el aire.

Mano era sin sangre la seda que borraba
la perfección que muere de rodillas
y en su celo se esconde y se divierte²⁰.

Toma cuerpo en el poema la figura de Narciso, es “perfección que muere de rodillas”. No muere derrotado, no, sino triunfante, adorando su propia perfección en el agua del río. Se le va la vida de las manos (mano sin sangre) y quien se la quita es una mano igualmente blanca (de seda): ¿él mismo? ¿Dios con mano suave y sedosa? No hay dolor en esta muerte. Hay resignación e incluso regocijo. La perfección muere de rodillas como se muere en una cruz: glorificado. Mucho celo habrá que usarse en un acto de esta naturaleza. Así como se esconden el celo y el deseo, el agujijón divierte.

El lector de *Muerte de Narciso* no tiene más asidero que su propia inocencia o su erudición poética. En uno u otro caso se le van entregando —siempre que no oponga resistencia— las imágenes que se iluminan un breve instante y desaparecen, dejándole la

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

sensación de que las ha inventado o soñado. El espectáculo poético lezamiano es tan sofisticado o tan pedestre —según se vea— como la contemplación de unos juegos pirotécnicos: castillos de luz que después de un instante son humo, son polvo, son nada.

Lezama desciende siempre a lo oscuro (como los poetas órficos) para de ahí arrancarle a las palabras su luz desconocida. La luz de Góngora es de raigambre clásica, tiene como materia prima la sonoridad natural de las palabras y el artificio de un ritmo tallado en una voluntad de piedra. Las *Soledades* forman un poema sinfónico que tranquiliza el alma de su escucha. La *Muerte de Narciso* es un poema de ritmo sincopado, que desasosiega o angustia si se sigue al pie de la letra su ascendiente compulsión hacia un abismo. Lezama no violenta la sintaxis con los laberintos del hipérbaton, pero lo hace con los espacios negros de la elipsis. Brinca el verso de Lezama, el de Góngora se retuerce. Ambos se cubren por una capa de apariencia clásica. ¿Por qué ese afán de esconderse en una aura renacentista? La raigambre clásica de Lezama la podríamos descubrir en el proceso que va de la metamorfosis al reconocimiento (anagnórisis). El poeta enmarca, cifra, transforma lo que ve en el mundo. El lector desenmascara, descifra, reconoce lo que ve en el poema y de ahí surge su placer. Cuando una *imagen* se funda en el imaginario del lector hay una descarga de líquido quizá no seminal pero sí neuronal.

El poema de Lezama es un canto y no una queja. No hay derramamiento de bilis negra sino de linfa mustiamente verde. En las *Soledades* descubrimos una corriente eléctrica que es casi como el grito de un león disfrazado de cordero (épica agazapada en un sayal bucólico).

¿Pero qué canta el poema de Lezama? ¿La muerte? ¿La vida? ¿La máscara de una disfrazada de la otra? Guillermo Sucre nos

dice: “la metamorfosis como *disolución* necesaria del yo: esto es lo que predomina en el poema de Lezama”²¹. Y es verdad pues precisamente eso es el poema: una constante disolución. Nada permanece más allá del instante que le está determinado. Todo lo vemos sobre el reflejo de un espejo de agua de una movilidad continua. La frente del lector se abre “en loto húmedo” como se abre la del personaje y la del poeta:

Esa disolución empieza por la del significado mismo, que, a su vez, acarrea consigo la de la conciencia. En efecto, el poema se desarrolla sin una estructura semántica o discursiva muy perceptible; es un incesante entrecruzamiento de motivos y un flujo de imágenes que apenas podemos seguir en un primer momento²².

No hay asideros en este poema como los hay en el de Góngora. La soledad de un lector del siglo xx nunca puede ser la misma que la de uno del xvii. La historia misma nos ha roto y lanzado a un precipicio donde crece cada vez más el desamparo. El protagonista de las *Soledades* es una especie de judío errante, un exiliado de la corte y el de *Muerte de Narciso* parece un cuerpo que flota en un vacío azul, como en una imagen de Julio Verne o en una prefiguración del hombre en el espacio sideral. ¿No sería la siguiente imagen la de un Narciso espacial que decide cortarse el tubo de la vida?

Frío muerto y cabellera desterrada del aire
que la crea, del aire que le miente son

²¹ Guillermo Sucre, *op. cit.*, p. 167.

²² *Idem.*

de vida arrastrada a la nube y a la abierta
boca negada en sangre que se mueve²³.

La imagen es tan ambigua que permite desatar la danza de las visiones. Permite cualquier sueño, hasta el de la misma realidad, esa que más duele.

Las estrofas de ocho versos crecen como crece la precipitación de Narciso hacia su buscada muerte. Su angustia está cifrada en el no encontrarse en ningún espejo. Se mira y encuentra lo Otro. Esa alteridad no le permite destruirse. Sabe que cuando encuentre su rostro en el espejo, encontrará por fin su muerte. Ya lo había dicho Tiresias: “morirá cuando llegue a conocerse a sí mismo”.

La vida de Narciso es una flecha lanzada que termina su vuelo al encontrar un posible cuerpo que la resista y contenga. El poema es una cacería de imágenes que temáticamente se dibuja en uno de los pocos motivos de claro trazo: la caza de un ciervo. El curso vital consiste en precipitarse hacia la flecha que trae consigo la muerte, es decir, una muerte sin fin (la resurrección) o un vivir para la muerte:

Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado
son peces, son llamas, son flautas, son dedos
mordisqueados²⁴.

Los versos no sólo se asocian en la cadena del discurso, sino que tienen fugas constantes hacia comunicaciones de tipo vertical o paradigmático. Al decir peces y decir llamas y decir flautas y dedos mordisqueados, el verso vuela hacia la profundidad de cada

²³ José Lezama Lima, *Muerte de Narciso, antología poética*, p. 35.

²⁴ *Ibid.*, p. 39.

uno de sus motivos simbólicos. Además el poema se va cargando de energía ya que no suelta los significados según los va emitiendo, pues los arrastra consigo haciendo cada vez más densa su cauda de imágenes y símbolos. Es de esta manera como los últimos versos no pueden ser leídos más que como resultado de todos los anteriores:

Así el espejo averiguó callado, Así Narciso en pleamar
fugó sin alas²⁵.

Es ésta la conclusión del tema de la muerte de Narciso y es, también, la confluencia de todo lo que se desarrolló a lo largo del poema. Atrás de esta confluencia del río (del Nilo como paradigma de la naturaleza culturizada y del poema como corriente verbal) está el río en su totalidad, con todas las aguas acumuladas a lo largo del camino.

Sería casi imposible el intentar una dilucidación de esas cargas simbólicas pues son tan movibles como la propia capacidad receptiva de cada lector. Como ya dijimos, no es un poema para ser glosado o traducido a esquemas conceptuales, aunque fatalmente sus lectores caigamos en eso. El poema mismo se llena o se vacía de significados según los ojos y la voz de quien lo transita. Incluso puede quedar reducido a un mero ritmo o a una cadena de imágenes con un grado cero de nivel significativo. Es como todos los grandes poemas: el detonador perfecto para el destape onírico de un lector inocente o prejuiciado.

La *Muerte de Narciso* es un tejido de imágenes. Es la tela que Dánae teje y convierte en un río dorado, el Nilo. Cada palabra del

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

poema es diferente y la misma a un tiempo. Las imágenes se construyen y destruyen mientras pasa por ellas la mirada del lector. El poema para Lezama es “agua congelada”, “agua granizada”, es decir, lo fijo dentro de lo que se mueve; por algo uno de sus libros se llama *La fijeza*. En el poema todas las imágenes corren —en un auténtico vértigo— para destruirse y construirse unas a otras: se superponen, se contraponen, se enemistan, se dan la mano amorosamente. La mano que teje está siempre ahí para regir el destino de la naturaleza hecha palabra y de la palabra hecha creatura natural. ¿Es la mano de Dios? ¿Es la mano del Poeta? El texto es tejido. La escritura entrelaza los hilos de colores diversos. Es obra de una mano que impulsa, alienta, da vida. El tema mismo de “la mano” aparece constantemente en la obra de Lezama. Su red de implicaciones simbólicas es muy complicada y siempre cambiante, aunque en la base está siempre la idea de la creación como tejido elaborado por esa potencia. Pero ese es ya otro tema que no podemos tratar aquí.

No hay hilos sueltos en la *Muerte de Narciso*. Cada palabra, cada imagen, cada forma sintáctica, cada fonema, cada grupo rítmico, en fin, cada elemento es necesario e insustituible para la conformación del tejido total. Este poema es el juego mismo del proceso vital: una metamorfosis constante que desemboca en la muerte. Pero de una muerte que lleva a su vez a otra metamorfosis —cualitativa quizá y no cuantitativa— que es el paso de la ocupación de un cuerpo a la ocupación de una *imagen*. *Paradiso* es la culminación de la obra lezamiana y su confirmación de su teoría del *ser para la resurrección*. Narciso es el ser que se ve a sí mismo y su mirada es tan profunda que ve en el reflejo a la muerte como su primordial esencia. Conocerse profundamente es saberse y aceptarse como mortal y saber, además, que atrás de esa mortalidad del

cuerpo está la vida (resurrección) de la *imagen*. Hacer poesía es una forma de recuperación de esa posibilidad perdida cuando el hombre fue expulsado del paraíso.

Muerte de Narciso es un acto preparatorio para entrar de lleno en todo lo que significa el poema *Paradiso*. Sí, el poema, pues como tal y no como novela deberíamos leerlo. Es el texto que nos permite instalarnos en la dimensión de la *imagen*. Sólo tendremos acceso a la dimensión creativa de Lezama cuando estemos conectados, por medio de la fe, con esa capacidad poética que instaura un espacio particular para lo que no está regido por la razón sino por la *imagen*. Vivir en la poesía es vivir en la dimensión puramente humana. El hombre caído —expulsado del paraíso— en el sistema lezamiano es el hombre premiado con la capacidad de autoformarse en la dimensión de la que es dueño: la creación. Si Dios crea Naturaleza; el Hombre crea Poesía. Y entiéndase como tal toda creación artística, científica o técnica que sea producto neto de su propia mano. El Narciso de Lezama descubre su “oscuro” en la muerte y se precipita, después del pasmo primero, hacia el remolino de los objetos que lo llevarán finalmente a derramarse en el río para convertirse en flor de agua y “ola de aire”. En el juego de las metamorfosis todo deviene en agua: “hojas llovizadas”, “chorro de abejas”.

El espejo de agua de Narciso no tiene la quietud de un lago. Está hecho de agua que corre en turbiones. Arrastra consigo los objetos que caen en su seno. Ese espejo es como un “grifo de los sueños”: destapa y acelera el correr de las imágenes. No da lugar a la “firmeza mentida del espejo”, pues “su puerta al cambiante pontífice entreabre”. Y entra todo por ese estrecho hueco: un “chillido sin fin”; una “llama fría” y una “lengua alfilerada”; “frío muerto”; “antorchas como peces”; “confitados mirabeles”; “polvos de luna”

y “llamas secas”. El espejo chupa el rostro de Narciso, que se mira y lo pone a girar en la corriente.

Narciso al mirarse descubre el amor por lo mirado: el conocimiento como nuevo nacimiento; la coparticipación en el mundo. Conocerse es saberse total, saberse Mundo. La muerte es la única posibilidad de integración con un Todo. La poesía sirve para enamorarse de un *sí mismo* que es carne y sangre de la muerte. Conocerse es hacerse real para la vida de la muerte. La *imagen* de la poesía penetra en lo posible y en lo imposible: “Toda *poiesis* es un acto de participación en esa desmesura, una participación del hombre en el espíritu universal, en el espíritu santo, en la madre universal”²⁶.

La realidad para la poesía es la naturaleza hecha *imagen*. Y las imágenes se hacen texto (tejido) gracias a la mano del poeta. Conocer al poético modo es descubrir el mundo por medio de la trama del verbo (escritura). Lo “real” para la poesía es lo que ya fue convertido en *imagen* y no los objetos “crudos” de la naturaleza. La poesía de Lezama es un “cocido” de innumerables voces poéticas.

Todo lo que venimos diciendo de Lezama lo podríamos decir de Góngora, quien cocinó un plato fuerte con ingredientes de Ovidio, los romanceros tradicionales y Petrarca, por sólo mencionar lo más evidente. Por tanto, la *imagen* de Lezama carga con toda la tradición que le permite abarcar su mirada de lince o de Medusa, según se quiera.

El gongorizar de Lezama se reduce a una hermandad poemática, a una manía por construir oscuridades iluminadoras y a una capacidad de crear *entes* vivos de palabras muertas.

²⁶ José Lezama Lima, *Cangrejos, golondrinas*, Calicanto, Buenos Aires, 1977, p. 18.

LA EXPRESIÓN TRANSARCHIPIÉLICA:
JOSÉ LEZAMA LIMA

OTTMAR ETTE
Universidad de Potsdam

Édouard Glissant o la isla magnética

En el escrito en prosa, *La terre magnétique. Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*, publicado por primera vez en noviembre de 2007 en la serie “Peuples de l’Eau” editada por el mismo autor, el poeta, estudioso de la cultura y filósofo martiniqués Édouard Glissant diseñó la imagen literaria de una isla que, como lo pone de relieve el encabezado, en muchos y distintos niveles se encuentra en movimiento. Estas “errancias” de la Isla de Pascua, situada (desde la perspectiva americana) a gran distancia de tierra firme en el Pacífico y a la que rodea una inmensa superficie marítima, siempre se encuentran bajo el signo de las dimensiones universales de un sistema de coordenadas que abarca todo el planeta, dentro del que la isla se convierte en más de un sentido en el foco “desplazado/des-localizado” e incluso en el punto de referencia de todo el globo terráqueo:

Les oiseaux migrateurs apportent ici l’oeuf, dont le premier capté (qui contient le monde), après qu’on a dominé les courants de mer et le vertige de l’air, garantit le pouvoir pour l’année en cours. De même, la pierre ronde sacrée dite *le nombril du monde* prend la forme approximative d’un oeuf, elle est polie et faite d’une matière qu’on

ne trouve pas ailleurs dans l'île, et elle se trouve au bord de la mer et non pas au centre de la terre. Elle est au confluent des vents et des courants¹.

Este “ombligo del mundo”, del que desde el principio nos enteramos que es punto de encuentro y veneración de peregrinos japoneses² y que se ha originado en una posición descentrada entre las corrientes aéreas y marítimas, constituye la encrucijada de todas las confluencias de agua, aire y tierra, y enfardela el entramado de relaciones de los cuatro elementos a nivel planetario al margen de la tierra imantada de la Isla de Pascua. Guarda asimismo reminiscencias de un viejo mito, según el cual las aves migratorias habían llevado hasta allá, hasta esa isla, el huevo que contenía al mundo. El texto fragmentario y lleno de lirismo desde el inicio no da lugar a dudas: dicha tierra está íntimamente unida con todo el mundo, con todo el globo terráqueo.

La forma oval, evocada en repetidas ocasiones —en la que probablemente se está incluyendo el famoso huevo de Colón y con ello la redondez planetaria de la tierra y el dominio sobre el globo terráqueo— vincula la formación de la piedra con la forma de lo orgánico y, por antonomasia, de la vida que recubre cual red la totalidad; porque nos enteramos en otro momento, que esta is-la (*Ei-land*) guarda en sí *un* (y de ninguna manera *el*) ombligo del mundo, “un des nombrils du monde: des endroits de mort et de naissance”³. Muerte y nacimiento: el huevo encarna, como la is-la (*Ei-land*), al mundo, aquello que se gesta en él, en ella, y en-

¹ Édouard Glissant, *La terre magnétique. Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques. En collaboration avec Sylvie Séma*, Seuil, París, 2007, p. 39.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 71.

traña asimismo la muerte, incluida en toda vida y que nunca es extrínseca a ésta.

La tierra imantada no es una tierra segura, firme: su existencia siempre está en peligro y es precaria. No en balde se intercala la imagen de que toda la isla se está deslizando sobre un nivel de agua dulce y que sigue el trayecto de las placas tectónicas. La isla es “un bateau errant, dont seuls les oiseaux migrateurs connaissent la course”⁴. Aparece inmediatamente la imagen de un barco, con el que se encuentra vinculada de las más diversas maneras —ya sea en la larga tradición de las islas flotantes, ya sea en la cadena de procesos de transferencia, que apenas configuran cada isla o archipiélago. En esta doble proyección de isla y barco, de la isla como barco, se le resta todo estatismo a lo insular: la isla no se encuentra encadenada como roca a las profundidades geológicas, sino que navega y se pierde en el elemento móvil del mar.

Las rutas de esta isla en su condición de barco errante le son sólo develadas a las aves de paso y no a los seres humanos, y le confieren a ella un carácter asimismo duradero y efímero, perdurable y fugaz: “L’île est éphémère, et perdure”⁵. En esta perdurabilidad fugaz, que es también aquella de la literatura y del escribir, se inscriben los movimientos de la isla impulsados por la tectónica de las placas y también los de las fantasías e imaginaciones de sus habitantes:

L’île se déplace, de combien de centimètres par an, nul ne le sait, alors peut-être connaîtra-t-elle la destinée des terres archipéliques, engouffrées, un jour que nul ne sait non plus, dans les frottements

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

inévitables des plaques des fonds, et l'imaginaire des Pascuans navigue dans l'espace du Pacifique et sous la lune du grand triangle, en quête de la parole perdue. C'est presque vrai⁶.

Lo cuasi-cierto, este *presque vrai* de la literatura recoge los movimientos de la isla y de sus habitantes y les devuelve a ambos su “habla perdida”, sin importar dónde o cuándo desaparezca la isla para siempre en el mar. Su forma triangular contiene la forma triangular de todo el archipiélago polinesio y constituye así el patrón o molde fractal de una isla que también es una isla de islas: “triangle ouvert, c'est le triangle polynésien, qui marque à l'un de ses angles cet autre triangle, le plus éloigné et le plus solitaire, qui tient fermée la boucle, qui soutient toute cette surface, et qui est la terre magnétique”⁷. En esta forma triangular, que en la iconografía cristiana simboliza lo divino y asimismo el triángulo en el centro del cuerpo humano, se objetiva un *paisaje de la teoría*⁸ y, como se podrá ver conforme se desarrollan estas reflexiones, será una teoría a escala mundial. No hay que olvidar que el paisaje es para Édouard Glissant a la vez naturaleza y cultura —y por eso algo vivo; así dice en *Le discours antillais*: “(Notre paysage est son propre monument: la trace qu'il signifie est repérable par-dessous. C'est tout histoire)”⁹.

⁶ *Ibid.*, pp. 48 s.

⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁸ Para este concepto véase: Ottmar Ette, *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de la escritura transgresora de fronteras*, CSIC, Madrid, 2009. En especial los capítulos 1, 2 y 11.

⁹ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Gallimard-Folio, París, 1997, p. 32; para subrayar esto citaremos una alusión de Édouard Glissant hecha en una conferencia de prensa del 26 de junio de 2006 en el Madison-Hotel en Berlín: “Dans la Caraïbe comme en général dans les Amériques le paysage est le véritable monument historique et cette dimension-là a beaucoup influencé ce que je fais en poésie. Le paysage devient un

El triángulo (vivo) de la isla Rapa Nui en el triángulo del archipiélago polinesio¹⁰ constituye la configuración fractal del paisaje isleño del Pacífico y contiene en su forma oval de aquel huevo traído y engendrado por las aves de paso el ombligo del mundo, desde el que se ha concebido la redondez de la tierra y que puede ser reconsiderado en sus dimensiones mundiales. Esto significa que la Isla de Pascua es en extremo una *isla-mundo*, que representa un mundo cerrado con su propio espacio, su propio tiempo y, por ende, sus propios patrones de movimiento. No hay otra isla en este planeta que se ubique a tal distancia y por tanto esté tan a-isla-da¹¹ de los litorales de tierra firme como ella —algo en lo que se hace hincapié desde el principio del libro. Sale a relucir asimismo en el génesis del texto, porque el poeta, a causa de su avanzada edad, ya no podía efectuar viajes tan largos y fatigantes. Así, en lugar de Édouard Glissant fue Sylvie Séma, su compañera de vida, la que debió realizar el viaje y reunir la información por medio de bocetos y notas, testimonios y dibujos, para que el autor de este relato tan lírico del viaje, recluso en casa, pudiera verterla en una escritura que no se apoyara en el testimonio ocular y la autenticación, y pudiera ensamblar literariamente este mundo desde otro lugar de la escritura. *Une île peut en cacher une autre.*

personnage à la fois des romans et de la pensée et de la poésie. C'est pourquoi dans tout ce que j'ai écrit, romans poésie, essais, le paysage est un personnage vivant". Agradezco a Gesine Müller haberme indicado estas dos citas.

¹⁰ En cuanto a la problemática específica de Rapa Nui en la encrucijada de diferentes historias y proyecciones insulares véase Grant Mc Call, "Rapanui: Traum oder Alptraum. Betrachtungen zur Konstruktion von Inseln", en Heide Weishäupl y Margit Wolfsberger (eds.), *Traumsinseln? Tourismus und Alltag in Urlaubsparadiesen*, Lit Verlag, Viena, 2006, pp. 263-278.

¹¹ Véase Édouard Glissant, *La terre magnétique...*, p. 10.

Y, por eso, esta isla-mundo, extremadamente aislada desde el punto de vista geográfico, que conforma un mundo propio es asimismo un *mundo de islas*, en tanto se superpone y enfardela en ella todo un mundo de islas. Así, en esta pequeña Rapa Nui con sus volcanes, los cuatro elementos de fuego y tierra, aire y agua logran crearse en las corrientes marítimas y aéreas, y en los movimientos de las placas tectónicas de la tierra y del ardiente magma vinculado con el anillo de fuego del pacífico, un espacio de movimiento de las más diversas confluencias planetarias, en el que se reconfigura una y otra vez un universo de islas. En este sentido, Rapa Nui se convierte en una *islaisla*¹² por ser ella la multiplicación fractal de lo insular, en la que no solamente se entrecruzan y traslapan las islas de Polinesia, sino que se multiplica el ya de por sí variado “haber-sido-originado” de esta (poli)isla por otras islas, por el hecho de que esta ínsula, recorrida por la compañera del narrador, ha sido descrita por el autor desde otras islas —ya sea desde las Antillas o la Ile de France— y con ello la ha enhebrado con el mundo entero. El mundo entero es una isla, que es el mundo entero.

No deberíamos caer en la tentación de adjudicarle a la mujer-viajera el hallazgo y la vivencia de la Isla de Pascua, mientras que al escritor (masculino), en su rol de creador y demiurgo, le asignemos el privilegio del invento del objeto y su compenetración. Porque en nuestro caso, tanto en la figura del viajero como en la figura del que se quedó en casa, son igualmente relevantes el hallar, el inventar y el vivenciar, y su interactuación en una intensa reciprocidad. Este modelo ya no corresponde a la división episte-

¹² En cuanto al término *islaisla* (*InselInsel*), véase el séptimo capítulo de Ottmar Ette, *Zusammenlebenswissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*, Kulturverlag Kadmos, Berlín, 2010.

mológica predominante hasta finales del siglo XVIII que distinguía entre *voyageur* y *philosophe*, entre el viajero que colecciona sin plan y al azar, y el filósofo, ubicado en el centro del saber, cuya labor era dotar a este tipo de colecciones de un sistema, de un orden claro y meditado. ¿No había diseñado Juan de la Cosa el primer mapa del archipiélago del Caribe en el año 1500 de tal manera que las islas del Nuevo Mundo emergían en los portulanos de la Edad Media y se hallaban de pronto al lado de los viejos mitos del Asia en un mapamundi, en el que se entrelazaban con gran precisión y enorme fantasía lo hallado, lo vivenciado y lo inventado?

La compleja relacionalidad del génesis del texto es de gran importancia para *La terre magnétique*, por lo que la primera frase del incipit de este volumen escrito en prosa, de una longitud mayor, está dedicada a esta relación semántica y vital con el mundo:

Nous étions convenus de travailler en relais et de fréquenter l'île de ces deux manières qui peut-être se compléteraient: Sylvie sur ce qu'il fallait bien appeler le terrain (elle prendrait l'avion jusqu'à Santiago, elle voulait absolument pousser jusqu'à Valparaíso, vers ce rêve commun à toutes les enfances du monde, elle continuerait ensuite à l'île de Pâques, vingt-trois heures de vol au moins), et moi par les commentaires que je ferais de ce qu'elle enverrait et de ce qu'elle rapporterait, notes, impressions, dessins, films et photos, et par l'ordre ou le désordre de littérature qu'avec son aide j'apporterais à ces documents et à son sentiment ainsi abruptement saisi¹³.

Al final de la tercera parte de las seis que conforman el volumen —esto es, precisamente en el centro de toda la estructura

¹³ Édouard Glissant, *La terre magnétique...*, p. 9.

textual de *La terre magnétique*— se observa una confluencia notable de las diferentes miradas y direcciones de las miradas que genera el mismo texto. La variedad de estas confluencias acompaña desde un inicio la evolución del libro, así como también el patrón o modelo fractal de una isla que en su prosa lírica vincula desde el comienzo este viaje duplicado a la Isla de Pascua con el mundo. Una y otra vez se amplía este ángulo y se efectúan relaciones explícitas de la Isla de Pascua no solamente con el archipiélago polinesio y Tahití, sino también con el mar mediterráneo americano de las Antillas y con el Mar Mediterráneo en Europa con sus islas Cerdeña y Córcega e incluso con Islandia, que Colón había conocido en sus tempranos viajes¹⁴.

De esta forma se genera y manifiesta un panorama transarchipiélico que se va desarrollando, conforme se transita por todas las “routes du monde”¹⁵, de isla en isla, de archipiélago en archipiélago, siguiendo de cierta manera el itinerario del velero de tres palos francés “La Boudeuse” patrocinado por la UNESCO y bajo el comando del capitán Patrice Francheschi. Éste zarpo el 27 de julio de 2004 del puerto corso Bastia, para llevar a cabo una circunnavegación y a lo largo de 1063 días y aproximadamente 60 000 kilómetros recorridos se invitaron a 12 diferentes escritores y periodistas escogidos por Édouard Glissant, para que visitaran los “pueblos alejaños al mar” antes de que el velero francés volviera a Córcega el 25 de junio de 2007 y por tanto, sólo unos cuantos meses antes de la aparición de *La terre magnétique*. Así como no se puede desligar el proyecto literario y filosófico del marítimo, tampoco se puede aislar la Isla de Pascua de las otras visitadas a lo largo del

¹⁴ *Ibid.*, pp. 62 s.

¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

viaje por mar: la isla y el velero se reflejan recíprocamente y ponen en escena los más diversos procesos de transferencia.

Esta visión transarchipiélica, que ha estado desarrollándose una y otra vez entre la Isla de Pascua y las Antillas, influyó en la escritura actual de Édouard Glissant y remite sin lugar a dudas a su famosa “poética de la relación” que desarrolló primero en el archipiélago de las Antillas y después, partiendo de éste, la extendió hemisféricamente a todo el continente americano. Su teoría la comenzó a perfilar en 1981 con *Le discours antillais* y la perfeccionó en 1990 en la *Poétique de la Relation* y la logró avivar gracias al diálogo crítico con concepciones más centralizadas, como las que exteriorizaran Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant en el célebre aunque quizás sobrestimado *Eloge de la créolité* de 1989¹⁶, Glissant hace hincapié en que su concepción del espacio antillano es tanto relacional como hemisférica. Para él, las Antillas eran un conglomerado “multi-relacional”, que de ninguna manera debían concebirse como manchitas de tierra esparcidas en un “lago de los Estados Unidos”, sino que conformaban en cierto sentido el “estuario de las Américas”¹⁷. Nada más correcto que ampliar esta concepción a lo universal, que ya se perfilaba —tal y como lo pudo comprobar Gesine Müller en su excepcional trabajo cuya médula gira en torno a la convivencia—¹⁸ desde el siglo XIX tanto en el Caribe francófono como hispanófono.

¹⁶ Cf. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Eloge de la Créolité*, Gallimard-Presses Universitaires Créoles, París, 1989; véase asimismo el undécimo capítulo del libro ya citado *Literatura en movimiento*.

¹⁷ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Seuil, París, 1981, p. 249.

¹⁸ Cf. Gesine Müller, “Nunca se llega a ser caribeño del todo. ZusammenLebensWissen in transkolonialer Dimension. Oder: die karibische Literaturen im 19. Jahrhundert”, en Ottmar Ette (ed.), *Wissensformen und Wissensnormen des Zusammenlebens*, Gruyter Verlag, Berlín, 2012, pp. 192-205.

La visión hemisférica se ensancha en *La terre magnétique* de manera consecuente hacia una dinámica transarchipiélica, cuya relacionalidad se extiende cual red sobre el mundo e incluye a la vez el continente americano. Esto lo desvela contundentemente el microtexto ya mencionado en la parte central del volumen, con su dimensionamiento macro-geográfico:

Etre Rapa Nui, dépositaire de l'unique et du très commun, ces forces qui ont porté les peuples du Pacifique et de l'Amérique du Sud. [...] Papa Kiko chante un complaint des Quechuas du haut des Andes et il danse à peu près un pas tambouré de Vanuatu, avec une totale profondeur. Pirù perfectionne ses ramassages de déchets, malgré les débordements incessants. Le corps-île de l'île est en eux, dont les secrets ont résidé circulé dans les veines des volcans des habitants, inséparables. C'est parce qu'elle est si loin de toute mesure et de tout calcul et de toute vue et de toute approche, à jamais dans *l'angle d'en haut*, qui a favorisé de ses dons les archipels rassemblés là en bas¹⁹.

El enlace de esta isla-mundo aparentemente tan aislada a causa de las enormes distancias, con los mundos-isla de los archipiélagos y también con los Andes de la América continental hacen surgir un mundo que, desde arriba, desde la perspectiva del creador, pone de manifiesto una relacionalidad móvil y dinámica de un planeta, en la que los cantos de las culturas distantes entre sí se logran escuchar desde diferentes puntos, sin que por eso lleguen a amalgamarse. La disposición ostensiblemente transcultural de esta visión del Pacífico y de las Américas dinamiza una modelación

¹⁹ Édouard Glissant, *La terre magnétique...*, p. 92.

transareal a escala mundial. De la isla-mundo al mundo-isla de la Isla de Pascua se puede captar lo planetario en una dimensión realmente pascual.

Como es sabido, en la actualidad América se ha convertido una vez más en una isla a causa del efecto invernadero y la consecuente disminución de las masas glaciales polares en el norte. Ella suele presentarse como una masa de tierra grande, ininterrumpida y coherente, sin que asimismo cumpla aquel segundo nivel de significado de *continens*, que radica en que los continentes de África, Asia y Europa estén vinculados de tal forma que se pueda pasar de uno a otro sin tener que cruzar el mar o estrecho alguno. Si, a causa del deshielo de las capas polares, la construcción hemisférica de América ha puesto de relieve una estructura insular dentro de la masa continental desde el punto de vista geográfico, entonces la visión transarchipiélica en su función de entramado de miradas entre los habitantes isleños es el diseño de un mundo que se pone de manifiesto en su doble lógica de isla-mundo y mundo-isla precisamente en su dimensión norte-sur del Nuevo Continente. Esto es, la relación entre isla y continente se puede comprender no solamente como una estructura antagónica, sino también como una estructura de referencias complementarias y, más todavía, como un modelo o patrón fractal, que oscila entre la autosimilitud fragmentada que el continente y la isla guardan entre sí.

Ésta podría ser una de las razones por las que Édouard Glissant no titulara su libro *L'île magnétique* sino *La terre magnétique*, ya que *terre* en francés, a diferencia del término *Erde* en alemán, incluye la dimensión planetaria. Esta perspectiva móvil y dinámica que se ha diseñado del planeta inaugura una forma de comprender el mundo de forma transareal. Esta interpretación no se encuentra

sujeta a territorios y fronteras, sino que concibe los espacios desde los movimientos que lo entrecruzan para transponer los espacios-movimiento así creados en un entramado de relaciones recíprocamente transformadoras.

Esto permite el *auto-sentido* (tesón) (*Eigen-Sinn*) y la auto-lógica de una isla-mundo, pero también pone de relieve que la auto-lógica de cierta isla no se puede comprender si no se le toma en consideración dentro de las relaciones de tensión transareales de los mundos-islas cuyo entramado se extiende sobre toda la tierra. Sin embargo, esto no es ni más, ni menos que una estructuración *viva*, que no se puede inmovilizar en una terminología fija.

Es probable que una poli-lógica *viva* de esta índole no se nos revele con tanta facilidad, aunque Édouard Glissant hiciera el mayor de los esfuerzos de develárnosla por medio del ejemplo del paisaje poli-lógico de la teoría que encarna el Pacífico polinesio. Es probable también que en las reflexiones finales del narrador, en la siempre igual *litanie* de “Qu’est-ce que ça veut dire je ne sais pas”²⁰ se pueda adivinar el miedo que siente el poeta y teórico caribeño de no ser comprendido por su público lector que tiene bien claro que Glissant es “difícil” e incluso “incomprensible”. Pero en el fondo todo es tan sencillo si nos apropiamos y nos valemos de las lógicas insulares y transarchipiélicas que, como la literatura, no se preguntan por la verdad sino, en el mejor de los casos, por las verdades en plural. Así, el texto culmina con la solución de lo difícil y obtiene una inusual ligereza en las palabras halladas o inventadas, en todo caso en las palabras vivenciadas y vividas de los habitantes de las islas: “rien n’est vrai de vérité, tout est totalement vivant: oui, c’est la traduction que ces personnes donnent de ce

²⁰ *Ibid.*, p. 118.

souffle enragé de la pierre, oui oui, dit Ammy: rien n'est vrai, tout est vivant"²¹.

La literatura es un campo de experimentación de lo vivo, un campo de ejercicio de la vida. Una isla/isla como la magnética Isla de Pascua de Édouard Glissant se puede concebir por eso y con fundadas razones como un espacio privilegiado de movimiento, ya que, a pesar del enorme aislamiento espacial, se entrecruzan y densifican transarchipiélicamente las más diferentes islas y se atraen entre sí cual imanes. El mundo se puede abrir así prospectivamente (¿y no es ésta la tarea de la literatura, de la ciencia de la literatura?) valiéndose de una nueva terminología hacia una novedosa comprensión que sobre todo sea *viva*.

José Martí o las islas dolorosas

Las concepciones insulares o archipiélicas del hemisferio americano no nacieron sólo en el transcurso de la actual cuarta fase de globalización acelerada. No hubo otro intelectual de su época que, como el cubano José Martí, supiera utilizar una perspectiva múltiple —la de su isla natal Cuba; la de su isla del largo exilio, Manhattan o la de sus Keys y de los trabajadores del tabaco en la punta sur de la Florida— para dar las respuestas más pertinentes y profundas a los desafíos de la tercera fase de globalización acelerada, aunque ya no pudiera presenciar el auge de ésta, esto es, la intervención de los Estados Unidos vaticinada por él, en la guerra hispano-norteamericana de 1898 que en gran medida fue inducida por él.

²¹ *Idem*.

Ante este telón de fondo, su innovador ensayo *Nuestra América*, publicado programáticamente el 1 de enero de 1891 en la *Revista Ilustrada* de Nueva York, puede considerarse con toda razón como una reflexión tanto ética como estéticamente densa de aquellas esenciales asimetrías políticas y militares y también económicas, sociales y culturales que trajo consigo la aparición en el escenario mundial de un *global player* que ya no radicara en Europa (aunque tuviera raíces europeas): los Estados Unidos. La expansión de esta nación tuvo como consecuencia una paulatina desaparición de los estados latinoamericanos —tal y como lo muestra entre otros la mala costumbre en Europa de identificar terminológicamente a los Estados Unidos con *Amerika*.

El poeta y ensayista cubano ya ponía de relieve muchos años antes de la guerra hispano-estadounidense el peligro que emanaba del rearme coordinado de la flota norteamericana, que en aras del pensamiento de superioridad evolucionado en los Estados Unidos se iba a dirigir contra los pueblos “percederos e inferiores”²² de “Nuestra América” y, en nombre de la humanidad y del humanitarismo, estaba en contra de cualquier determinación externa y dependencia: “peca contra la Humanidad el que fomente y propague la oposición y el odio de las razas”²³. Si Alexander von Humboldt logró dar la respuesta quizás más intrépida y fundamentada a los desafíos de la segunda fase de globalización acelerada diseñando el proyecto inconcluso de otra modernidad²⁴, José Martí logró hacer lo mismo para la tercera fase. Así, desglosa en los últi-

²² José Martí, *Nuestra América*, ed. crítica, presentación y notas Cintio Vitier, Centro de Estudios Martianos-Casa de las Américas, La Habana, 1991, p. 24.

²³ *Idem*.

²⁴ Cf. Ottmar Ette, *Weltbewußtsein. Alexander von Humboldt und das unvollendete Projekt einer anderen Moderne*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist, 2002.

mos renglones de *Nuestra América* un concepto alternativo de la modernidad, que no tiene como meta el cumplimiento de un modelo único de modernización ni tampoco tomaba como punto de referencia la terminología de una sola expresión de modernidad:

Pensar es servir. Ni ha de suponerse, por antipatía de aldea, una maldad ingénita y fatal al pueblo rubio del continente, porque no habla nuestro idioma, ni ve la casa como nosotros la vemos, ni se nos parece en sus lacras políticas, que son diferentes de las nuestras, ni tiene en mucho a los hombres biliosos y trigueños, ni mira caritativo, desde su eminencia aún mal segura, a los que, con menos favor de la historia, suben a tramos heroicos la vía de las repúblicas: ni se han de esconder los datos patentes del problema que puede resolverse, para la paz de los siglos, con el estudio oportuno, —y la unión tácita y urgente del alma continental. ¡Porque ya suena el himno unánime; la generación real lleva a cuestras, por el camino abonado por los padres sublimes, la América trabajadora; del Bravo a Magallanes, sentado en el lomo del cóndor, regó el Gran Semí, por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva!²⁵

Las líneas finales de este ensayo bocetan la visión de una América nueva, diferente, cuyo desarrollo se podría realizar apoyándose en el “pensar”, que era para Martí un “servir” a América y a la humanidad en general. Y eran precisamente las Antillas, las “islas dolorosas del mar”, a las que, por encontrarse en primera fila, iban a alcanzar las olas iniciales del expansionismo norteamericano, y que por ende jugaban un papel preponderante para el fundador

²⁵ José Martí, *Nuestra América*, pp. 24 s.

del partido Revolucionario Cubano en aras de la estabilidad del doble continente. Al retomar la metáfora de la aldea, se cierra el arco reflexivo que se extiende desde la famosa primera oración del ensayo (“Cree el aldeano vanidoso”) hasta la última frase, para abrirse desde allí a una visión de lo novedoso, que se puede contraponer a la antigua visión (“éramos una visión”²⁶ de la América ibérica). El *hallazgo* de América descansaba para Martí, el incansable viajero en el exilio, en la propia *vivencia*, pero éste no podía realizarse sin un nuevo *invento*: así, él simplemente la llamó “Nuestra América”.

La construcción hemisférica de las Américas realizada por Martí distingue dos áreas diferentes en lo étnico, lingüístico, político, económico y cultural; áreas que, así nos lo parece insinuar el pasaje citado, no tienen que enfrentarse como enemigos o no deberían de hacerlo. Martí casi no toma en consideración las relaciones transreales, esto es, las que cruzan ambos espacios —aunque él, como cubano en su exilio neoyorkino escribiera para revistas y periódicos de Nueva York o Florida, de México (donde se realiza la segunda publicación de *Nuestra América* el 30 de enero de 1891 en *El Partido Liberal*) y en especial de Buenos Aires. Además él, como ningún otro intelectual o político de su época, hubiera tenido que prever cuán intensas eran las correlaciones entre la América anglófona e hispanófona después de sus intensas actividades en el exilio, que incluyeran la fundación de un partido que tenía como meta el derribo de las relaciones coloniales en Cuba, apoyado por los trabajadores cubanos del tabaco en los Estados Unidos. Sin duda, su ensayo pone de relieve que sin la larga y profunda huella norteamericana nunca habría sido posible el invento de “Nuestra América”.

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

Indudablemente son motivos tácticos los que indujeron a Martí a construir *Nuestra América* en cierto modo como un continente propio, que se pone en escena como una unidad, en su sentido etimológico, enlazada desde el Río Bravo hasta el estrecho de Magallanes, incluyendo también el mundo insular del Caribe. Claro que sin añadiduras esencialistas no habría sido posible generar una imagen, una construcción de tal naturaleza. Con miras a Cuba y también a los otros estados latinoamericanos, el interés de Martí debía de ser, no obstante los divergentes desarrollos, sugerir, demandar y promover la máxima unidad posible. Aunque la unidad “continental” fuera “silenciosa” y hubiera sido generada por las estructuras supranacionales de cuño bolivariano, a este intelectual cubano le parecía ineludible crear una figura simbólica, para poder sujetar y representar el vínculo entre lo singular y lo plural, entre la multiplicidad y la unidad, incluido ya con tanta plasticidad en el término de *Nuestra América*.

Así, la figura del Gran Semí que remata todo el ensayo, y que Martí extrajo de los escritos de su amigo venezolano, Arístides Rojas, y por tanto indirectamente de la obra de Alexander von Humboldt y del Padre Filippo Salvatore Gili²⁷, es un deliberado recurso al mundo de los mitos indígenas, que ya habían entrado en acción en el primer párrafo del ensayo. Aquí, el mito de Amalivaca, que remite a los tamanakes en la actual Venezuela, servía para inaugurar una dimensión transhistórica y transcultural, esto es, un espacio histórico y cultural que cruza las más diversas épocas, que unía en una sola configuración (aunque no una confederación)

²⁷ Cf. Cintio Vitier, “Una fuente venezolana de José Martí”, en su libro *Temas martianos. Segunda serie*, Editorial Letras Cubanas-Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1982, pp. 105-113.

tanto las naciones que a lo largo del período del romanticismo habían obtenido su independencia como también las islas del Caribe, que mantenían en la mayoría de los casos la dolorosa dependencia colonial y, asimismo, los pueblos con o sin cuota de habitantes indígenas.

Así, al final de este sustancial e influyente ensayo encontramos una América escrita con la lengua simbólica de los mitos indígenas, pero también con una mirada desde arriba sobre las “islas dolorosas del mar” enfiladas como las perlas del rosario que, y esto lo sabía Martí, se encontraban en grave peligro de ser engullidas por los Estados Unidos y caer de una dolorosa dependencia colonial de España y otras potencias europeas a otra igual de dolorosa. Los mitos indígenas y el simbolismo cristiano se traslapan para fraguar desde el doble movimiento de esta época precolombina y colonial la fe en “Nuestra América”, para que pueda oponerle resistencia a aquella otra América, la anglosajona, porque ¿no existía el peligro de que la expansión de los Estados Unidos pudiera arrasar los países del sur americano en esta tercera fase de globalización acelerada?

Era la visión prospectiva de una América dividida en dos que demandaba para la parte continental no anglosajona, incluyendo las islas caribeñas, una modernidad propia que se alimentara tanto de las tradiciones ibero-occidentales como también de las indígenas —y esto distinguía a Martí de los demás modernistas, en especial de José Enrique Rodó—. No bien pasaron cinco años y José Martí cayó en la guerra por él desatada en contra de España, en aquella isla de Cuba, que por su ausencia a lo largo de las décadas de exilio se había convertido en parte omnipresente para él. ¿Qué ha sobrevivido de su visión, de su punto de vista sobre América a escala mundial?

El nombre de José Martí y en parte también sus concepciones siguieron vigentes en su isla natal, aunque el poeta, ensayista y revolucionario ha sido instrumentalizado sin consideración por parte de todos los partidos políticos de Cuba y se han servido de él desde Fulgencio Batista hasta Fidel Castro. Hacia el final de su tercera conferencia de las cinco que dictó el 16, 18, 22, 23 y 26 de enero de 1957 en el *Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura* —y con ello en vísperas de los tradicionales festejos del natalicio de José Martí el 28 de enero tanto en Cuba como en el exilio—, José Lezama trató de enfocar la figura del autor de *Nuestra América* desde otro ángulo, el de la tradición de la ausencia:

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. La tradición de las ausencias posibles ha sido la gran tradición americana y donde se sitúa el hecho histórico que se ha logrado. José Martí representa, en una gran navidad verbal, la plenitud de la ausencia posible. En él culmina el calabozo de Fray Servando, la frustración de Simón Rodríguez, la muerte de Francisco Miranda pero también el relámpago de las siete intuiciones de la cultura china, que le permite tocar, por la metáfora del conocimiento, y crear el remolino que lo destruye; el misterio que no fija la huida de los grandes perdedores y la oscilación entre dos grandes destinos, que él resuelve al unirse a la casa que va a ser incendiada. Su muerte tenemos que situarla dentro del Pachacámac incaico, del dios invisible²⁸.

²⁸ José Lezama Lima, *La expresión americana*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, pp. 115 s.

José Lezama Lima, seguramente la figura sobresaliente y directriz de la literatura cubana del siglo xx, coloca al fundador del *Partido Revolucionario Cubano* y poeta de los *Versos sencillos* en una línea de tradiciones que no sólo se limita a la “americana”. En las mencionadas reflexiones, que aparecen bajo el título “El romanticismo y el hecho americano” hace confluír y culminar en la figura de Martí los elementos esenciales de las dos conferencias que le anteceden, antes de que publicara esta conferencia como parte central de su gran volumen de ensayos *La expresión americana*. En el pasaje citado se pone de relieve que lo “americano” en José Martí no se alimentaba sólo de la tradición hispanoamericana del siglo xix, sino que se vinculaba de manera elemental con las culturas americanas de origen precolombino y con elementos asiáticos. O dicho de otra manera: para Lezama Lima, José Martí se pudo convertir en la encarnación de la *expresión americana*, porque no se le podía reducir a cierta territorialidad, sino que —tal y como lo hiciera otro correligionario suyo, José Rizal, que también se rebeló contra el poder colonial español en las Filipinas— descubrió horizontes englobadores para el pensamiento y la escritura en lengua española.

Más allá de los tres grandes representantes de la lucha de independencia hispano-americana mencionados en la cita y allende las tradiciones incas aquí aludidas, el fundador y líder de la revista *Orígenes* inscribe con toda razón al fundador del *Partido Revolucionario Cubano*, José Martí, en una dimensión universal que en mucho rebasa lo hemisférico. Dicha alocución se pone de relieve cuando se inserta la cultura china para la “plenitud de las ausencias posibles”. Pero, ¿qué es lo que da a entender esta fórmula tan característica en la escritura de Lezama Lima? Y, ¿cuál es esta gran tradición americana de las ausencias posibles con miras a Martí,

que es sin lugar a dudas la figura predominante de la literatura y de la historia cubanas del siglo XIX?

No solamente es significativo desde el punto de vista de la historia de la recepción que en los párrafos finales de su conferencia del 22 de enero de 1957 Lezama Lima, el creador de la figura de José Cemí en *Paradiso*, considerara los *Diarios* de las últimas semanas y los últimos días del autor intelectual de la guerra de 1895 contra el poder colonial español como la médula de su argumentación y de su personal búsqueda de José Martí. Precisamente los años cincuenta del siglo XX fueron años de encarnizadas luchas políticas por la herencia ideológica de José Martí en Cuba. En el entorno del *Centenario* en 1953 por motivo del natalicio de Martí en La Habana, todas las posiciones en el campo político e intelectual se remitían a la figura, al icono del “apóstol” ya sacralizado. La referencia al carácter poético de los diarios de Martí abre aquí un punto de vista totalmente diferente, que no usa el pensamiento y la escritura de Martí para fines ideológicos, sino que supo fructificarlo para efectuar una reflexión sobre el Caribe y el hemisferio americano encaminada hacia el futuro.

Mientras que los combatientes contra la dictadura de Batista se remitían a Martí bajo el signo del Centenario como al “forjador espiritual” de su pensar y accionar revolucionario y convertían al gran intelectual cubano en poco tiempo en el icono de una revolución que iría a funcionalizar a Martí en las siguientes décadas de diversas maneras y para fines y propósitos cambiantes de una política de dominio cubano²⁹, Lezama Lima recurrió a aquellas for-

²⁹ Para una historia de la recepción compleja e interesante de José Martí, véase Ottmar Ette, *José Martí. Teil I: Apostel-Dichter-Revolutionär. Eine Geschichte seiner Rezeption*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1991 [hay versión en español: Ottmar

mas de expresión de la escritura martiana en las que se formaba un remolino, un huracán que había sido creado para arrasar todo, incluyendo aquello que lo había producido. Lezama Lima alude con cuidado a la fuerza creativa de este remolino, al significado esencial del “conocimiento poético”³⁰, a la importancia de la “poesía como preludeo del asedio a la ciudad”³¹, con los que el poeta de *Enemigo rumor* se sentía sin duda íntimamente vinculado gracias a su aborrecimiento por la situación imperante. Lo que es sustancial aquí, me parece, es la referencia a un saber específico del arte de la poesía, a un saber al que únicamente tiene acceso la literatura, que —tal y como lo muestran los enunciados— pueden convertirse en transformaciones de la realidad, así como lo presenta el ejemplo del mismo José Martí. Pero, ¿qué entendemos por “saber o conocimiento poético”?

Antes de poder contestar esta pregunta habría que tomar en consideración que al final de esta pieza central de *La expresión americana* aflora la plenitud de la escritura martiana y con ello la plenitud de lo americano justamente en aquel momento de entramado tan complejo, en el que José Martí dio por terminada su larguísima ausencia al enrolarse como combatiente contra el colonialismo español en 1895 y encontrar la muerte —lo cual significa también el fin de su escritura— en el Oriente cubano, en Dos Ríos. Con acierto poético, Lezama Lima logra poner de relieve, en medio de los sangrientos combates entre la dictadura de Fulgencio Batista, que seguía apoyándose en José Martí y las fuerzas revolucionarias de perfil tan contrario, las últimas páginas de los *Diarios*

Ette, *José Martí. Apóstol, poeta y revolucionario: una historia de su recepción*, trad. Luis Carlos Henao de Birgad, UNAM, México, 1994].

³⁰ José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 116.

³¹ *Idem*.

que en cierta medida están enraizadas en la experiencia sensual de Cuba, para construir desde esta experiencia final cubana de Martí inmediatamente antes de su muerte, la plenitud de su ausencia fundamental:

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*. Pide libros, pide jarros con hojas de higo. Ofrece alimentos “con una piedra en el pilón para los recién venidos”. 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 reciénvenido, del duermevela, del entrevistado. Preside dos grandes momentos de la expresión americana. Aquel que crea un hecho por el espejo de la imagen. Y aquel que en la jácara mexicana, la anchurosa guitarra de Martín Fierro, la ballena teológica y el cuerpo whitmaniano, logra el retablo para la estrella que anuncia el acto naciente³².

En estas formulaciones densas no sobra espacio para una funcionalización política a corto plazo de Martí. Lo estético se opone con vehemencia a todo tipo de acaparamiento político. Rara vez se han podido vincular en tan pocas líneas, en un “tejido tenso de alusiones y vínculos”³³, tal abundancia de filiaciones y tradiciones culturales diferentes como en esta página final de “El romanticis-

³² *Ibid.*, pp. 116 s.

³³ Sergio Ugalde Quintana, *La biblioteca en la isla. Una lectura de La expresión americana de José Lezama Lima*, Colibrí, Madrid, 2011, p. 269.

mo y el hecho americano”. ¿Habrá querido “sólo” eximirse de todo tipo de instrumentalizaciones en una época de ardiente exasperación, y practicar la evasión?

Nada sería más equivocado. En la lectura lezamiana de las citas y motivos de los *Diarios*, escogidos con tanto esmero, y que hablan de los últimos preparativos y las primeras maniobras de la guerra contra el poder colonial español, llevada a Cuba por José Martí, por Máximo Gómez y otros correligionarios, y que también habla de una lucha de vida y muerte, aparecen en *El Oriente* no sólo la literatura del Siglo de Oro o la cultura popular americana del Río de la Plata, no únicamente la lírica cubana del Romanticismo o la corporeidad del arte poética angloamericana de un Walt Whitman, sino asimismo el *Libro de los muertos* de los egipcios y los cultos órficos que, en sus movimientos de oscilación median entre el reino de los muertos y el reino de los vivos, y con ello logran proyectar en la muerte de los vivos, la vida de los muertos —por ende la omnipresencia de la ausencia— en forma del *saber poético*, del “conocimiento poético”³⁴. A José Martí se le caracteriza como figura tanto humana como sobrehumana de lo americano, en cuyos gestos y movimientos se cruzan cuasi transhistóricamente las sendas de las culturas del mundo. No hay nada que pueda detener a Martí de seguir el camino por él elegido y también predispuesto. A la vez, el poeta, a quien ya sus alumnos habían considerado un “apóstol”, se convierte en la sustancia y en la encarnación de aquello que, según Lezama Lima, es expresión de lo americano: la confluencia densificada de las líneas universales de tradición bajo el signo de un continente, bajo el signo de una isla, que descuellan como imanes

³⁴ José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 116.

dentro de un campo de fuerzas cultural de alcance transareal. América: *La terre magnétique* en el campo de atracción de todas las sendas del saber.

El remolino de este conocimiento poético puesto en movimiento por José Lezama Lima convierte a la figura de José Martí en su oscilar órfico-creativo entre el reino de los vivos y el reino de los muertos, entre los preparativos para la muerte y la transfiguración a la vida, en un punto de confluencia y culminación de lo americano y de la *expresión americana* que, precisamente por recurrir a lo universal, es muy cubano. No olvidemos que el término “expresión” elegido por Lezama Lima es una palabra de movimiento y no un concepto estático: lo americano en José Martí no consiste por lo tanto, según el poeta de las *Confluencias*³⁵, en haberse restringido a lo cubano, y por eso a lo (proto) nacional de la patria chica, a lo hispanoamericano, y con ello a lo supranacional de la patria grande, o a lo continental, y por tanto a lo hemisférico de una construcción espacial topográfico-geográfica³⁶. El conocimiento poético, según Lezama, no apunta hacia una esencialización de lo americano, sino a la relacionalidad que vincula las diferentes áreas entre sí, y así va enfocada hacia una poética del movimiento: lo que cuenta no es el espacio, sino

³⁵ José Lezama Lima, *Confluencias. Selección de ensayos*, selec. y pról. Abel E. Prieto, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.

³⁶ Véase, en relación a esta problemática fundamental de la literatura hispanoamericana, Adalbert Dessau, “Das Internationale, das Kontinentale und das Nationale in der lateinamerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts”, en *Lateinamerika*, semestre de primavera de 1978, pp. 43-87; asimismo Ottmar Ette, “Asymmetrie der Beziehungen. Zehn Thesen zum Dialog der Literaturen Lateinamerikas und Europas”, en Birgit Scharlau (ed.), *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Gunter Narr Verlag, Tübinga, 1994, pp. 297-326.

los cruces, no la presencia estática, sino la producción dinámica de sendas y cruces siempre nuevos. Esta poética transareal del movimiento es la que logra desligar sin cesar la plenitud de lo posible de las ausencias, lo cual es más que “sólo” otro giro para la fantasía poética.

Así, el presente y el futuro no están subordinados a una sola filiación, a una sola procedencia y una sola atribución identitaria. Este hecho nos lo pudo transmitir contundentemente el escritor oriundo del Líbano, Amin Maalouf, en su extenso ensayo sobre el carácter mortífero de los vínculos identitarios establecidos de forma omnímoda³⁷. No las raíces, *roots*, sino los caminos, *routes*, juegan un papel decisivo en el despliegue de las formas de expresión múltiples. Quien busque esbozos identitarios³⁸ de una *latinidad* o una *hispanidad* fija, de un *latinoamericanismo*, una *cubanidad* o una *caribbeanidad* en *La expresión americana* de José Lezama Lima (sin importar el tipo de categorización a la que pertenezcan) se verá desengañado: el libro de nuestro gran poeta afiliado al grupo *Orígenes* tiene como meta mantenerse lejos de esencialismos de “lo” cubano, “lo” caribeño o “lo” americano. El ensayo es una invitación a una reflexión compleja, dispuesta a atreverse a considerar lo polilógico y con ello también la vida.

La rotunda negación de cualquier tipo de reduccionismos también es válida para el ámbito político. No cabe duda de que en Martí se puede reconocer “la clave de Cuba, la clave de nuestra

³⁷ Véase Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Grasset, París, 1998.

³⁸ Véanse las categorizaciones de Gustav Siebenmann, “Lateinamerikas Identität. Ein Kontinent auf der Suche nach seinem Selbstverständnis”, en *Lateinamerika-Studien*, 1976, núm. 1, pp. 69-89.

América”³⁹, pero tenemos que rehusarnos, tal y como lo hiciera Lezama Lima, al intento de acaparar al poeta de los *Versos sencillos* desde el punto de vista de la *Weltanschauung*, de ideologizarlo bajo el signo de una “revolución socialista”⁴⁰ cubana acuñada por Fidel Castro y territorializarlo en el sentido del sinfín de procesos de exclusión nacionalistas sobre las que descansa el enfoque de Cuba. El autor de *Paradiso* eligió aquí un acercamiento totalmente diferente. No es casualidad que toda la producción de Martí, todo su imparable quehacer, aparezca en Lezama Lima como un movimiento inconcluso, como *remolino y oscilación* que se sustrae a cualquier tipo de territorialización unívoca.

Más impetuoso y más radical que el mismo Martí, quien no sólo como poeta y ensayista, sino a lo largo de los últimos años de revolucionario profesional trató de fundar un partido (que después de su muerte se desmoronó) y no pudo sustraerse más que por momentos a las luchas por el poder, José Lezama Lima se concentró en su pensamiento y la expresión de su conocimiento poético, y dedicó su saber poético al desarrollo creativo de un mecanismo de inclusión, que no debían presentársele y ponérsele a la disposición a Cuba y a América como resultados de una identidad construida por exclusiones, sino como campos de fuerza que, gracias a la transformación y afinidad creativa, se puedan desenvolver con dinamismo. Sólo así sería posible transformar la historia de Cuba de tal forma que la isla ya no se tenga que considerar como la dolorosa en el contexto del archipiélago. La invitación que extiende Lezama Lima a la reflexión en términos de un

³⁹ Enrique Ubieta Gómez, “Prólogo” a Pablo Guadarrama González, *José Martí y el humanismo en América Latina*, Convenio Andrés Bello, 2003, Bogotá, p. 12.

⁴⁰ *Idem*.

saber poético de sus eras imaginarias que se apoya en la complejidad de imágenes superpuestas y con ello se refiere a la relación recíproca y dinámica entre el hallar, el inventar y el vivenciar, es una invitación a largo plazo que no se conforma con lo sencillo, con lo mono-lógico, sino que va en busca del impulso vivo, el continuo estímulo, el remolino del saber.

José Lezama Lima o las islas en un paisaje de la teoría

Tanto Édouard Glissant como José Lezama Lima son escritores cuya poética y cuyo saber poético en última instancia se dirige, no hacia una historia del espacio, sino más bien hacia una *historia del movimiento*, hacia una perspectiva vectorial. Y tanto el autor martiniqués como también el poeta y ensayista cubano tienen fama de ser “de difícil acceso” y su interpretación se limita a un grupo selecto de conocedores.

No sorprende por eso que ya en el párrafo inicial de su primera conferencia de un total de cinco, en enero de 1957 y por tanto medio siglo antes de la aparición de *La terre magnétique* de Glissant, el líder del grupo *Orígenes* aborde resueltamente el tema de la dificultad:

Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero en realidad ¿Qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan sólo, en las maternales aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca

su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica⁴¹.

En este *incipit* del volumen de ensayos armado por el propio Lezama Lima, que no destaca precisamente por una estructuración sencilla, se nos revela tanto a nivel gramatical como estilístico, en el plano del contenido y del tema, que lo que se encuentra en movimiento y desarrollo, lo inconcluso y por consiguiente, la *forma en devenir* dentro de un paisaje es lo que, por su carácter sensual y pleno de sentido, atraen al ensayista de *Confluencias*, y no su supuesto acabado y su falta de flexibilidad. Es lo *estimulante*, lo que incita a la reflexión y la pone en movimiento, y no el enfoque en la llegada, en la fijación (*Fest-Stellen*). Así, el conocimiento poético no tiene como meta enriquecerse de un saber de antemano fijo, sino de un saber altamente dinámico, más bien un remolino del conocimiento que le debe su impulso de movilización a lo difícil, en términos de Lezama Lima: *sólo lo difícil es estimulante*. El conocimiento poético no le resta nada a lo sencillo, y su forma de comprensión no radica en un simple definir algo. El conocimiento poético es otro tipo de forma de conocimiento, cuya especialidad es no haberse especializado en ciertas formas del saber. Esquiva así normas del conocimiento y de la ciencia, sin dejar de considerar sus formas de conocimiento, porque sus fundamentos son poli-lógicos, apuntan hacia la inclusión y no hacia la exclusión.

El término de paisaje aparece una y otra vez en las primeras páginas y en el devenir de *La expresión americana* para, en cierto modo, conformar un *paisaje de la teoría* que se encuentra en mo-

⁴¹ José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 9.

vimiento, cuya intención no es fijar y sujetar ni a Cuba ni al continente americano, ni tampoco los trayectos históricos pasados ni los ecos extintos. Este paisaje en su calidad de paisaje de la teoría, sin embargo, es más que “la visión histórica”⁴² de una cultura específica, aunque sin lugar a dudas *también* puede serlo. Es un programa generativo de lo venidero, un modelo de creación de un pensar y accionar en constante cambio, que no está atado a un solo punto de enfoque, sino que proyecta siempre nuevos horizontes en lo prospectivo. En el juego con estos paisajes de la teoría, la literatura resulta ser un espacio de ejercicio experimental y también un espacio de conocimiento de lo venidero. Si lo que es dable de pensar se convierte en algo dable de escribir y de publicar, le abre nuevos horizontes a lo vivenciable y lo vivible. Y también en esto la literatura resulta ser una forma en devenir, una forma de conocimiento de aquellas formas de conocimiento que se saben abocadas a la vida.

En los ensayos de Lezama Lima, así como también posteriormente en *La terre magnétique* de Glissant, donde el autor tituló la primera de la seis partes “Echohées”, juegan un rol importantísimo el sonido y el eco, el eco y la cámara de eco en la que se enfatizan las voces y los sonidos provenientes de todos lados. Así como el poeta de Martinica no pudo viajar personalmente a la Isla de Pascua y tuvo que tomar como fundamento de su escritura lo que se le contó y presentó de ese lugar lejano, así también el poeta cubano escribió sobre su isla desde la biblioteca de su casa en la calle de Trocadero⁴³, sin haberse desplazado personalmente ha-

⁴² Emilio Bejel, “La historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima”, en *La Palabra y el Hombre*, 1991, núm. 77, p. 131.

⁴³ Véase para ello el logrado trabajo de Sergio Ugalde Quintana, *op. cit.*

cia la India o Egipto, hacia China o París. La biblioteca en la casa en La Habana en Cuba en el archipiélago del Caribe genera, como isla en la isla de las islas⁴⁴, una temporalidad y una espacialidad propias y por lo tanto un sentido propio (*Eigen-Sinn*), en el que se pueden modificar y ampliar fundamentalmente los espacios de acción y los patrones o moldes de movimiento de lo vivible y lo vivenciable. Téngase en cuenta, y quisiéramos descartar de una vez cualquier tipo de malentendidos, que una perspectiva histórica del movimiento de ninguna manera se encuentra ligada a los movimientos de viaje individuales de cada uno de los escritores. Para Lezama Lima (así como también para Glissant, que permaneció en casa) puede ser válida la paradoja del viajero que Denis Diderot pusiera en boca de su compañero de diálogo B en su *Supplément au voyage de Bougainville*: “Si le vaisseau n’est qu’une maison flottante, et si vous considérez le navigateur qui traverse des espaces immenses, resserré et immobile dans une enceinte assez étroite, vous le verrez faisant le tour du globe sur une planche, comme vous et moi le tour de l’univers sur notre parquet”⁴⁵.

La nave con su biblioteca como una casa flotante en el caso de Lezama Lima ha echado anclas en el puerto de La Habana. Esta configuración hace que nazca una perspectiva tanto transhistórica, esto es, que cruza diferentes períodos e historias, y una pers-

⁴⁴ Véase Ottmar Ette, “Kuba-Insel der Inseln”, en Ottmar Ette y Martin Franzbach (eds.), *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 2001, pp. 9-25.

⁴⁵ Denis Diderot, “Supplément au Voyage de Bougainville ou Dialogue entre A et B”, en sus *Œuvres*, édition établie et annotée par André Billy, Gallimard París, 1951, p. 964. Véase asimismo en relación con los fundamentos epistemológicos del siglo XVIII, Ottmar Ette, “Le tour de l’univers sur notre parquet”: lecteurs et lectures dans l’“Histoire des deux Indes”, en Gilles Bancarel y Gianluigi Goggi (eds.), *Raynal, de la polémique à l’histoire*, Voltaire Foundation, Oxford, 2000, pp. 255-272.

pectiva transe espacial, o sea, que cruza los más diversos espacios, cuyo altísimo coeficiente de movimiento muchas veces resulta, de forma muy sorprendente, de los entramados espacio-temporales que no paran ante cualquier tipo de límite, a no ser que sea la línea de un horizonte que constantemente se siga desplazando: “Dichosos los efímeros que podemos contemplar el movimiento como imagen de la eternidad y seguir absortos la parábola de la flecha hasta su enterramiento en la línea del horizonte”⁴⁶. Así, en *La expresión americana* se trata de impulsar una potencia de conocimiento, que sólo puede desenvolverse y acelerar si logra unir las más diversas cosas entre sí y transmitir esta actividad imperturbable del *enarcar* (utilizando una vez más el término del íncipit) a las más diversas culturas y horizontes histórico-culturales. La isla de Cuba es el punto de arranque idóneo, por encontrarse en la encrucijada de los ejes de movimiento e intercambio de norte a sur y de este a oeste. Por consiguiente, la alta frecuencia de uso de términos de movimiento no es ninguna casualidad en las formas de expresión de Lezama que oscilan entre la literatura y la filosofía: son programa.

Por tanto, la *isla/isla* caribeña desarrolla la potencia de conocimiento a la que tiene acceso sirviéndose de las inmensas dinámicas históricas y sociales y sobre todo bio-políticas y culturales. Ante este telón de fondo, *La expresión americana* se convierte —en el sentido como lo hiciera la obra fundamental presentada por Fernando Ortiz en 1940, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*—⁴⁷ en un libro decididamente transcultural, ya que la

⁴⁶ José Lezama Lima, *Confluencias...*, p. 429.

⁴⁷ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, pról. y cronología Julio Le Riverend, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

expresión americana sólo puede encontrar su manifestación a través de esta forma de cruzar las más diversas culturas. La complejidad con la que se remite la metafórica del movimiento a un paisaje, la podrán evidenciar las formulaciones del famoso antropólogo:

No hubo factores humanos más trascendentes para la cubanidad que esas continuas, radicales y contrastantes transmigraciones geográficas, económicas y sociales de los pobladores, que esa perenne transitoriedad de los propósitos y que esa vida siempre en desarraigo de la tierra habitada, siempre en desajuste con la sociedad sustentadora. Hombres, economías, culturas y anhelos todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiadizo, “aves de paso” sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado⁴⁸.

Aquí también aparece, como posteriormente en Édouard Glissant, la metáfora de las aves de paso: se perfilan configuraciones culturales sin residencia fija que hacen emerger de los movimientos, de los patrones de movimiento almacenados vectorialmente y continuamente reinsertados, nuevos espacios, aunque en la cita de 1940, Fernando Ortiz, en el contexto de la discusión sobre “lo cubano”, cree no poder prescindir de la consolidación de la *cubanidad*. En su teoría de la transculturación, lo territorial aparece como un espacio del movimiento (para las “aves de paso”), como un espacio vinculador (para los marineros) y como un espacio de vida, que no logra reterritorializar y por ende fijar espacialmente el desarraigo, la falta de una residencia fija, lo foráneo, lo siempre transitorio.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 95.

En última instancia, “esa vida siempre en desarraigo”⁴⁹ es símbolo de un saber de vida que como tal se alimenta de las propias experiencias de vida, y asimismo reinserta el movimiento continuo en el conocimiento individual que se tiene de la vida y en la vida. El saber de vida en su forma densificada, en forma del conocimiento poético, ¿no es asimismo un saber del movimiento que solamente conoce una verdad única: que la verdad sólo se puede encontrar en el plural, en la poli-lógica?

El proceso histórico que hizo posible la realización de un saber de vida y de un saber sobre/vivir de tal índole es el de la *conquista*, aquella primera fase de globalización acelerada, que en palabras de Fernando Ortiz en cierto modo se convirtió en el “Big Bang”⁵⁰, en el choque que causó la creación de las culturas del llamado “Nuevo Mundo”: “Si estas Indias de América fueron Nuevo Mundo para los pueblos europeos, Europa fue Mundo Novísimo para los pueblos americanos. Fueron dos mundos que recíprocamente se descubrieron y entrechocaron. El contacto de las dos culturas fue terrible”⁵¹. Es este choque, esa destructora colisión, el que hace surgir la especificidad de América en general y en especial, la de las Antillas y Cuba. La dimensión vectorial de este choque, esto es, el almacenamiento de cauces históricos del movimiento que, procedentes de América y Europa y posteriormente de África y del Asia, se toparon aquí y chocaron, desarrollan su potencial acuñador a partir de este choque en vísperas del siglo xvi, que marcará todas las posteriores fases de globalización acelerada y sus figuras de movimiento. Dentro de este sistema

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Véase asimismo Severo Sarduy, *Big bang*, Tusquets, Barcelona, 1974.

⁵¹ *Ibid.*, p. 94.

global que se desarrolla con inaudito ímpetu, el Caribe se convierte en una destacada zona de densificación de procesos de globalización muchas veces violentos. Así nació una asimetría en las relaciones globales que se mantendrá a lo largo de los siglos, y las islas del archipiélago caribeño se situaban en medio de este increíble torbellino.

José Lezama Lima también toma en consideración aquel choque, que denomina “el choque de viejas culturas”⁵². Lejos de tildar este choque de 1492 como causa única, sí ve los movimientos de los subsiguientes cinco siglos bajo el signo de aquellas fuerzas y dinámicas que desató el choque en ambos lados del Atlántico, posteriormente también en el espacio del Pacífico, en el que las Filipinas conformaban la decisiva estructura transarchipiélica. Después de que Miguel de Legazpi hubiera encontrado en 1566, en el marco de su viaje exploratorio realizado por órdenes de la corona real española, una ruta que no sólo iba de la Nueva España a las Filipinas, sino que también volvía a la Nueva España y a su puerto de Acapulco, situado en la costa del Pacífico, y después de que la fundación de la futura capital filipina Manila en 1571 hiciera posible establecer el tráfico marítimo regular entre Acapulco y las Filipinas a partir de 1573 (una ruta que funcionó más de 250 años), se había hecho realidad entrar en contacto e intercambio con Japón, el Cipango de Marco Polo, *desde la Nueva España*. América había llegado a Asia y viceversa; y los círculos del imperio ibérico se cerraban y posibilitaban una circulación planetaria en ese mismo movimiento, dentro del que los archipiélagos de las Canarias, de Cabo Verde, las Azores y Madeira y también

⁵² José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 68.

los archipiélagos del Caribe y de las Filipinas iban a ocupar un lugar de sobresaliente importancia.

Estas dinámicas se perfilan con filigrana en el pensamiento de José Lezama Lima. Su propio escribir y filosofar extrae de las dinámicas inter y transculturales engendradas por estos procesos aquellas energías que convierten al poeta de la calle Trocadero en La Habana —independientemente de que, después de una única visita a tierra firme, casi ya no se moviera del lugar a causa del constante aumento de volumen de su cuerpo— en uno de los poetas más importantes del movimiento, no sólo en la literatura cubana, sino en la literatura de América Latina en general. La ciudad portuaria de La Habana, en la encrucijada de los movimientos entre el norte y el sur del continente, y también entre el lado europeo y americano del Atlántico y del Pacífico, ofrecía —tal y como también lo prueban los estudios culturales del antropólogo Fernando Ortiz— una estimulante atalaya para registrar estas dinámicas universales. Porque, ¿no es *La expresión americana* una búsqueda consciente de una poética del movimiento desde la perspectiva cubana o insular, una búsqueda que tiene noción de las posibilidades que para ello le ofrece el conocimiento literario? Así las dinámicas transareales permean aquella siempre evocada lejanía, aquella presencia de lo ausente que se nos ofrece y se sustrae, tal y como nos lo presenta de forma casi paradigmática el poema “Palabras más lejanas” incluido en *Fragmentos a su imán* y fechado en marzo de 1971, con sus formas de expresión del movimiento, intensificadas en su plenitud por el eco, del aparecer, desvanecerse y desaparecer.

La mañana suda una palabra,
apesadumbrada desaparece,
correteando dobla la esquina.

Entra silenciosa en la taberna,
todavía allí los cantantes metafísicos de Purcell,
el eco de la campana la adelgaza.
Pondrían la mano sobre su hombro,
añadirían otras palabras al oído.
Jugará a perderse
con las arenas que la bruñen.
Está alegre porque han venido
a verle su nueva cara, se adormece
en el ahumado rodar de las monedas.
Desaparece como una ardilla,
en la medianoche de la otra esquina
recién apagada⁵³.

Ante el telón de fondo del campo magnético lírico elaborado en los *Fragmentos a su imán* podemos calificar toda la obra poética de Lezama Lima y sobre todo el juego de razonamientos (*Denk-Spiel*) de *La experiencia americana* como una poética del movimiento en proceso de ser creada, e incluso como el perfil de una poética de la relación que algunas décadas más tarde iría a desarrollar el ensayista y poeta también caribeño Édouard Glissant desde el punto de vista del mundo francófono. Así, en medio de la red intertextual que ha tendido, Lezama Lima hace hincapié, apoyándose en Ludwig Klages, en lo siguiente:

Si me noticio que los fósforos fueron invencionados en 1832, consigo apuntalar una capa más al olvido. Pero si lo acompaño con la

⁵³ José Lezama Lima, "Palabras más lejanas", en sus *Fragmentos a su imán*, pról. Cintio Vitier y José Agustín Goytisolo, Editorial Lumen, Barcelona, 1977, p. 66.

fecha igual que la muerte de Goethe, y su frase “¡más luz!” es difícil que se me vuelva a escapar la diminuta alabanza dática del hallazgo del fósforo. No en balde, los alemanes consideran los procedimientos para memorizar como formas del “Witz”, del ingenio⁵⁴.

El verdadero ingenio en esta relacionalidad que Lezama Lima ha puesto en escena en los más diversos niveles radica en el hecho de que el autor cubano configura sus paisajes (literarios) por medio de combinaciones y entramados relacionales imprevistos y multiformes. El momento del asombro en su calidad de momento del movimiento, esto es, como *moción* y como *emoción*, es esencial en la poética de Lezama. Para él es de vital importancia la reconstrucción y la reinención de los viejos mitos⁵⁵. Para ello recurre a Ernst Robert Curtius⁵⁶, lo cual también pone en evidencia, cuánto le debe a la capacidad intermediadora de la renombrada serie y de la revista de José Ortega y Gasset, la *Revista de Occidente*. Los mitos deben mostrarnos siempre caras nuevas, porque: “La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores”⁵⁷. En este giro, el hallar y el inventar desembocan en la terminología de la vida y de la vivencia.

Si Lezama Lima presenta en su primera conferencia titulada “Mitos y cansancio clásico” la transformación de los mitos *cansados* en mitos nuevos valiéndose del hallar y del inventar y lo ofrece como parte integrante de su método, de antemano sabe que los nuevos mitos en cualquier momento también pueden cansarse, ya

⁵⁴ José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 23.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁶ Para ello, véase el estudio ya citado de Sergio Ugalde Quintana, *op. cit.*, pp. 50-54.

⁵⁷ José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 20.

que la relación recíproca requiere la constante movilidad, la modificación y la transformación y el hallazgo de nuevas formas vivenciales. Esto vale también y específicamente para el paisaje, que no se exhibe sólo en forma de la naturaleza y con ello como objeto de la cultura, sino como su creador: “Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos”⁵⁸. Y agrega, con miras al poder generatriz y creador de los habitantes de este paisaje americano: “Además de la función y el órgano, hay que crear la necesidad de incorporar ajenos paisajes, de utilizar sus potencias generatrices, de movilizarse para adquirir piezas de soberbia y áurea soberanía”⁵⁹. ¿Está obrando aquí un simple geodeterminismo? De ninguna manera. Más bien, el incorporar, el devorar paisajes ajenos se convierte en antídoto contra el cansancio, en tanto la relacionalidad introducida se convierte en el motor del movimiento, que incluye los viejos puntos de referencia, los viejos mitos en siempre nuevos y cambiantes contextos. La potencia generatriz⁶⁰ de un paisaje (de la teoría) en cierto modo produce siempre de nuevo el trabajo en el mito. Y éste, en términos de Hans Blumenberg, en Lezama Lima se encuentra sin lugar a dudas después del “absolutismo de la realidad”⁶¹.

Así, no solamente se ha podido describir el procedimiento poético, quizás fundamental de Lezama Lima, y se ha podido acomodar en una dimensión histórica, sino que también salió a flote

⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁰ Cf. Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008.

⁶¹ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, p. 9.

un paisaje de la teoría que, cruzando toda *La expresión americana*, crea relaciones universales entre las más diversas islas dentro de estas cartografías y coreografías mentales de las culturas universales. Es, para resumirlo a un solo término, una sola palabra, una visión transarchipiélica, que despliega el poeta cubano ante los ojos de sus escuchas y de su público lector. Una y otra vez, el paisaje americano se convierte en punto de partida de una multirrelacionalidad polilógica que se extiende por sobre todo el globo, en la que están más que presentes los viejos mitos, que aspiran siempre a nuevas vinculaciones, un nuevo hallar e inventar y sobre todo un nuevo vivir y vivenciar.

Por tanto, el espacio no se constituye por una territorialidad estable, sino que aparece como un espacio universal en movimiento, un espacio inmensamente dinámico, en el que la relacionalidad se ha convertido en el móvil de una potencialidad y fuerza generatriz, que no se debilita o cansa mientras no se fijen y territorialicen los mitos. Como pequeña nota al margen que tarde o temprano se convertirá en historia, quisiéramos agregar que, a diferencia del modelo abierto y dinámico de Lezama Lima, la Revolución Cubana ha fijado espacial y semánticamente los mitos por ella creados para eternizarse y eternizarlos de paso a ellos. Lo que queda es la aceptación de que los mitos inmovilizados se cansan —y cansan.

Las conferencias en enero de 1957 las dictó José Lezama Lima bajo el impacto directo de la guerrilla de los revolucionarios liderados por los hermanos Castro y el Che Guevara en la Sierra Madre y la heroica lucha de los grupos estudiantiles o de izquierda contra la dictadura de Batista en las inmediaciones de donde hablara Lezama Lima, aunque el conflicto mismo no permeara el contenido de las conferencias. Sin embargo, cuando el gran poeta del grupo *Orígenes* culminara su conferencia el 22 de enero de 1957 con un

retrato lírico del poeta, ensayista y revolucionario José Martí, lanzó la alusiva frase de “la poesía como preludeo del asedio a la ciudad”⁶² y, en una vuelta conclusiva pasa a aquella locución que más de una vez se ha interpretado como una leve reverencia ante los revolucionarios de la época: “para la estrella que anuncia el acto naciente”⁶³. También las posteriores declaraciones de Lezama Lima hacen suponer que el origenista en un principio sí veía vínculos entre la revolución de Martí y la de los hermanos Castro⁶⁴.

Mucho habla en favor de que el mito que se estaba formando aquí sobre la nueva potencia generatriz de un grupo de decididos revolucionarios —y habría que considerar aquí también el número apostólico al que desde aquel momento no se han cansado de remitir— se ha integrado en un proceso histórico, al que se alude en *La expresión americana* mencionando ejemplarmente a un Simón Rodríguez, a un Simón Bolívar, o a un Fray Servando Teresa de Mier y a un Francisco Miranda⁶⁵ y no olvidemos que Hugo Chávez también trata de integrarse en una relación mítica con *el Libertador*. ¿Será posible que en el entorno de la Independencia se haya dado la reinención de los viejos mitos en el atuendo de mitos no cansados o que aún no padecen del cansancio? Sin lugar a dudas hay rastros de un *bricolage* de mitos en el discurso de Lezama Lima bajo el signo de la estrella (cubana), pero contiene un modelo de la historia y una visión del mundo de América, que tiene poco o nada que ver con la de los revolucionarios cubanos.

Sea cual fuere la manera en que se quiera interpretar este breve párrafo, lo cierto es que carece de cualquier base el intento de

⁶² José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 116.

⁶³ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁴ Véase aquí también Sergio Ugalde Quintana, *op. cit.*, p. 288.

⁶⁵ José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 116.

convertir a Lezama Lima en un partidario de Castro y en un apologeta del modelo de sociedad que en última instancia instituyó la Revolución Cubana. La relación que se ha construido y cultivado con posterioridad entre los años 95 y 59 sólo trasluce como chispa para inmediatamente desaparecer de nuevo. Más bien fue marginado cada vez más el autor de *Paradiso* a partir de los años sesenta, desde la vertiente de una política cultural cada vez más opresora y que, aunque nunca alcanzó los niveles de condena de un Virgilio Piñera, si lo mantuvo en un ostracismo, del que no lo pudieron sacar ni su precaria fama nacional ni el prestigio internacional como uno de los grandes autores del siglo xx.

Los tiempos dorados de una política cultural abierta predicada por los revolucionarios se convirtieron en historia a más tardar después de 1968: se demandaban y deseaban lógicas de exclusión y no de inclusión. Las nuevas normas de la convivencia apuntaban hacia formas que habían sido tildadas de caducas, para poder imponer y asegurar una convivencia planeada y vigilada en todas sus expresiones. En el paisaje transarchipiélico de la teoría de José Lezama Lima no había espacio para totalitarismos, no había sitio para las prácticas de una exclusión violenta. Lo que sí había era suficiente espacio para una superficie lúdica de lo polilógico que se extendía por todo el mundo, abierta para el intercambio polífono entre las diversas culturas y también el desarrollo de gnosemas que permitían la convivencia de las más diferentes lógicas.

La expresión americana: allende la violencia histórica

Tal y como hemos podido apreciar al final del texto fundamental de *La expresión americana*, la conferencia dictada el 22 de enero de

1957 titulada “El romanticismo y el hecho americano”, el problema de la violencia juega un rol muy importante en las reflexiones de José Lezama Lima. Ya la primera fase de globalización acelerada, el “choque de viejas culturas”⁶⁶ se da bajo el signo de una violencia, que sin duda, era asimétrica.

Aquí se trataba sobre todo de una violencia que afectaba el cuerpo humano, que lo encerraba en calabozos y prisiones, lo desterraba del continente o de las islas, o lo liquidaba. Más de una vez se nos recuerda la “gran tradición romántica del siglo XIX, la del calabozo”⁶⁷ y se remite a la enorme violencia física⁶⁸ que culmina en la figura del fraile dominico, Fray Servando Teresa de Mier, cuya vida transcurre en diferentes calabozos de los que una y otra vez logra escapar. Con esta figura del mundo novohispano en vísperas del siglo XIX, se toma en consideración aquella segunda fase de globalización acelerada, que en América se desarrolla bajo el signo de la emancipación de Europa y una independencia preponderantemente política, y se incluye todo en el paradigma de la violencia.

El semiólogo y filósofo Roland Barthes diferenciaba, en unas reflexiones poco conocidas, dos tipos de violencia. Por un lado, distinguía aquella violencia que radica en las coerciones que el colectivo ejerce sobre el individuo, esto es, una violencia de la ley y del poder estatal que suele denominarse *violence de la contrainte*⁶⁹ y posee más bien un carácter estructural. Por otro lado, ponía de relieve la violencia física que se ejerce sobre el cuerpo del indi-

⁶⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁸ Véase en este contexto a Roland Barthes, “Propos sur la violence”, en sus *Oeuvres complètes*, t. 3, Seuil, París, 1993-1995, p. 903.

⁶⁹ *Idem.*

viduo y distinguía aquí entre una *violence carcérale* y una *violence sanglante*⁷⁰, cuyo fin es la desaparición temporal o definitiva del cuerpo, su secuestro, tortura y aniquilamiento. Lezama Lima no tuvo que explicarle a su público oyente y lector que la rica tradición histórica del calabozo latinoamericano no había dejado de existir después de la independencia de Brasil, porque en ese momento eran más que obvias las sangrientas luchas, los secuestros y las mutilaciones en La Habana ante el término de la dictadura de Batista. Con mucha nitidez (aunque se perfilaba con mucha reserva) translucía una violencia omnipresente de los textos literarios del poeta cubano.

La situación de comunicación, tan ampliamente expandida y abierta que emanaba de las conferencias de enero de 1957, estaba, por tanto, enmarcada en un sistema de violencia y contraviolencia, y tensada casi hasta reventar en un campo de tensión entre el discurso de poder del tirano y un contradiscurso que se trataba de rebelar en contra del terrible dominio de este tirano. Sin duda, Lezama Lima había sentido simpatía por los estudiantes rebeldes, pero nunca quiso enredarse en la maraña del discurso de poder y del discurso contra el poder. No importa si él ya presentía que esas escenas de violencia frente a las puertas del salón de conferencias iban a desembocar en la transformación del discurso acrático (esto es, el discurso que combatía el poder y lo aspiraba) en uno encrático (esto es, un discurso que se encontraba en el poder), su posición en el reflejo de las *eras imaginarias* no iba a ser la de un Fray Servando Teresa de Mier, cuya misión era combatir incansablemente la acumulación de poder, ni tampoco la de José Martí, creador de aquel remolino que lo iría a arrasar a él y todo su en-

⁷⁰ *Idem.*

torno. José Lezama Lima apostaba a otro tipo de poder: la fuerza estética de la literatura, que posee su propia resistividad.

Sin embargo, esto significaba que él tenía que poner todo en el tiempo que es condición y fundamento del arte/tiempo (*Zeitkunst*) de la misma literatura, tuvo que ubicar su discurso de tal forma que no fuera acaparado y funcionalizado ni por el poder ni por el contra-poder. El propio texto tenía que convertirse en espacio de experimentación, donde se podía anular toda violencia física o emanada del discurso y, para decirlo con mayor precisión, transformada y orientada hacia nuevos horizontes. Desde *Las mil y una noches*, la narración-marco más famosa de la historia de la literatura, que ha cruzado un sinnúmero de culturas a lo largo de los siglos, sabemos o al menos podemos suponer que el *lastre* de la amenaza de violencia se puede convertir, usando el *ardid* de la literatura, en el *placer* de una futura convivencia⁷¹. Aquí se plantea la interrogante de cuáles son las estrategias y los gnosemas del saber de vida y del sobre/vivir de las que se sirve la literatura para contraponerse a una historia, para escaparse de la omnipresencia de la violencia y desarrollar otras normas y formas de conocimiento de la convivencia.

Con miras a esta pregunta por una convivencia aceptable, *La expresión americana* constituye un espacio fundamental y complejo del movimiento de lo polilógico, que no permite ser acaparado ni acrática ni encráticamente, y por eso pone en movimiento todo lo que posee para poder escapar a la espiral de violencia que gira interminablemente. En cuanto a las tradiciones milenarias occi-

⁷¹ Véase aquí el capítulo ocho de mi libro *Zusammenlebenswissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*, Kulturverlag Kadmos, Berlín, 2010, en el que se trata extensamente la violencia.

dentales y no-occidentales podríamos reconocer muy bien el fundamento de todo narrar y de todo escribir en la *transformación* de la violencia. La vivencia de una agresión se convierte en el motor para poder contar algo sobre la violencia sufrida y así poner término a ese sufrimiento. Si buscamos una transformación de la violencia que no haga uso de la misma, entonces se puede acudir aquí a lo poli-lógico de la literatura que no se apoya en una estética de la violencia, sino que confía en la resistividad y la fiereza de lo estético. En este sentido, la literatura resulta ser un gnosema útil para el público lector en el sentido de que ofrece una forma de convivencia en la que se mantienen las diferencias, porque abre la posibilidad de ejercer, cambiar y ensayar con seriedad lúdica durante el acto de la lectura las formas y normas de comportamiento necesarias para la convivencia.

Recapitulemos: en sus conferencias y también en la edición publicada de las mismas, José Lezama Lima no cierra los ojos ante la violencia, pero no la continúa desarrollando discursivamente, sino que le da resueltamente la espalda al lastre histórico de la misma. Él apuesta todo al tiempo, a la fuerza originalísima de la literatura, a sabiendas de que no se puede interrumpir y menos detener la espiral de la violencia. Sin embargo, hace hincapié en que la historia de la violencia no es la única línea de tradiciones históricas latinoamericanas y en que existe una forma de expresión latinoamericana que se orienta hacia la inclusión, hacia la integración transformadora.

Contra el empobrecimiento radical del discurso que podemos descubrir con facilidad en toda situación violenta, contra la intencionada reducción a unos pocos patrones o modelos discursivos prefabricados que se enfrentan entre sí manteniendo cierta complicidad con el discurso encrático y el acrático, la literatura puede

contraponer su capacidad revivificadora y apuntar su polisemia y polilógica fundamentada en la complejidad de la vida contra la proliferación de discursos violentos y violencias discursivas. La literatura es capaz de poner en movimiento un saber que nos permite contrariar los reduccionismos totalizantes con la fuerza estética de una vida densa, en cierto sentido, una fuerza vital literaria que no se encuentra desligada de la vida extraliteraria, pero que tampoco es uno con la misma. José Lezama Lima se sirve de esta fuerza transformadora y generatriz para desplegar la larga historia de la violencia a la que estuvieron expuestos Simón Rodríguez o Simón Bolívar, Fray Servando Teresa de Mier o José Martí en América Latina, y tratar de comprender de qué modo lograron ellos proseguir y continuar por medio de la escritura la *expresión americana* que habían interiorizado.

Es precisamente aquí donde creo que radica la verdadera fuerza detonante del pensamiento y de la escritura de José Lezama Lima; aquella fuerza que permea *La expresión americana* y le confiere su expresión estética tan seductora, y gana así tiempo para ella misma. Precisamente allí, donde la *violence carcérale* perpetúa con sus lógicas de inclusión las largas tradiciones de exclusión inmanente al cautiverio en el calabozo y transforma en cierto modo la auto-lógica de una isla mundo en la unidad totalitaria de una isla-prisión, *La expresión americana* desarrolla un complejo mundo-isla que no encarna la violencia; un mundo-isla que con su poliglosia transarchipiélica se sustrae a la autoridad de una sola voz mono-lógica. Entre las dimensiones imaginarias y míticas del Popol-Vuh⁷² y el *Finnegans Wake* de Joyce, entre Aleijadinho y Picasso, entre el indio Kondori y

⁷² Cf. Sergio Ugalde Quintana, *op. cit.*, pp. 150-156.

Cézanne se despliega un campo magnético en *La expresión americana*, cuyas líneas de fuerza son asimismo transhistóricas y transculturales.

Por eso podríamos afirmar que las figuras de fijación introducidas una y otra vez por José Lezama Lima, la in-movilización carcelaria y la exclusión tanto espacial como intelectual a causa de la inclusión, son las que ponen de relieve el sinnúmero de términos del movimiento que genera la dinámica vivificante de *La expresión americana* y mantiene su ímpetu. Lezama Lima le opone a estas figuras de violencia histórica (e implícitamente también actual), a estos representantes de la exclusión del otro, una fuerza generatriz transarchipiélica, que desemboca en una configuración de imágenes (imaginaria) presente en todas las eras imaginarias cual seductor remolino de las más diversas culturas en este boceto de lo americano no esencializante ni esencializador. A esta violencia histórica, que irrumpe sin cesar, se le contrapone, en esta modelación transarchipiélica —extendida por sobre el mundo—, una fuerza vital de la literatura que no sólo sabe librar los escollos de la discursividad de la violencia, sino que también va en contra de esa pobreza discursiva, en la que siempre se enmaraña lo encrático-acrático y siempre con violencia. Esta imaginación como arma de una pobreza discursiva, tal y como nos la ponen delante de los ojos todos los focos de crisis del mundo, es la fuerza ética y estética de una poética transareal del movimiento. Así, las eras imaginarias en constante cambio de Lezama Lima conforman diseños históricamente acumulados de una imaginación vectorial que acumula y transforma las imágenes del movimiento anteriores, que trata de reventar el calabozo de un mundo de la imaginación reducido y reductor.

El espacio gnóstico y el archipiélago de la literatura

En la última conferencia titulada “Sumas críticas del americano” dictada el 26 de enero de 1957, dos días antes de la Cena Martiana, el poeta cubano enfoca una vez más las configuraciones esenciales de las conferencias anteriores, se mofa de todos los intentos por territorializar con simpleza cualquier forma artística, en tanto se trataba de “pegar”⁷³ literalmente a Picasso a la llamada “tradicción española”, y hace énfasis en que había que deslindar la fuerza sintetizadora de la época goethiana de las formas contemporáneas de síntesis artísticas o literarias:

Las grandes figuras del arte contemporáneo, han descubierto regiones que parecían sumergidas, formas de expresión o conocimiento que se habían descuidado, permaneciendo creadoras. El conocimiento de Joyce del neotomismo, siquiera sea como diletanti, no era un eco tardío de la escolástica, sino un mundo medieval, que al ponerse en contacto con él se volvía extrañamente creador. La llegada de Stravinsky a Pergolesi, no era una astucia neoclásica, sino la necesidad de encontrar un hilo en la tradición, [...] la fijeza en las mutaciones, el ritmo del retorno. La gran excepción de un Leonardo o de un Goethe, se convertía en nuestra época en la expresión signaria, que exigía un intuitivo y rápido conocimiento de los estilos anteriores, rostros de lo que ha seguido siendo creador después de tantos naufragios y una adecuada situación en la polémica contemporánea, en el fiel de lo que se retira hacia las sombras y el chorro que salta de las aguas.

⁷³ José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 159.

Si Picasso saltaba de lo dórico a lo eritreo, de Chardin a lo provenzal, nos parecía una óptima señal de los tiempos, pero si un americano estudiaba y asimilaba a Picasso, *horror referens*⁷⁴.

La búsqueda del arte y de la literatura en espacios sumergidos y tiempos hundidos parafraseada en esta cita —la metáfora del agua y del naufragio me parece aquí determinante— no solamente devela los rastros de viejas tradiciones, sino que curiosamente vincula conjuntos que aparentemente no parecen congeniar. En vista de que en sus conferencias anteriores Lezama Lima había desarrollado históricamente la polimorfía y la dinámica transareal de las formas de expresión de lo americano en tanto expresión de lo americano, tenía que aparecer como craso error cualquier asimetría en el polílogo de las artes, por ejemplo entre Europa y América Latina, porque precisamente de aquí, tal y como Borges lo realizara en “El escritor argentino y la tradición”, se podía exigir no ser determinado ni religado territorialmente. El *horror referens* corresponde en cierta medida al *horror vacui*, que poblaba los espacios desconocidos en los mapamundis medievales y modernos y no obedecían a ningún orden clasificatorio y, por ende, tampoco a cierta territorialidad ubicada. Sin embargo, los americanos, así nos lo demostró contundentemente Lezama en su volumen de ensayos, tenían el derecho de no solamente des-localizar el saber de otras latitudes, esto es, ubicarlos en otro espacio (periférico), sino de hecho poderlo translocalizar de tal forma que pudiera ser pensado y vivido desde diversas lógicas. ¿Cómo se podía desarrollar en paz un mundo, manteniendo sus diferencias, si sus

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 162 s.

ideas, si sus conceptos sólo pueden pensarse y divulgarse desde un solo espacio, desde un solo continente, el europeo?

Aquí es donde arranca la construcción hemisférica del continente americano de José Lezama Lima. En “nuestra época”, según Lezama, era imprescindible “unir los espectros de Scotland Yard con el colegio de traductores de Toledo, trabajando en cooperación con el Síndico de escribas egipcios”⁷⁵. Y con qué placer guía a sus oyentes desde una perspectiva americana por los tiempos y las culturas en una secuencia sólo aparentemente incongruente, pero que nos devela un paisaje de la teoría que puede servir de modelo de una cultura en el futuro. No sorprende por ello que Lezama Lima se dedique por largos trechos al paisaje y se mofe de una forma de concebir a éste en “simpática reducción poligonal” y reducido de antemano a una “extensión de naturaleza”⁷⁶ predefinida. Porque la definición de la naturaleza que ha sido restada de la filosofía natural de Schelling, en tanto lo visible del espíritu y el espíritu como naturaleza invisible, para el autor de las *Confluencias* es más bien el eco lejano de una filosofía idealista que él redefine y transforma en nombre de la *expresión americana* en la “soberanía del paisaje”⁷⁷.

De aquí sólo falta un pequeño paso para llegar a aquella risa abismal y soberana con la que el intelectual cubano, con el “propósito de burlarlo”⁷⁸, confronta a Hegel y a sus autoemancipadoras concepciones europeas con el espejo americano. Según Lezama, Hegel tan sólo valoraba al criollo blanco⁷⁹ en su *Philosophie der*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 164.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 178.

Weltgeschichte, el “continente negro” era despreciado por él, porque suponía que era incapaz de cualquier tipo de avances o de cultura⁸⁰. Refiriéndose a la expresión americana, Lezama Lima borraba este tipo de concepciones en su balance crítico: “Bastaría para refutarlo, aquella épica culminación del barroco en el Aleijandinho, con su síntesis de lo negro y de lo hispánico”⁸¹. No por casualidad, el punto de vista del *Señor Barroco*⁸², en su calidad de representante del barroco americano como símbolo de la diferencia de los mundos y simultánea relación de intercambio y transferencia, se ha convertido en la orgullosa encrucijada que siente el americano de sus propias tradiciones transareales, con las cuales ha desarrollado su vida propia (*Eigen-Leben*), a pesar de todas las ficciones hegemionalistas europeas de origen hegeliano o posthegeliano.

El predominio de la cultura y literatura norteamericanas con innumerables referencias, entre otros a Melville o Whitman, en las últimas páginas, a primera vista puede resultar curioso, pero sólo sirve para hacer hincapié en que aquí estamos delante de una construcción hemisférica, que no cede el término *América* a los norteamericanos, ni lo reclama tácitamente para América Latina. El “espacio gnóstico”⁸³ que, partiendo de los paisajes americanos —de las construcciones artísticas de los incas, pasando por las iglesias barrocas novohispanas hasta el jazz norteamericano—, discurre en una sucesión de imágenes de cámara rápida a lo largo de las páginas, es el espacio del conocimiento poético, de un co-

⁸⁰ *Ibid.*, p. 179.

⁸¹ *Idem.*

⁸² Véase para ello el segundo ensayo en *La expresión americana*, “La curiosidad barroca”, pp. 43-48.

⁸³ José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 188.

nocimiento y un saber que cruza con gesto soberbio los espacios y las épocas para generar una poética transareal del movimiento, en la que América —y los vínculos con Alfonso Reyes o José Vasconcelos son subliminales pero perceptibles— logra encontrar una salida “al caos europeo, que comenzaba a desangrarse”⁸⁴.

Como nota al margen podríamos agregar que estas nuevas perspectivas del doble continente americano pueden trasladarse muy bien a la investigación cultural y social. Así, un sinnúmero de nuevas ramas de la ciencia han descubierto la importancia de una perspectiva transareal no sólo para el espacio caribeño⁸⁵, sino también para todo el espacio hemisférico⁸⁶, ya que se han percatado de la importancia de investigar las relaciones árabe-americanas, europeo-americanas, africano-americanas y sus efectos de transferencia⁸⁷, para comprender el modo tan complejo en que se configura todo el espacio hemisférico de las Américas a partir

⁸⁴ *Ibid.*, p. 189.

⁸⁵ Cf. Ottmar Ette (ed.), *Caribbean(s) on the Move – Archipiélagos literarios del Caribe. A TransArea Symposium*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main-Nueva York-Oxford, 2008.

⁸⁶ Cf. Marianne Braig, Ottmar Ette, Dieter Ingenschay y Günther Maihold (eds.), *Grenzen der Macht-Macht der Grenzen. Lateinamerika im globalen Kontext*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 2005; Marianne Braig y Ottmar Ette (eds.), “Dossier: Construcciones hemisféricas”, en *Iberoamericana*, 2005, núm. 20, pp. 83-156; Peter Birle, Marianne Braig, Ottmar Ette y Dieter Ingenschay (eds.), *Hemisphärische Konstruktionen der Amerikas*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 2006.

⁸⁷ Cf. Ottmar Ette y Friederike Pannewick (eds.), *ArabAmericas. Literary Entanglements of the American Hemisphere and the Arab World*, Vervuert Verlag-Iberoamericana, Frankfurt am Main -Madrid, 2006; Ottmar Ette, Dieter Ingenschay y Günther Maihold (eds.), *EuropAmerikas. Transatlantische Beziehungen*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main -Madrid, 2008; Ottmar Ette y Horst Nitschack (eds.), *Trans*Chile. Cultura-Historia-Itinerarios-Literatura-Educación. Un acercamiento transareal*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid- Frankfurt am Main, 2010.

de los movimientos y las dinámicas que le cruzan en distintas épocas y con desigual intensidad.

Pero volvamos a la charla de José Lezama Lima sobre el espacio gnóstico y el conocimiento poético. América se transforma de la manera arriba esbozada en el “espacio gnóstico, por una naturaleza que interpreta y reconoce, que prefigura y añora”⁸⁸, y así termina *La expresión americana*. Pero ¿de qué índole puede ser este espacio y más aún, el conocimiento?

En las primeras páginas del primero de los cinco ensayos podemos encontrar una respuesta que nos revela que una “nueva visión” siempre incluye también “una nueva vivencia y [...] otra realidad con peso, número y medida también”⁸⁹. Sin embargo, esta realidad es, según Lezama Lima, una creación que emana del cansancio de los viejos mitos. El fundamento para la creación del futuro no lo forman la ruptura radical y menos aún la destrucción, sino la capacidad de enfrentar los discursos del poder y del contrapoder con el poder de los discursos, cuya fascinación emana de las siempre cambiantes configuraciones del conocimiento deslocalizado y translocalizado. Quizás ésta sea la razón por la que Lezama Lima nunca realizó una unificación textual de sus cinco conferencias, sino que las dejó en una multitud de intentos, entre las que —cual islas textuales de un archipiélago de la literatura— se pueden realizar siempre nuevas combinatorias. Así se despliega la apertura polilógica de un espacio gnóstico, que no aparece reflexionado desde un solo punto y tampoco se puede dominar completamente desde un solo punto. Sin duda, la expresión americana aquí se logra comprender como precursora de una

⁸⁸ José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 189.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

circulación del conocimiento que se extiende y abarca todo el mundo, que no cae en la trampa de una homogeneización cultural, sino que impulsa la auto-lógica, el auto-sentido de un mundo-isla y un mundo de islas americano en medio de una archipelización del mundo. El hecho de que se logre conformar un mundo de tal índole desde una biblioteca, en una casa de La Habana, evidencia en cierto modo en el cuerpo del texto que a la pretensión le sucede inmediatamente la realización.

Por medio de la figura histórica de Fray Servando Teresa de Mier, José Lezama Lima perfila la figura del perseguido, que convierte la persecución en un “modo de integrarse”, para generar una “futuridad” construida sobre los viajes y extravíos dictados por el destino que le permite alcanzar “la isla afortunada, la independencia de su país”⁹⁰.

Fray Servando es el primero que se decide a ser el perseguido, porque ha intuido que otro paisaje naciente, viene en su búsqueda, el que ya no contaba con el gran arco que unía el barroco hispánico y su enriquecimiento en el barroco americano, sino el que intuye la opulencia de un nuevo destino, la imagen, la isla, que surge de los portulanos de lo desconocido, creando un hecho, el surgimiento de las libertades, de su propio paisaje, liberado ya del compromiso con un diálogo mantenido con un espectador que era una sombra⁹¹.

Podríamos estar tentados de ver en la imagen de este dominico perseguido el reflejo de un escritor y filósofo que también se encontraba incansablemente en busca de aquella isla que se perfi-

⁹⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁹¹ *Idem.*

la, como el archipiélago caribeño de la famosa carta de Juan de la Cosa en los portulanos de antiguas cartografías. Entonces podríamos conjeturar que la literatura sería a la vez isla y portulano, hallazgo e invento en uno, que apunta hacia una vida y vivencia de enorme intensidad en un futuro. No es casualidad que sean tres poetas y ensayistas caribeños, José Martí, José Lezama Lima y Édouard Glissant, los que logran construir un paisaje de la teoría cada vez más complejo que emana de la experiencia de un paisaje transarchipiélico; una teoría en la que se pone de relieve la imagen, la era imaginaria de un futuro mundo: un mundo como archipiélago, que genera aquellas nuevas combinatorias siempre cambiantes desde la diversidad y el auto-sentido de sus propias islas, pero que no han sido pensados desde un solo espacio ni tampoco se dominan desde un solo lugar. El hecho de que las construcciones hemisféricas de América creadas desde la perspectiva altamente móvil de aquellas islas, que José Martí en su momento denominó “islas dolorosas del mar”, se han logrado convertir en dimensiones universales, puede ser una señal de que las polilógicas de una convivencia futura nacen precisamente allí donde, bajo el signo de una globalización densificada, la vivencia de lo transareal se ha convertido en estímulo para reinventar el mundo a través de la escritura.

JOSÉ LEZAMA LIMA:
SACRIFICIO, PLACER Y EXPRESIÓN*

JOSU LANDA
Universidad Nacional Autónoma de México

A Jorge Esquinca

En *La expresión americana*, José Lezama Lima se aparta del eidetismo del discurso tradicional americanista, pero ello no significa que el gran poeta cubano desdenara la consideración de lo que, no sin problemas, podría denominarse *modo de ser americano*. Conviene matizar, entonces, la afirmación hecha por Irleamar Chiampi, en el sentido de que a Lezama “no le interesa... el ser o la esencia del hombre americano ni su origen”¹.

En verdad, Lezama rehúye la indagación de una esencia absoluta supuestamente constitutiva de los americanos; pero, al procurar una visión histórica relativa a lo que él intuye como específica “forma en devenir”, un modo concreto de “la imagen participando en la historia”², admite la existencia de un singular aire de familia compartido por quienes han arraigado lo humano, en el continente descubierto para Europa por Cristóbal Colón.

* Este artículo se publicó en la revista *Crítica* de la Universidad Autónoma de Puebla, núm. 141.

¹ Irleamar Chiampi, “La historia tejida por la imagen”, en José Lezama Lima, *La expresión americana*, ed. Irleamar Chiampi, FCE, México, 1993, p. 14.

² Cf. José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 49.

Ese aire de familia no es una nada, sino una realidad dinámica, relacional, histórica, a la que refiere el sustantivo *expresión* y califica el adjetivo *americana*, presentes en el título con el que Lezama agrupó la serie de cinco conferencias incluidas en el libro que aquí nos ocupa.

En el encomiable y conciso estudio que antecede a las palabras del poeta cubano, la propia Irlema Chiampi repara en la función calificadora y caracterizadora del adjetivo *americana*, presente en el título del libro de Lezama. A fin de cuentas, se trataba de “mostrar el devenir americano”³, no el de ningún otro paraje del mundo. Basta ese referente para situar el texto lezamiano, a su muy peculiar manera, en la tradición del pensamiento sobre los fundamentos y el modo de ser de todas las Américas, no sólo las de estirpe ibérica.

Pero es el sustantivo *expresión* el que define el sentido del influyente libro de Lezama y en cuyo examen conviene concentrar la atención.

“Habla aquel que coloca conscientemente cada palabra en su lugar, y se ha expresado cuando, hablando, ha hecho salir lo que tenía en el alma”⁴. La frase es del gran estoico Crisipo de Solos y si se la recuerda aquí es porque refiere de manera modélica la idea de expresión prevalente entre los filósofos de la Antigüedad y, por ello, permite dialogar con más fundamento con el libro de Lezama.

En la frase de Crisipo, *expresarse* traduciría la fórmula latina *prolocutus esse* (explicarse, decir algo con total claridad, tornar evidente un mensaje, una idea). La correspondencia de significados

³ Irlema Chiampi, *op. cit.*, p. 20.

⁴ Crisipo de Solos, *Testimonios y fragmentos*, t. 2, trad. y notas F. Javier Campos Daroca y Mariano Nava Contreras, Madrid, Gredos, 2006, p. 22 (*Biblioteca Clásica Gredos*, 347).

es plena, porque *expresión* es lo que sale a la vista, tras *exprimir* algo que encierra un contenido en principio no diferenciado, no definido y aun encubierto. Dada la importancia que, cuando menos, desde Heráclito ha tenido la intuición del ser absoluto como realidad que juega a mostrarse y ocultarse, es fácil entender la fortuna que ha tenido la idea de expresión en la tradición filosófica. A esa visión se le apareja el esquema de correlación entre patencia y latencia, entre esencia y apariencia y el que presupone un nexo de lo accidental con lo sustancial. Giorgio Colli, por ejemplo, ilumina esos vínculos tan relevantes en la historia del pensamiento, cuando asocia el “carácter manifestante de la expresión” con la noción de sustancia, esto es, con “lo que [...] está debajo”, “aquello que remite a alguna otra cosa, sin ser un accidente o un término relativo”⁵. Es muy encomiable el denodado afán de Eduardo Nicol por superar ese esquema, reivindicando la evidencia de que el ser es inmediatamente patente en el ente —“El ser no tiene velos”, afirma contundente en su *Metafísica de la expresión*—⁶ pero también él debe reconocer que “la esencia [de los entes] no es siempre aparente”⁷, con lo que a fin de cuentas también su pensamiento rinde algún tributo a la tradición del desocultamiento de algo que la expresión inmediata del ser no alcanza a revelar.

Como sea, toda expresión es expresión de algo y, para que ese *algo* se revele es necesario que aquello que lo expresa haya sido sometido a algún acto o proceso que lo induzca o lo obligue a tal revelación. Acceder a ésta comporta, entonces, la acción de alguna

⁵ Giorgio Colli, *Filosofía de la expresión*, trad. Miguel Morey, Siruela, Madrid, 1996, *passim* pp. 48 y 49.

⁶ Eduardo Nicol, *Metafísica de la expresión*, 2a. ed. FCE, México, 1974, p. 116.

⁷ Eduardo Nicol, “Fenomenología y dialéctica”, en *Ideas de vario linaje*, UNAM, México, 1990, p. 90.

clase de fuerza, por leve o tenue que sea. Por ejemplo, para que acontezca la experiencia de lo bello y de lo sublime, en la que el contemplativo se trasunta en sujeto puro autoconsciente de que intuye la idea pura del objeto que estimula tal estado, en la medida en que expresa —hace decir— la esencia intrínseca a la que remite éste⁸, según Arthur Schopenhauer, el sujeto estético ha debido realizar una doble coacción: la que libera al objeto de la contemplación de las relaciones causales a que está sometido en su existencia ordinaria, regida por el principio de razón, y aquella que sustrae al contemplador, siquiera por un instante, de las exigencias de la voluntad absoluta⁹.

Ese vínculo entre fuerza coactiva y expresión es especialmente notorio en Proteo, deidad marina que destaca por la riqueza de su expresividad. En efecto, Proteo es capaz de convertirse en árbol, en cerdo gigante, en serpiente, en leopardo y en otros animales, así como en elementos como el fuego y el agua, con el fin de escapar al asedio de Menelao, quien pretende capturarlo para obligarlo a que le

⁸ Arthur Schopenhauer, “Die Welt als Wille und Vorstellung”, en *Sämliche Werke*, t. 1, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1986, p. 297. [Daher, wenn ich z.B. einem Baum ästhetisch, d. h. mit künstlerischen Augen betrachte, also nicht ihn, sondern seine Idee erkenne, es sofort ohne Bedeutung ist, ob es dieser Baum oder sein vor tausend Jahren blühender Vorfahr ist, und ebenso, ob der Betrachter dieses oder irgendein anderes, irgendwann und irgendwo lebendes Individuum ist; mit dem Satz von Grunde ist das einzelne Ding und das erkennende Individuum aufgehoben und nichts bleibt übrig als die Idee und das reine Subjekt des Erkennens, welche zusammen die adäquate Objektität des Willens auf dieser Stufe ausmachen. Und nicht allein der Zeit, sondern auch dem Raum ist die Idee enthoben: denn nicht die mir vorschwebende räumliche Gestalt, sondern der Ausdruck, die reinen Bedeutung derselben, ihr innerstes Wesen, das sich mir aufließt und mich auspricht, ist eigentlich die Idee und kann ganz dasselbe sein, bei großen Unterschied der räumlichen Verhältnisse der Gestalt].

⁹ Cf. *ibid.*, § 33, pp. 254 y ss.

revele cuál es el dios que retiene a éste, junto con sus tropas, a causa de alguna ofensa cuyos pormenores desconoce. Es de notar que la poderosa fábrica de formas que es el malicioso dios egipcio se activa cuando éste es sometido a presión. “Apretad cada vez con más brío”¹⁰, recomienda a Menelao, la hija del dios, Idótea, a sabiendas de la resistencia que opondrá su padre ante la celada de sus captores.

Como puede observarse, la figura de Proteo refiere:

1. Un dios que, como la mayoría, es un conglomerado de poderes. La capacidad de transformarse aparece en él como un poder subsidiario del de conocer verdades veladas a los humanos y de anticipar el curso del tiempo.
2. El hecho de ser sí mismo, abierto a la posibilidad de metamorfosis sin límite.
3. Esa posibilidad se concreta como un poder, que alcanza su máxima efectividad cuando el dios se ve acosado, sometido a una fuerte coerción.
4. La expresividad desbordante y polimorfa de Proteo resulta de su reticencia a desempeñar su verdadera vocación, que es la de conocer divinamente el presente y predecir el futuro.
5. Con su negativa a profetizar, Proteo tienta el acoso y el afán de captura de quienes se interesan en sus poderes.
6. La profusa generación de formas que suscita ese poder aseñado procura preservar la “verdadera” identidad del dios.
7. Esa genuina identidad se revela, sin embargo, como abierta al cambio en tanto que condición de permanencia. Proteo se manifiesta, pues, como deidad cuyo ser consiste en renunciar momentáneamente a ser lo que es para poder ser lo que es.

¹⁰ Homero, *Odisea*, IV, 351.

8. Ese artilugio onto-estético del dios opera en medio de un juego dialéctico de poderes. Así, la coacción de los acosadores y captos pone en marcha la fábrica proteica de formas —más efectiva, cuanto más oprimen aquéllos el cuerpo divino—, cuyo potencial ilusionador termina siendo superado por la fuerza de los violentos, pero sólo hasta el punto en que ese momento restaura la condición originaria de Proteo.
9. Esa confrontación dialéctica simboliza las tribulaciones de una voluntad de saber ante la tendencia a la privación de la verdad, por parte de quienes están a su servicio y la protegen de quienes, en principio, son indignos de ella.
10. En tanto que guardián de la verdad, Proteo genera múltiples formas —que nada impide considerar como supremamente artísticas— que los buscadores pragmáticos de la verdad desdeñan.
11. Finalmente, los acosadores y captos de Proteo se salen con la suya, pero en su intento han propiciado un proceso creativo de formas que habrán de dejar una huella cultural indeleble.
12. Esto podría explicar, tal vez, el hecho de que Proteo tienda a ser recordado más por su prodigioso poder de generar formas que por su sabiduría.

Proteo deviene príncipe de la expresión, porque efectúa el requisito crisípeo de exponer todo su ser, acudiendo a la palabra, a la obra y a la omisión. Este rasgo conecta al dios con la dinámica del ser que juega a mostrarse y ocultarse y, por ello, con el esquema de la correlación esencia-apariencia. Pero, debe tenerse presente el papel ya señalado de la fuerza en el impulso y despliegue de

la expresión. Ahí aflora, entonces, otra evidencia: la condición sacrificial de la expresión.

Sacrificio es el don que se ofrenda a algún dios o potencia sobrehumana, con la intención de obtener un favor o beneficio personal o colectivo. En principio, se trata de ofrendar animales, frutos y objetos varios, sin excluir seres humanos, pero eso no descarta la donación de algo de sí mismo en honor al dios del caso. Es conocido el proceso de sublimación del sacrificio basado en holocaustos u oblaciones materiales, hasta llegar a modalidades más refinadas, basadas en símbolos y en prácticas rituales incruentas de toda clase. Esto lleva a Horst Kurnitzky a concluir que “el proceso civilizatorio se puede [...] describir como el progreso de un sustituto de sacrificio en otro” y que “lengua, música, arte y técnica proceden de la praxis del sacrificio”. Con todo, las diversas posibilidades sacrificiales tienen en común la donación de algo a lo que se renuncia, en el entendido de que el poder divino honrado de ese modo habrá de resarcir con creces ese despojamiento. El sacrificio es siempre un modo de intercambio, razón por la que se halla “en el centro del mundo de las ideas y de la praxis social”¹¹.

Todo sacrificio implica, entonces, una postergación e incluso negación de los placeres inherentes al cumplimiento de la más primaria voluntad de vivir, en el sentido schopenhaueriano del término, con el objeto de alcanzar satisfacciones más sublimes. Se ofrenda el ser del individuo en trance sacrificial, por medio de la renuncia y las pruebas dolorosas, a cambio de provechos persona-

¹¹ Cf. Horst Kurnitzky, *Retorno al destino: la liquidación de la sociedad por la sociedad misma*, Colibrí, México, 2001, *passim* cap. “Elementos de la cohesión social”. Desde luego, en este punto, es notoria una concordancia de fondo con *Dialéctica de la Ilustración*, de Theodor Adorno y Max Horkheimer.

les y del mejor cumplimiento del proceso permanente de construcción cultural y civilizatoria.

Según lo expuesto, se dan cuando menos estas constantes en el sacrificio: donación interesada, negación parcial o total de las urgencias de la Voluntad, satisfacciones individuales o colectivas. Sin un rédito significativo de placer ninguna oblación vale, literalmente, la pena. Pero, al lado de esos elementos, las prácticas sacrificiales comportan una enorme productividad simbólica, lo que las convierte en destacados procesos de expresión. No es descabellado afirmar que la praxis cultural es una fábrica de formas culturales y que la generación intencional de nuevas formas culturales es un modo de praxis cultural. Esto explica, por ejemplo, el profundo vínculo de la episteme y la creación artística griegas con el complejo sacrificial referido a la figura de Apolo, lo mismo que a los de sus contrapartes Orfeo y Dioniso.

Conviene considerar que, el intercambio sacrificial también comporta la posibilidad de ofrendar para obligar al dios a conceder los beneficios necesarios. Los relatos concernientes a Proteo entran en esta modalidad. Sus captores destinan unas energías, que bien podrían haberse encauzado a atender urgencias más elementales y perentorias de la Voluntad, a presionar, “apretar”, oprimir al dios, hasta “exprimirlo”, sacarle lo que oculta, hacer que se *expresé*. Las tribulaciones de Proteo y sus sacrificados cazadores ilustran muy bien los nexos entre sacrificio y expresión.

En último término, lo que registra Lezama en *La expresión americana* es el despliegue de ese nexo problemático, creativo, productivo y, a fin de cuentas, “placentero” entre sacrificio y expresión, conforme con la escala del desenvolvimiento de la Historia en la América de los últimos cinco siglos. Como advierte el poeta, por ejemplo, en su artículo “Julián del Casal”, de 1941:

“quien vea en el barroco colonial un estilo intermedio entre el barroco jesuítico y el rococó no le valdrá de nada lo que ha visto, hay que acercarse de otro modo, viendo en todo creación, dolor. Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado”¹².

Si esa hipótesis de la conjunción entre sacrificio y expresión resulta probable, quiere decir que las formas culturales generadas en América resultan de algún modo de praxis sacrificial, motivada por una fuerza coactiva en virtud de la cual el continente se expresa. Ante las imposiciones de índole cultural y espiritual europeas, el nuevo mundo empieza a dar curso, con tiento pero sin pausa, a sus específicas “eras imaginarias” —como las nombra Lezama—, conforme con esfuerzos, sacrificios, despojamientos de referencias identitarias turbadas que, no obstante, dan paso a genuinas y profundas satisfacciones. En ese juego de fricción¹³ y fruición se cifra, por lo demás, la reiteración imparabable del proceso historiado por Lezama. Así, en *La expresión americana*, nuestro continente posteuropeo aparece como el paraje del mundo en el que acaso con más vitalidad y dinamismo, en los últimos tiempos, se da la dialéctica de sacrificio y expresión de la que brota su proteica entidad, eso que el propio poeta llama “los símbolos de nuestro destino”¹⁴ y hasta “una nueva manifestación del hombre”¹⁵.

¹² José Lezama Lima, “Julián del Casal” (1941), en *Obras completas*, t. 2, Aguilar, México, 1977, p. 66.

¹³ Recorro a esta noción recreada teóricamente por Ottmar Ette, en *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, pp. 308-312.

¹⁴ José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 104.

¹⁵ *Ibid.*, p 160.

Lezama intuye con claridad ese juego, a su modo trágico, cuando por ejemplo refiere el momento en que la *expresión americana* traspasa las barreras de la hegemonía cultural castellana, por la palabra del gran *Sueño* de sor Juana. Según el poeta, la lucha de la monja jerónima

aconseja que sólo se lea el papelillo que llama *El sueño*, por quedarse en el último rincón con la poesía, aparte de los recados cortesanos, de los arcos para virreyes, de la eminencia consagrada llevada como un divertimento a saludar a la esposa del virrey, es una lucha invisiblemente heroica, soterrada, pero situada en el centro mismo de su vida¹⁶.

Algo parecido columbra el también autor de *Paradiso* en el “triumfo prodigioso” alcanzado por el Aleijandinho, el gran “esforzado de la forma”, al reinventar el barroco en tierras americanas. Su penosa consagración al alumbramiento de un nuevo “paisaje” —desde la lepra, la marginación social, la nocturnidad— junto con los afanes del indio Kondori, se cifra en el juego agónico que lleva a la ruptura fundacional: la que anuncia las gestas emancipatorias de Miranda o Martí, así como el impulso en pro de la “rotación”¹⁷ económica y política tan característica del siglo xx, en todo el continente americano¹⁸.

Esos ejemplos pueden bastar para ilustrar la dimensión sacrificial en el intrépido y perseverante movimiento de fundación de paisajes culturales y espirituales “ansiosos de expresión”, en Amé-

¹⁶ *Ibid.*, p. 95.

¹⁷ Lezama recuerda y rescata el significado clásico de *revolución* como ‘rotación’, por ejemplo, en la p. 53 de *La expresión americana*.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 104-105.

rica, según observa Lezama¹⁹. Ese proceso se encuadra en la dinámica de lo que el poeta llama “eras imaginarias” y que acaso cabría entender como ‘eras imaginantes’, es decir, atmósferas de irrefrenable voluntad de elaboración de formas, de excepcional creatividad, en las que la conjunción del *tempo* cósmico con el de las comunidades y el de los individuos potencia la articulación de un inédito y único orden de la expresión humana, en toda la variedad de sus posibilidades.

La clave sacrificial sublimada de ese movimiento estaría en el contrapunto. El recurso de Lezama a este símil musical se antoja por demás afortunado. En primer término, destaca la operación consistente en colocar el curso histórico civilizatorio de América en la analogía con la música, el arte más fuerte y claramente ceñido a las determinaciones del devenir y, por ello mismo, ópticamente más afín a la historia. El segundo aspecto a destacar, en la maniobra efectuada por el poeta, concierne a la idea misma de contrapunto. Según el diccionario de la Real Academia Española, esa palabra significa “concordancia armoniosa de voces contrapuestas” y “arte de combinar, según ciertas reglas, dos o más melodías diferentes”. El contrapunto es, pues, el nombre de la *coincidentia oppositorum* operando en los dominios de la música. Esa singular y artísticamente estimable conjunción de lo diferente con lo diferente, base de una rotación-revolución siempre abierta a la generación de una nueva expresión, parece concretar una suerte de dialéctica transhegeliana, en la medida en que la negatividad inherente al Espíritu que se despliega en el tiempo (Hegel) se niega a sí misma, renunciando a una síntesis única y abriéndose a una pluralidad de posibilidades de la expresión, que superan sus

¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

recíprocas diferencias en una armonía dinámica. Ésa es la dialéctica de la “imagen participando en la historia”, de la que habla Lezama, ése es el “tejido entregado por la *imago*”²⁰; ése es, en suma, el fondo de la revolución-rotación “de tres entidades para integrar una nueva visión”, que el poeta ha podido detectar, por ejemplo, tras calar algunas muestras del arte renacentista²¹.

El carácter sacrificial de ese movimiento se observa con nitidez a la luz de su condición agonal. Es la contienda entre lo europeo y lo americano en potencia (tanto en su momento precolombino, como después en el de las tensiones entre el barroco español y el de “contraconquista”²² o en el de las que tienen lugar entre la Ilustración transatlántica y la que aquí estimula las formas postimperiales en la política y en la cultura, a la vera de diversas expresiones de la Ilustración y su rival, el romanticismo, o en el que desata el proceloso siglo xx americano) lo que suscita el contrapunto y pone en marcha el poder de “rotación” del que emana cada avatar de la expresión americana. En el fondo de ese cauce agitado y fecundante, yace todo un holocausto de formas y de cuerpos. Dicho con más apego a las *ipsissima verba* del poeta, ese curso de la *imago* en emanación permanente comporta la “lucha con la forma”²³ —que también implica una “lucha *por* la forma”— en la que han empeñado su ser diversos modos de “sujeto metafórico”: el “señor barroco”, el “gongorino manso” que, según

²⁰ En el caso de Lezama, la palabra latina *imago* remite a la idea de imagen vista “como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles” (José Lezama Lima, “Las imágenes posibles” (1944), en *Obras completas*, t. 2, Aguilar, México, 1977, p. 152).

²¹ Cf. José Lezama Lima, *La expresión americana*, pp. 49-53.

²² *Ibid.*, p. 80.

²³ *Ibid.*, p. 160.

Lezama, habita en cada americano²⁴, el “desterrado romántico”²⁵, el estanciero²⁶, el “delegado de la ausencia y de las leyes de la imaginación”²⁷. Cada uno de ellos a su escala, a su manera, en su circunstancia concreta, ha intervenido en “forzosas mutaciones”, regidas por “un nuevo concepto de la causalidad histórica”, dando al traste con “el pesimismo encubierto en la teoría de las constantes históricas”²⁸ y, cabría agregar, con toda manifestación de historicismo rígido.

Esa “oleada secreta”, esa historia “simbólica”²⁹ signada por el sacrificio es la sedimentación de una ardua y prolongada conquista de la expresividad. Es sus momentos de mayor fecundidad, la flecha del tiempo —no sólo en América, por supuesto— se desliza imponiendo la imago como historia³⁰. Pero la expresividad inherente a ese curso “surge como una lenta concesión temerosa, que en cualquier momento puede ser rebanada con impiedad”³¹. El sacrificio del origen de una era imaginante da paso al sacrificio del agotamiento y la consiguiente apertura a la renovación. No parece gratuito que Lezama haya tenido esta intuición al socaire de la terrible atmósfera agonal-sacrificial registrada por ciertos pasajes del *Popol Vuh*. A fin de cuentas, cada vez que acontece algo como la creación de “un hecho por el espejo de la imagen” y se “logra el retablo para la estrella que anuncia el

²⁴ *Ibid.*, p. 134.

²⁵ *Ibid.*, p. 151.

²⁶ *Ibid.*, p. 151.

²⁷ *Ibid.*, p. 154.

²⁸ *Ibid.*, pp. 62-63.

²⁹ Cf., José Lezama Lima, “Veces que el americano no rechazó”, en *Obras completas*, t. 2, Aguilar, México, 1977, p. 501.

³⁰ Cf. José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 58.

³¹ *Ibid.*, p. 67.

acto naciente”³² —momentos eminentes, ambos, de la expresión americana—retoma y afirma su curso el eterno retorno del sacrificio y la consabida satisfacción.

El fundamento de la expresión americana —y el de cualquier otro avatar de la expresión— está en la potencia de la imago liberada por la mano del sujeto metafórico, inmerso a sabiendas o no en una era generadora de imágenes intencionales sin fin. Su consistencia, su persistencia histórica y aun su legitimidad se cimientan en la maestría de los artistas y artesanos, que han dado cauce a ese poder, luchando con la forma y por la forma, casi al modo de Menelao con Proteo, dando pie a la concreción más compleja: el “paisaje”, la implantación del mundo-de-la-cultura en el suelo baldío de la existencia natural. En lo que tiene de confrontación, tensión, rebelión creativa, innovadora, esa lucha es un modo del sacrificio. La flor de la expresión americana germina y crece por entre las grietas de la acedía sacrificial y la creatividad y el fruto en que aquélla deriva es el júbilo de la nueva forma, el placer que garantiza el eterno retorno de la forma. Esto es lo que vivieron sor Juana y el indio Kondori, en los tiempos del barroco, o Darío y Martí, en los del modernismo. Acaso también el propio Lezama, con su reinención del barroco, y los escritores del Boom latinoamericano, último gran envión de expresividad desde nuestro paisaje tardomoderno hacia el mundo en trance de globalización.

³² *Ibid.*, p. 132.

EL JOVEN LEZAMA, CASAL Y LA CRÍTICA LITERARIA

SERGIO UGALDE QUINTANA

Universidad Nacional Autónoma de México

El ciclo

En el número de abril y mayo de 1941 apareció en la revista *Grafos* una breve nota sin firma que daba cuenta de una de las actividades de José Lezama Lima. La publicación había sido, hasta ese momento, uno de los foros programáticos donde el joven poeta había dado a conocer su primera obra ensayística. Entre lujosas fotos de modas y noticias de eventos sociales, el redactor de la sección cultural aseguraba:

En días pasados ocupó brillantemente la tribuna del Ateneo de La Habana José Lezama Lima, colaborador asiduo de *Grafos* y poeta de fama reconocida. La conferencia de nuestro compañero pertenece al interesante ciclo “Los poetas de ayer vistos por los poetas de hoy” y versó sobre la figura de Julián del Casal. Las cuartillas leídas ante selecta y numerosa concurrencia, reafirmaron una vez más la recia personalidad de su autor que bien merece la privilegiada posición que ocupa dentro del intelectualismo insular¹.

José María Chacón y Calvo, director del Ateneo de La Habana y, por lo tanto, encargado de la organización de dichas charlas,

¹ “En el Ateneo de La Habana”, *Grafos*, abril-mayo de 1941, núms. 91-92, s. p.

había tenido la idea de presentar un ciclo de conferencias en el que algunos poetas contemporáneos comentaran a sus predecesores decimonónicos. Así, hacia finales de 1940, se puso en contacto con la comunidad poética cubana. En la lista de los invitados, destacaban la diversidad y la pluralidad de tendencias y generaciones. Entre ellos había de todo: poetas con una larga trayectoria, para ese momento ya reconocida, como Regino E. Boti (1878-1958); contemporáneos de Chacón, como Felipe Pichardo Moya (1892-1957) o Mariano Brull (1891-1956); integrantes del Minorismo, como Andrés Núñez Olano (1900-1968); así como representantes de la vanguardia negrista, como Emilio Ballagas (1908-1954). Las charlas se realizaron entre el 14 de febrero y el 13 de junio de 1941. Es muy probable que el propio Chacón, al momento de invitar a estos poetas, les haya asignado un tema para sus charlas².

Entre los escritores convidados a participar en el ciclo destacaban tres por su juventud: Ángel Gaztelu (1914-2003), Virgilio Piñera (1912-1979) y José Lezama Lima (1910-1976); todos ellos formaban parte del consejo editorial de la revista *Espuela de Plata* (1939-1941). Pese a su juventud, la presencia de estos tres poetas

² Al menos eso se puede deducir de las quejas que Eugenio Florit (1903-1999), otro de los invitados y en ese momento embajador de Cuba en Estados Unidos, le hizo llegar al Director del Ateneo de La Habana poco antes de que tocara su turno en la ronda de exposiciones: “Desde que me diste honroso cargo de escribir la conferencia sobre Martí, he venido pensando, leyendo y meditando el asunto. Para llegar a la conclusión —tardía y por eso te ruego me disculpes— de que no puedo realizar este trabajo. ¿Motivo? [...] No he llegado aún al grado de conocimiento suficiente de la obra y del espíritu del maestro para osar desentrañarlos”. (Carta de Eugenio Florit a Chacón y Calvo fechada el 21 de marzo de 1941 en Jorge Domingo Cuadriello, *Una mirada a la vida intelectual cubana 1940-1950*, Renacimiento, Sevilla, 2007, p. 58. Finalmente Florit escribió su conferencia sobre Martí y la leyó su hermano el 26 de abril de 1941; Cf. Eugenio Florit, “Notas sobre la poesía de Martí”, *Revista Iberoamericana*, 4 (1942), pp. 243-256).

no pasaba desapercibida en el mundo intelectual cubano del momento. En especial, la figura de Lezama ya era claramente reconocible en el ambiente literario: había fundado dos revistas (*Verbum* y *Espuela de Plata*) y había publicado, entre ensayos y poemas, en varios periódicos y cotidianos importantes de la isla (*Grafos*, *Social*, *Hoy*, *Revista Cubana*, *Compendio*, etc.)³. Las palabras, entonces, con las que se cerraba la nota de *Grafos* en el número de abril-mayo de 1941 no exageraban sobre la privilegiada posición que ya para ese momento el joven Lezama poseía en el campo intelectual cubano.

En el caso de los poetas jóvenes, Chacón los dejó escoger el tema de su conferencia⁴. Así, Virgilio decidió trabajar la poética de Gertrudis Gómez de Avellaneda; Ángel Gaztelu, la de Joaquín Lorenzo Luaces; Lezama, la de Julián del Casal. Se presentaba, entonces, una oportunidad inmejorable para que la nueva generación ajustara cuentas con el legado lírico de la isla. Piñera arremetió contra la poeta por excelencia del siglo XIX; Lezama puso en el centro de su conferencia a una figura incómoda, por cosmopolita y desarraigada, del panteón literario nacional. En ambos casos había una actitud iconoclasta: los dos jóvenes se lanzaban contra el

³ Cf. Araceli García Carranza, *Bibliografía de José Lezama Lima*, Arte y Literatura, La Habana, 1998, pp. 58-90; Araceli García Carranza, "Bibliografía de José Lezama Lima. Suplemento I", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, julio-diciembre 2000, pp. 91-126.

⁴ Eso se puede suponer por una carta de Virgilio, fechada el 2 de marzo de 1941, dirigida a Chacón y Calvo: "Distinguido señor, habiendo sido distinguido por usted para consumir un turno en el ciclo conferencial 'Los poetas de ayer vistos por los poetas de hoy' agradezco acepté el alto honor que se me confería y desarrollé en su oportunidad el tema por mí elegido, o sea, la lírica de Gertrudis Gómez de Avellaneda" (en *Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ed. Patricia Semidey Rodríguez, Ediciones Unión, La Habana, 2011, p. 29).

canon y contra un sistema de valores establecidos en la historia de la poesía cubana⁵. Sus argumentos no sólo querían ser polémicos, sino que atentaban contra la institución misma de la crítica literaria del momento. La Avellaneda había sido situada en un pedestal incuestionable por los estudiosos cubanos; Casal, por el contrario, en opinión de Lezama, había sido subvalorado, relegado o reducido. Los jóvenes escritores se encargaron de voltear los argumentos. Así, desde uno de los recintos de legitimación de los estudios literarios en la isla —el Ateneo de La Habana— y a partir de la invitación de una de las autoridades de la filología cubana —José María Chacón y Calvo—, los dos jóvenes poetas, invitados a leer la lírica del XIX, se dedicaron a desestabilizar el canon y, con ello, a desequilibrar la institución de la crítica literaria insular del momento. Al menos eso se puede leer entre líneas, de manera particular, en la conferencia-ensayo de José Lezama Lima: “Julián del Casal”.

La crítica académica

Que la conferencia sobre “Julián del Casal” confronta de manera directa a la crítica literaria académica de esos años se percibe desde el inicio del texto. Además de lanzar, en un ejercicio programático, otra forma de acercamiento al hecho literario —su famosa

⁵ Virgilio Piñera, “Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía” (1941), en su libro *Poesía y crítica*, pról. Antón Arrufat, Conaculta, México, 1994, pp. 146-162; José Lezama Lima, “Julián del Casal” (1941), en *Analecta del reloj. Ensayos*, Orígenes, La Habana, 1953, pp. 62-97. Lezama publicó por primera vez este ensayo, en dos fragmentos, en el periódico *Mundo*, 15 de junio de 1941, pp. 5-6 y en el suplemento dominical del mismo cotidiano *Nuevo Mundo*, 15 de junio de 1941, pp. 5-6.

crítica reminiscente—⁶, Lezama discute en esas páginas una y otra vez, sin mencionar nombres, los métodos y las formas de los estudios literarios *ad usum*. La historia poética insular, dice el joven ensayista en las primeras líneas de su texto, “ha luchado contra dos enemigos”: por una lado, la visión inmediata y parcial que se concentra en leer un fragmento, pero que desconoce la esencia verdadera de lo poético, y, por otro, la actitud desdeñosa que subestima las obras americanas porque en ellas no encuentra grandes sistemas de reflexión. Los primeros realizan un trabajo aislado, sin una visión de conjunto; los segundos analizan las obras a partir de la idea de influencia. Desde esta perspectiva, las creaciones literarias americanas o son incomprendidas o son valoradas como imitaciones de otros proyectos. La conclusión de Lezama, respecto de la crítica literaria, era provocadora: “Hay que buscar otro acercamiento [...]. Hay que empezar de nuevo”⁷. Pero para “empezar de nuevo”, el poeta debía tener en claro lo que ya no quería de lo antiguo.

Lezama conocía de primera mano la crítica literaria cubana de su tiempo. No sólo porque probablemente la leía en las revistas universitarias de la época, por ejemplo, en la revista *Universidad de La Habana*, sino porque una parte fundamental de esos críticos fueron sus profesores. El poeta, quien entre 1929 y 1938 cursó estudios de Derecho de manera intermitente en la Universidad de La Habana, siempre se interesó por lo que ocurría con la crítica literaria de su centro de estudios. Además de asistir a las materias de Derecho, el poeta quiso cursar la carrera de Filosofía y Letras. Al menos así lo demuestra su historial académico de esa época. En

⁶ Cf. Enrico Mario Santí, “Lezama, Vitier y la crítica de la Razón Reminiscente”, *Revista Iberoamericana*, 41 (1975), pp. 535-546.

⁷ José Lezama Lima, “Julián del Casal”, pp. 62-63.

el año escolar de 1934-1935, por ejemplo, estuvo a punto de concretar su inscripción a esa escuela. Seguramente la carga de horarios en sus materias legislativas y los cierres de la Universidad se lo impidieron⁸. No obstante, una vez que se tituló como abogado penalista, en enero de 1939, Lezama se inscribió a la carrera de Filosofía y Letras. A inicios de 1940, en una carta dirigida a algún funcionario universitario, el poeta ofreció sus labores como auxiliar en Literatura Castellana a la Universidad de La Habana a cambio de poder cursar las materias en la recientemente reformada Escuela de Filosofía y Letras⁹.

Entre septiembre de 1940 y junio de 1941, es decir, en el periodo en el que escribe su ensayo-conferencia sobre Julián del Casal, Lezama cursó, según lo muestra su expediente universitario, todas las materias correspondientes al primer año de la carrera de Filosofía y Letras¹⁰. Entre los profesores que le impartieron clases en ese momento se encontraban: Salvador Salazar y Roig (titular de la Cátedra de Historia de la Literatura Española), Manuel Bisbé (Lengua y Literatura Griegas), Adolfo de Aragón y Muñoz (Lengua y Literatura Latinas), Roberto Agramonte (Psicología General), Gustavo du Bouchet y Ramírez (Historia Antigua), Salvador

⁸ Lezama tomaba aproximadamente 20 horas semanales de cursos en la carrera de Derecho en esos momentos. Por otro lado, la Universidad cerró sus puertas en dos ocasiones durante los años treinta: de 1930 a 1933 y de 1935 a 1937. Además de esto, es probable que Lezama todavía para esas fechas mantuviera su puesto laboral en la Secretaría de Salud, que consiguió en 1932; según Eloísa Lezama Lima, este trabajo le ocupaba toda la mañana, hasta la 1:30 de la tarde (cf. *Una familia habanera*, Universal, Miami, 1998, p. 37).

⁹ Cf. el expediente universitario de Lezama reproducido en la sección de "Documentos" del disco compacto *Todo Lezama Lima, vol. 1*, Raros Valiosos Colección Digital, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, La Habana, 2011.

¹⁰ *Idem*.

Massip y Valdés (Geografía General)¹¹. Por esta razón resulta difícil imaginar que, en el trasfondo de su texto sobre Julián de Casal, no estén presentes las clases que cursaba en esa época en la Universidad. De esta manera, los pasajes sobre la función de la memoria en la cultura griega, y su relación con la idea de la crítica reminiscente, no sólo habría que vincularlas con la serie de conferencias que en esos mismos días María Zambrano estaba dictando en el Instituto Hispano Cubano de Cultura de Fernando Ortiz, y que Lezama seguramente oyó¹², sino también con las clases de literatura clásica de Manuel Bisbé a las que, justo en ese periodo, asistía. De igual manera, las alusiones negativas a los profesores y a los críticos que no se interesaban por la poesía de Casal, y que se ocupaban por reivindicar a los poetas autonomistas, habría que leerlas

¹¹ Cf. *Universidad de La Habana Memoria Anuario Correspondiente al curso académico de 1936-1937*, Cárdenas y Compañía, La Habana, 1937, pp. 79-80. Ahí se asienta que, para ese momento, los titulares de las materias que cursó Lezama son los profesores indicados. No obstante, Juan José de la Maza y Artola, quien para 1937 era el titular de la Cátedra de Lengua y Literatura Griega, murió dos años después. Quien pasó a ocupar su puesto, gracias a un concurso de oposición, según informes de la *Revista América* (noviembre de 1939, p. 87), fue su discípulo Manuel Bisbé.

¹² No hay que olvidar que Lezama y Zambrano mantuvieron una relación amistosa e intelectual desde mediados de 1936. Zambrano, quien en 1940 llegó a la isla procedente de México, impartió un curso de Filosofía Griega entre enero y febrero de 1941 en el Instituto Hispano Cubano (cf. "Curso de Filosofía griega por la Dra. María Zambrano", *Ultra*, 9 [febrero de 1941], p. 184; "Curso de Filosofía griega por la Dra. María Zambrano", *Ultra*, 9 [marzo de 1941], p. 280). En esas mismas fechas, en carta a Virgilio Piñera, Zambrano también ponía como concepto importante de su discurso filosófico, y que poco después sería central para el pensamiento poético de los origenistas (Lezama, Vitier, Diego y García Marruz), la idea de memoria: "Cada vez confío más en la memoria como testigo y aun como juez, ella nos ofrece lo que es capaz de incrustarse de alguna manera en nuestro ánimo y discernir lo que tiene alguna substancia entre tanta cosa pasajera" (carta fechada hacia 1941 en *Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ed. Patricia Semidey Rodríguez, Ediciones Unión, La Habana, 2011, p. 37).

teniendo en cuenta que Lezama estaba tomando clases, al momento de escribir esas líneas, con Salvador Salazar y Roig.

En específico, las clases de este profesor fueron objeto de burla por parte del poeta algunos años después cuando, al recordar su doble pertenencia estudiantil a la Universidad de La Habana, retrató de forma negativa los cursos de la Escuela de Filosofía y Letras en el capítulo IX de la novela *Paradiso*. La escena a la que me refiero es la siguiente: Cemí sale de sus clases de la Escuela de Derecho para encontrarse en el patio de Filosofía y Letras con su amigo Fronesis, quien, a su vez, viene de escuchar su curso de Literatura Española. Fronesis se queja de los lugares comunes que “el vulgacho profesoral” ha dicho sobre el Quijote. Ante este panorama, el narrador asegura: “Las clases eran tediosas y banales, se explicaban asignaturas abiertas en grandes cuadros simplificados, ni siquiera se ofrecía un extenso material cuantitativo, donde un estudioso pudiese extraer un conocer funcional que cubriese lo real y satisficiera metas inmediatas”¹³. El descontento de Fronesis anima a Cemí a tomar la palabra, quien, de inmediato, se burla de la crítica literaria que se practicaba en ese momento:

La crítica ha sido muy burda en nuestro idioma. [Dice Cemí] [...] [Del] espíritu especioso de Menéndez y Pelayo, brocha gorda que desconoció siempre el barroco, que es lo que interesa de España y de España en América, [...] hemos pasado a la influencia del seminario alemán de filología. Cogen desprevenido a uno de nuestros clásicos y estudian en él las cláusulas trimembres acentuadas en la segunda sílaba¹⁴.

¹³ José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. Cintio Vitier, Archivos, Madrid, 1988, p. 239.

¹⁴ *Ibid*, p. 240.

En este pasaje, Lezama alude a las dos principales corrientes de la crítica literaria hispánica de la primera mitad del siglo xx. Por un lado, la que proviene de Marcelino Menéndez y Pelayo y que tiene una resonancia considerable en los trabajos de historiografía y erudición literarias de las primeras décadas del siglo xx. Por otro, la que deriva de la estilística de origen alemán, representada en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, entre otros, por Dámaso Alonso. Sin embargo, también es cierto que el modelo inmediato de las clases de literatura que Lezama tomó y que Fronesis parodia en esa escena son los cursos específicos de Salvador Salazar y Roig. Los programas de estudios de la materia de Literatura Española de este profesor muestran, precisamente, todos los tópicos contra los que Fronesis-Lezama arremete¹⁵.

Esa misma actitud crítica ante los profesores universitarios, encargados de resguardar y administrar el archivo literario cubano, se muestra en 1941 en la conferencia sobre Julián del Casal cuando, después de lamentar la actitud de Varona ante el poeta de *Nieve*, Lezama escribe:

Ese siglo [xix] ha estado hasta ahora en manos de profesores mansuetos y de pasivos archiveros. Las consecuencias de eso han sido unas entecas, fúnebres estadísticas de valores, que propagaban el ruido del afrancesamiento de Casal, que fue entre nosotros la poesía de su época, mientras día a día intentaban reivindicar a los pesados autonomistas, que fueron la antipoesía de su época¹⁶.

¹⁵ Cf. "Programa del curso de Historia de la Literatura Española. Sumarios dictados, y explicados en todas sus partes, por el Dr. Salvador Salazar y Roig", *Alma Cubana*, núms. 7 y 8, mayo-junio 1924, pp. 343-370.

¹⁶ José Lezama Lima, "Julián de Casal" (1941), en *Analecta del reloj*, Orígenes, La Habana, 1953, p. 79.

En la agresiva respuesta de Lezama a la forma como la crítica literaria insular había tratado la obra de Casal se dejaba ver una profunda disputa por el pasado literario y por la manera de leerlo. El pasaje incluso se puede leer de forma más radical. En esta especie de *tabula rasa* de la crítica anterior, Lezama no sólo se dirige a su profesor de literatura, Salazar y Roig, sino a todo el *status quo* cubano que, desde la Escuela de Filosofía y Letras o desde la Academia Nacional de Artes y Letras, organizaba y estudiaba el archivo poético de la isla. Varios eran los personajes que se movían entre esas instituciones: Arturo R. de Carricarte, Antonio Araizoz y de Villar, Miguel Ángel Carbonell Rivero, José Manuel Carbonell Rivero, Juan José Remos y Rubio, José Antonio Rodríguez García y, por supuesto, aunque con ciertos matices, el propio director del Ateneo de La Habana: José María Chacón y Calvo¹⁷.

Para la mayoría de estos profesores y académicos, la crítica y los estudios literarios tenían un objetivo fundamental: desvelar el ser de la nación cubana. Salazar, por ejemplo, al sintetizar su programa de trabajo en las páginas de la revista *Alma Cubana*, aseguraba en 1923 que la finalidad de su labor crítica era:

Recoger, en el pasado y en el presente, el tesoro riquísimo de esas palpitaciones [patrióticas]; guardar, en las pequeñas y satinadas páginas de esta revista, “chiquita y bonita”, como en el áureo joyero por magnífico orfebre cincelado, el hermoso caudal del patriotismo, grandeza de ideales y belleza de ideas que ha prodigado el cubano, en su lenta ascensión del vasallaje a la República: he aquí el

¹⁷ Sobre el ambiente de la crítica literaria del momento puede verse el texto de Antonio Araizoz, *La crítica en la literatura cubana, Discurso leído en el acto de su recepción como miembro de número a la Academia Nacional de Artes y Letras*, Imprenta Avisador Comercial, La Habana, 1930, pp. 42-46.

programa, y eso quieren decir los dos vocablos sugerentes: *Alma Cubana*¹⁸.

José Manuel Carbonell, quien además de crítico de la literatura fue independentista y poeta, publicó en 1928, como director de la Academia Nacional de Artes y Letras, un trabajo de recopilación y de restauración del acervo histórico de la lírica insular en cinco volúmenes, bajo encargo del entonces presidente de Cuba Gerardo Machado¹⁹. En ese repertorio, la exposición de la obra de Casal resultaba si no ínfima, sí moderada. En la página de presentación del poeta modernista, el crítico se refería al estado patológico en el cual Casal “se entregó al cultivo de *Las flores del mal* del satánico Baudelaire”²⁰. Frente a la ponderada selección de la obra casaliana, destacaba, por el contrario, el nutrido número de poemas de Ricardo del Monte o de Nieves Xenes Duarte²¹. Estos personajes, contemporáneos de Casal, eran, en palabras de Lezama, “los pesados autonomistas, que fueron la antipoesía de su época”. La idea básica de varios de los trabajos críticos de Carbonell era reconstruir el sentimiento patriótico en la lírica de la

¹⁸ Salvador Salazar, “Programa”, *Alma Cubana*, núm. 2, diciembre de 1923, p. 39. En ese mismo sentido, cuando el burlado profesor de Lezama tenía que hablar de la lírica cubana tomaba, no es de extrañar, un tópico significativo: el elemento patriótico en la lírica cubana. Cf. Salvador Salazar y Roig, *El elemento patriótico en la lírica Cubana*, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 1935.

¹⁹ Cf. *La poesía lírica en Cuba*, 5 vols., recopilada, dirigida, prologada y anotada por José Manuel Carbonell y Rivero, La Habana, El Siglo XX, 1928. Esta serie de libros era sólo una parte de un proyecto más vasto que se llamó *Evolución de la Cultura Cubana (1608-1927)*.

²⁰ *La poesía lírica en Cuba*, t. 4, recopilada, dirigida, prologada y anotada por José Manuel Carbonell, La Habana, El Siglo XX, 1928, p. 375 (*Evolución de la Cultura Cubana*).

²¹ *Ibid.*, pp. 7-22 y 274-280.

isla²². Tanto en sus ensayos como en sus poesías, el escritor dejaba explícito el punto de partida de su escritura: el sentimiento patriótico. “Cuba por encima de todo ha sido mi divisa”: “Patria, en la dolorosa / noche de la existencia / eres la milagrosa / y luminosa rosa / que alumbró mi conciencia”²³. La tabla de valores nacionales, de la cual Lezama se quejaba en su ensayo sobre Casal, parecía retratarse perfectamente tanto en los estudios de Carbonell como en los de Salazar²⁴. Incluso el otro profesor, Manuel Bisbé, en sus estudios sobre temas clásicos, no dejaba de hacer paralelos entre los héroes griegos y los héroes cubanos²⁵.

De esta manera, la crítica literaria era una herramienta del patriado criollo que quería restablecer la Nación. No es extraño, entonces, que estos profesores y eruditos también hayan sido hombres de la escena pública. Salvador Salazar y Roig se desempeñó como Senador de la República; Carbonell fundó, junto con Manuel Márquez Sterling, el Partido Nacionalista; Manuel Bisbé fundó el Partido del Pueblo Cubano (ortodoxo) y fue Se-

²² Véase, al respecto: Manuel Carbonell, *Pedro Ángel Castellón. Poeta y Rebelde*, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 1928; Manuel Carbonell, *Los poetas cubanos y el ideal de la independencia*, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 1929; Manuel Carbonell, *José Clemente Zenea: poeta y mártir*, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 1929.

²³ José Manuel Carbonell, *Patria*, Imprenta siglo XX, La Habana, 1922, pp. 9 y 13.

²⁴ El mismo año en que Lezama entraba a estudiar en la Universidad, Carbonell escribía: “Los tiempos son otros, pero los poetas —al conjuro del amor patriótico— son los mismos del ayer borrascoso de las conspiraciones” (Manuel Carbonell, *Los poetas cubanos y el ideal de la independencia*, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 1929, p. 25).

²⁵ Al hablar del poeta como un héroe, Bisbé asegura, en un paralelismo entre el mundo clásico y la nación cubana: “Grecia vio nacer a Tirteo, Cuba vio morir a Martí” (Manuel Bisbé, “Elogio del poeta”, *Alma Cubana*, marzo, abril, mayo y junio de 1925, p. 101).

nador y Representante en la Cámara. Los dictaminadores en la República de las Letras también eran los legisladores de la nación cubana.

Si Cuba era una idea fija en sus obras, los prejuicios estéticos no faltaban. En una buena parte de todos estos personajes pesaban mucho las ideas de Marcelino Menéndez y Pelayo, crítico por excelencia del mundo hispánico a principios del siglo xx. En la obra del santanderino, respecto de la lírica hispanoamericana, sobresalían dos grandes fobias: el desprecio por el afrancesamiento de los poetas modernistas y el horror absoluto por el gongorismo americano. Tanto Carbonell como Salazar compartían algunas de esas opiniones. Salazar, cuando explicaba la obra de Góngora en su curso de Literatura Española, llamaba al periodo, casi copiando las palabras del filólogo de Santander, “la escuela del mal gusto”²⁶. Carbonell, por su parte, al valorar a los poetas cubanos anteriores al siglo xviii, seguía en general las opiniones del autor de la *Historia de la poesía hispanoamericana*. El joven crítico Lezama difería de forma sustancial con esos paradigmas. Su formación había sido otra. Por eso no sorprende que, en su ensayo sobre Casal, Lezama pida crear “un nuevo siglo xix nuestro, creado por nosotros y por los demás, pero que de ninguna manera podemos dejar abandonado a nuestros ponzoñosos profesores ni a los pasivos archiveros”²⁷.

²⁶ “Programa del curso de Historia de la Literatura Española. Sumarios dictados, y explicados en todas sus partes, por el Dr. Salvador Salazar y Roig”, *Alma Cubana*, mayo-junio 1924, núms. 7 y 8, pp. 358-359.

²⁷ José Lezama Lima, “Julían de Casal”, p. 80.

La crítica culturalista

Es muy probable que Chacón y Calvo, al escuchar las descalificaciones de Lezama, se haya sentido incómodo y, quizá, hasta ofendido. Ya el otro joven poeta que había invitado a esas charlas, Virgilio Piñera, lo había sacado de sus casillas apenas unas semanas atrás, el 16 de marzo de 1941, cuando, víctima de un sarampión juvenil —según palabras del propio Chacón—, el novel escritor había llegado a la conclusión de que la Avellaneda, al escribir poesía, bordaba en el vacío²⁸. Que ahora llegara el otro joven y dijera que los críticos literarios insulares no eran sino unos “ponzoñosos profesores” y unos “pasivos archiveros” era el colmo. Quizá Chacón se desconcertó aún más porque el joven Lezama había colaborado con él de forma asidua en los últimos cuatro años, no sólo en el Ateneo de La Habana, sino en otras instituciones que había dirigido bajo el Gobierno de Laredo Brú.

Por un testimonio epistolar de la época se puede deducir que Lezama se acercó a Chacón a principios de 1937, cuando este último comenzó a dirigir el Departamento de Cultura de la Secretaría de Educación. En esa carta, el joven poeta le pedía al funcionario que ayudara, desde la Dirección de Cultura, a un grupo de jóvenes artistas plásticos para fundar un Taller Libre de Pintura²⁹. Las labo-

²⁸ La reacción de Chacón la cuenta el propio Virgilio: “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” (*apud*, Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, Unión, La Habana, 2003, pp. 99-100).

²⁹ Escribe Lezama: “Su labor como orientador, su acercamiento a los intelectuales de izquierda de la emigración española, su afán manifiesto de utilizar a los artistas e intelectuales, han originado que un grupo de jóvenes artistas, piense en Ud. para exponerle su punto de vista, acerca de cómo desarrollar sus actividades en una forma útil para el departamento que Ud. dirige. Con un costo mínimo podría funcionar

res de intermediación al parecer funcionaron bien pues, pocos meses después, en junio de 1937, el Departamento de Cultura, bajo la dirección de Chacón, inauguró las actividades de la Escuela Libre de Pintura y Escultura bajo la supervisión de Eduardo Abela y con la colaboración de los jóvenes artistas Jorge Arche, Rita Longa, René Portocarrero y Mariano Rodríguez (todos ellos amigos cercanos de Lezama)³⁰. Este vínculo explica por qué, pocos meses después, en enero de 1938, Lezama publicó su importante y programático ensayo: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” en la *Revista Cubana*, órgano de difusión del departamento que Chacón dirigía³¹. El tono nacionalista, salvador de la frustración republi-

una escuela plástica, donde pudiesen desarrollarse las modernas orientaciones de la pedagogía plástica, con la asistencia de los escolares cuya vocación los llevase a los estudios de los centros que Ud. dirige. No sería una escuela de pintura más [...] sería el taller [...] donde el maestro y el estudiante, aunados ambos en la alegría de la misma experimentación, sienten el mismo riesgo ante la materia que el artista tiene que destinar y regir”. La carta sin destinatario se encuentra reproducida en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, ed. Iván González Cruz, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998, pp. 481-482. El editor del volumen propone a Vicentina Acuña como la posible interlocutora de la misiva. Sin embargo, Rafael Rojas ya corrigió la equivocación y asegura que los posibles destinatarios pudieron haber sido Jorge Mañach, Fernando Ortiz o José María Chacón y Calvo (“México en Lezama”, *La Jornada Semanal* [suplemento dominical del periódico *La Jornada*], 4 de abril de 2010, núm. 787, p. 3). Yo me inclino a pensar que se trata de Chacón y Calvo. El contenido de la carta es explícito: Lezama aboga, acorde con todo lo que estaba sucediendo en la enseñanza artística en esos momentos, por la creación de una escuela libre de pintura. El taller se realizó justo en 1937 bajo la dirección de Chacón (cf. “Un estudio libre de pintura y escultura”, *Revista Cubana*, 9 [julio de 1937], pp. 123-125).

³⁰ Al respecto, puede verse la nota que el propio Lezama escribió en su recién fundada revista *Verbum* en junio de 1937. Cf. “Fundación de un Estudio Libre de Pintura y Escultura”, *Verbum*, junio de 1937, núm. 1, pp. 70-71.

³¹ José Lezama Lima, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, *Revista Cubana*, 11 [enero de 1938], pp. 73-95. El subtítulo de la revista decía así: órgano del departamento de Cultura de la Secretaría de Educación.

cana a partir de la cultura, que se respira en ese ensayo de Lezama, está en completa armonía con el programa editorial y cultural que Chacón y Calvo, intelectual católico, pretendía llevar a cabo desde el Departamento de Cultura y desde su órgano de publicación. La responsabilidad del intelectual, para Chacón, era salvar a Cuba desde una supuesta “neutralidad” de la cultura.

Una parte importante de las actividades del Departamento de Cultura consistió en la organización de conferencias con personajes sobresalientes del mundo intelectual del momento. Chacón, al asumir su puesto, no perdió la oportunidad de promover un programa libre de renovación y actualización de los estudios literarios en la isla. Él mismo tenía una formación filológica. En su larga estancia española que —con breves periodos de estadía en Cuba— iba de 1918 a 1936, Chacón se acercó a la sección de Filología del Centro de Estudios Históricos de Madrid y, junto con Alfonso Reyes, Américo Castro, Federico de Onís, colaboró con la *Revista Española de Filología*. De esta manera, no sorprendió que en 1937, poco después de ser designado Director del Departamento de Cultura, Chacón abriera las puertas de su institución a su antiguo maestro, y fundador de los modernos estudios filológicos en España: Ramón Menéndez Pidal. El filólogo español, que había llegado a la isla a invitación del Instituto Hispano Cubano de Cultura de Fernando Ortiz, impartió una serie de conferencias sobre historia de la lengua española en la Universidad de La Habana. Chacón aprovechó su presencia y lo invitó a inaugurar el Seminario de Investigaciones Filológicas. Con la instauración de ese seminario, Chacón sentó las bases para un proyecto más amplio, que sólo se realizaría tiempo después: la fundación del Instituto Superior de Cultura Cubana, especie de Escuela de Altos Estudios. Según anota Chacón en una noticia de la *Revista Cubana*, un grupo en-

tusiasta de jóvenes asistía regularmente al seminario inaugurado por Menéndez Pidal³². No sabemos si en ese grupo se encontraba Lezama. Lo cierto es que tiempo después, en una especie de herencia de las labores filológicas, Lezama muestra, en su ensayo sobre Julián del Casal, un trabajo de archivo con los manuscritos del poeta³³.

En esa misma línea, otra serie de conferencias organizada por Chacón, vinculada con un afán de actualizar los estudios literarios en la isla, y a la cual asistió Lezama, fue el ciclo de charlas impartido por el romanista alemán Karl Vossler, entre enero y marzo de 1939. Con esas charlas, Chacón inauguró oficialmente las actividades del Instituto Superior de Cultura Cubana³⁴. Medardo Vítier, amigo tanto de Chacón como del joven Lezama, recordó la participación del joven poeta en esas conferencias:

³² José María Chacón y Calvo, "El curso y el seminario de Menéndez Pidal", *Revista Cubana*, enero-marzo de 1937, núms. 19-21, pp. 253-255.

³³ Hay varios pasajes en el ensayo que confirman el trabajo con manuscritos y documentos personales de Casal. Esto seguramente se facilitó debido a la cercanía que tuvo con la pintora Amelia Peláez, sobrina del poeta modernista. Tampoco hay que olvidar el proyecto de edición de la correspondencia entre Casal y sus contemporáneos que supuestamente Lezama realizó y que Manuel Altolaguirre habría tenido el encargo de publicar en su imprenta La Verónica. Lezama, según se lee en una carta a Jorge Mañach de 1942, habría hecho la transcripción de esa correspondencia: "Esas cartas estuvieron en mi poder, es decir, las copias que yo hice de las mismas, mientras se mantuvo el proyecto, ya definitivamente frustrado, de publicar el epistolario de Casal. [...] Hoy, las pruebas de aquel epistolario frustrado, las copias y los originales, se encuentran en poder de Doña Carmela Casal viuda de Peláez" (*apud, Diccionario Vida y Obra de José Lezama Lima*, 2a. parte, ed. Iván González Cruz, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2006, p. 844).

³⁴ Cf. José María Chacón y Calvo, "Vossler y Menéndez Pidal", *Revista Cubana*, julio-diciembre de 1940, pp. 200-204. En ese mismo número (*ibid.*, pp. 215-219) aparece publicado el decreto presidencial núm. 14, con el cual quedó instituido el Instituto de Superior de Cultura Cubana. Muy pronto, sin embargo, el organismo desaparecería a causa de los problemas políticos de la isla.

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 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 europea³⁵.

En las siete semanas de su estancia insular, que corrieron de finales de enero a principios de marzo de 1939, Vossler, recién abocado a la literatura hispánica e hispanoamericana, disertó sobre Tirso de Molina, sobre las características de la literatura del Siglo de Oro, sobre la lírica simbolista y neosimbolista del siglo XIX y, finalmente, sobre el teatro de Calderón. Había algo peculiar en su aproximación crítica. A diferencia de la estilística “dura”, tan expandida en la academia alemana, en los trabajos de Leo Spitzer, como en la española, en la obra crítica de Dámaso Alonso, la aproximación de Vossler a los hechos literarios siempre estuvo mediada por una reflexión cultural y filosófica. El análisis estilístico de Vossler estaba despojado de sus elementos técnicos y se presentaba envuelto en una serie de reflexiones histórico-sociales. Sus trabajos más teóricos, impregnados de la lectura de Benedetto Croce, siempre partieron de la idea de una unidad indisoluble entre lenguaje, espíritu y cultura. De ahí, el carácter filosófico de su crítica literaria. Este tipo

³⁵ Medardo Vitier, “Puntos de estética”, *Diario de la Marina*, sábado 22 de febrero de 1958, p. 4 D.

de aproximación, donde lo literario era visto como parte de una sensibilidad social, era, para un joven Lezama —formado bajo un ideal universitario humanista—, mucho más cercano y afín. Ésta fue la razón de su participación entusiasta en estas conferencias. De hecho, Lezama no sólo asistió y participó de los debates, sino que utilizó las ideas de Vossler en uno de sus artículos publicado apenas unas semanas después de que el profesor alemán dejara la isla. En mayo de 1939, Lezama publicó, nuevamente en la revista *Grafos*, un ensayo sobre Calderón de la Barca donde citaba de forma literal las palabras del crítico de la Universidad de Múnich. El sentido general del texto tendía a conformar una especie de crítica morfológica de la literatura: “Cuando oíamos a Karl Vossler hablar sobre Calderón, saltaba esta afirmación suya: es el más sensual de los poetas suprasensuales. Buena manera de acercarse a lo español”³⁶. Lo que Vossler hacía, y lo que Lezama encontraba atractivo en sus reflexiones, era la configuración de un tipo hispánico de la escritura y de la imaginación. Ese elemento era fundamental para el joven poeta.

Si se revisan los ensayos de Lezama publicados hasta antes de 1941, se pueden percibir las particularidades de su procedimiento crítico. En su lectura de las obras literarias, el poeta siempre enfatiza las relaciones entre un estilo y una cultura. La poesía de Luis Cernuda, por ejemplo, en el segundo ensayo de Lezama —publicado en 1936 en *Grafos*—, no es apreciada por la certeza de sus adjetivos o por su diversidad métrica, sino por una especial sensibilidad que abarca tanto una mística del cuerpo como una nega-

³⁶ José Lezama Lima, “Calderón y el mundo personaje”, *Grafos*, mayo de 1939, s.p. Sobre la lectura que Lezama hizo de la obra de Vossler también se pueden revisar los comentarios que el poeta realizó en sus diarios en 1943 (cf. José Lezama Lima, *Diarios [1939-49/1956-58]*, Era, México, 1994, pp. 65-72).

ción de los sentidos: todo eso enmarcado en una atmósfera de soledad³⁷; Calderón, por otra parte, era juzgado por el prototipo cultural hispánico que sus obras resumían³⁸; Garcilaso, a su vez, era apreciado porque en sus obras se manifestaba tanto una mística de la sensibilidad, como una atmósfera poética de la sorpresa, que constituía un “tipo cultural hispánico”³⁹. Lo mismo ocurría en su crítica artística. Lezama, al acercarse a la obra de sus amigos pintores, mostraba poco interés por las cuestiones técnicas y más atención por la expresión simbólica. La obra de Arístides Fernández era juzgada, en el primer ensayo que Lezama publicó en *Grafos* en 1935, como la expresión artística que “se goza en los modelos del ser y de las esencias”⁴⁰; la pintura de Amelia Peláez, por su parte, era considerada como un intento por aprehender una “nitidez anhelada”⁴¹.

Mucho antes de que se pudiera hablar de “una historia de la sensibilidad”, y muy acorde con las lecturas de la morfología de las culturas (Spengler, Scheler, Huizinga), Lezama pugnaba, en sus ensayos de los años treinta, por una crítica literaria desprovista de los elementos técnicos de la filología que vinculara la concreción lingüística de las obras con una expresión cultural. Todo esto justifica el escepticismo con el que el poeta escribió en su cuaderno de apuntes en septiembre de 1939: “¡Cuidado con la

³⁷ José Lezama Lima, “Soledades habitadas por Cernuda”, *Grafos*, agosto de 1936, s.p.

³⁸ José Lezama Lima, “Calderón y el mundo personaje”, *Grafos*, mayo de 1939, s.p.

³⁹ José Lezama Lima, “El secreto de Garcilaso”, *Verbum*, junio de 1937, núm. 1, p. 34.

⁴⁰ Este primer texto aparece firmado como José A. Lezama, “Tiempo Negado”, *Grafos*, diciembre de 1935, s.p.

⁴¹ José Lezama Lima, “Amelia Peláez”, *Grafos*, febrero de 1940, s.p.

filología! Después de leer a Max Müller se nos puede ocurrir definir a la poesía: la pervivencia del tipo fónico por la vitalidad interna del gesto vocálico que la integra⁴². Todo esto también explica la forma como Lezama se acerca a la obra de Casal en 1941. En ella no vio una manifestación reduccionista de las influencias baudelairianas —como una parte de los críticos cubanos de su momento—, sino la expresión de un dilema individual y colectivo. La obra de Casal era el resultado de una sensibilidad y de una imaginación situada en una encrucijada cultural muy específica. En lugar de subrayar la idea de la influencia de Baudelaire, concepción absolutamente determinista, Lezama afirmaba que la obra de Casal se debía, como toda creación, a un proceso de destilación dolorosa. Todo elemento de la cultura, y toda cultura, se crea de forma dolorosa: “En América [...] la crítica [...] tiene que ser sutil. [...] Hay que acercarse de otro modo, viendo en todo creación, dolor. Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad [...] sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado⁴³. Esta dimensión social, cultural e imaginativa, que Lezama adjudica a la poesía casaliana, no había sido señalada por los críticos de la isla.

La crítica y el gongorismo americano

Como ya se ha visto en los ejemplos de Carbonell, Salazar y Bisbé, la crítica literaria cubana anterior a los años treinta tenía una especial predilección por la poesía del siglo XIX. Los profesores y aca-

⁴² José Lezama Lima, entrada del 1 de septiembre de 1940, *Diarios [1939-49/1956-58]*, ed. Ciro Bianchi Ross, Era, México, 1994, p. 46.

⁴³ José Lezama Lima, “Julían de Casal”, p. 63.

démicos dedicaban sus horas de estudio a definir los rasgos patrióticos de la lírica decimonónica. Lezama, por el contrario, creció en un ambiente de lecturas que, más allá del siglo XIX, tuvo como centro de sus disquisiciones la estética del barroco. Desde un inicio, el joven poeta se interesó no sólo por la reivindicación —en ese momento en efervescencia— del arte y la cultura barroca hispánica, sino —y sobre todo— por las resonancias en América de uno de los poetas por excelencia del periodo: Luis de Góngora. Demasiado joven para haber podido vivir la celebración del poeta cordobés en 1927, Lezama, no obstante, siguió de cerca la reivindicación de la estética gongorina en América.

Desde sus más tempranos textos, Lezama estuvo atento a la crítica literaria que redescubría en los años treinta el gongorismo americano. En ese periodo varios poetas, enterrados en los archivos literarios del virreinato, comenzaron a ser redescubiertos, releídos y reivindicados después de siglos de silencio en torno a ellos. Así, en México, por ejemplo, el sacerdote Alfonso Méndez Plancarte se daba a la tarea de dar a conocer a los olvidados poetas novohispanos. En una buena parte de ellos refulgía el brillo de la estética gongorina. Lezama estuvo al tanto de todo esto. Así lo muestra su temprano ensayo, publicado en *Grafos* en 1936, sobre el escritor novohispano Luis de Sandoval y Zapata. Lezama escribe esta breve nota justo después de haber leído el primer número de la revista *Ábside*. En ella, Alfonso Méndez Plancarte había dado a conocer 29 sonetos recién descubiertos del poeta virreinal⁴⁴. Lezama leyó el artículo y escribió una nota que acompañó con la reproducción de algunos de esos poemas. En su breve ensayo, Le-

⁴⁴ Alfonso Méndez Plancarte, “Don Luis de Sandoval y Zapata”, *Ábside*, 1937, núm. 1, pp. 37-54.

zama, antes que detenerse en las piruetas técnicas del estilo, dibujaba un ambiente propicio para otra sensibilidad:

Con afiebrado malestar Menéndez y Pelayo constataba que en México, dichosa edad y siglos graciosos, *Las Soledades* cerraban las veladas escolares y que los garzones probaban picardías royendo una a una las cerrazones del *Polifemo*. Refugiado Sandoval en el ambiente aromoso de una plantación de café, iba quemando también sus versos en ámbar líquido y espiral de conceptos inmóviles [...] se llevaría una grata novela con la vida de este gongorino que se va evaporando entre los aromas de café y el laberinto de su paladar voltario, contemplando con desgano cómo los indios salidos de la fábricas trabajosas, descansan martillando la plata, afilando plumas o se tiñen los senos con delicadas tinturas⁴⁵.

Pero este universo juvenil de intereses gongorinos americanos se manifiesta, como en ningún otro lado de la obra temprana de Lezama, en una carta, hasta ahora inédita, dirigida al poeta argentino Marcos Fingerit en junio de 1938. En ella, el escritor cubano agradece al poeta de la ciudad de La Plata el envío de la revista *Fábula* y de algunas plaquettes de poesía (entre ellas una de Juan de Salinas y Castro). Lezama aprovecha las publicaciones promovidas por Fingerit para animarlo a seguir dando a conocer el gongorismo americano. El programa que Lezama delinea en esa carta es muy claro: la nueva generación poética debe voltear la vista, no al siglo XIX como lo han hecho sus predecesores, sino a los poetas barrocos americanos de quienes se puede aprender mucho:

⁴⁵ José Lezama Lima, "Un poeta mexicano del siglo XVII", *Grafos*, 1937, núm. 48, s.p. Lezama no cita su fuente, sin embargo es notorio que su nota sigue los descubrimientos de Méndez Plancarte.

Le confieso, amigo Fingerit, que las revistas tipo *Fábula* son por ahora la más clara mansión donde puede habitar la poesía en estos días confusos. En ellas se va creando una responsabilidad máxima de dignidad minoritaria. De esos cuadernos surgirán verdaderas direcciones de sensibilidad, cuando la historia sea algo más que el recuento de las muecas de los plesiosaurios que han desfilaro entre sus trompetas y sus zarandajas. La guerra de España corta una labor interesantísima que Ud. exhuma ahora: levantar, despertar de nuevo la simpatía por nuestros clásicos menores. De Juan de Salinas conocía alguna que otra décima ahilada en buena agua lunada y en fijo jazmín nocturno. Muy bien también el cuaderno de J.A. Hernández. [¿] No se podrá encontrar algún gongorino menor, por ejemplo, el “San Ignacio de Loyola”, de Hernández Camargo, del cual aparecen tan bellos fragmentos en la *Antología* de Gerardo Diego en honor del cordobés [?] Todo eso me parece extremadamente valioso, pues la sensibilidad poética americana aparece centrada en el siglo XIX, y el gongorismo nos puede dar lecciones de geometría voluptuosa, de matiz vegetal y de una vívida arquitectura poemática. No hay desde luego que exagerar y hablar como en 1927 de vueltas a Góngora. Góngora será siempre una fina lección de la adolescencia, pero a medida que nos ganan los años nos vamos con San Juan, con Mallarmé siempre y dos lecturas a Lautreamont⁴⁶.

La carta está fechada en junio de 1938, es decir, poco más de diez años después de la reivindicación vanguardista de la estética gongorina. Lezama quiere reivindicar una estética transformada

⁴⁶ La carta se encuentra en la Houghton Library de la Universidad de Harvard en el archivo personal de Marcos Fingerit (Clasificación: *2007M-47). Agradezco a Carmen Dorado la ayuda que me prestó para localizar esta misiva.

en suelo americano. No le interesa el influjo del cordobés en el nuevo continente, sino la peculiar recepción y transformación que se hizo de su obra a partir de otros contextos culturales, sociales e imaginarios. En otras palabras, el acervo del gongorismo americano proponía nuevos retos a la crítica literaria: se debía dejar de lado la idea, positivista y determinista, de “influencia”, para dar paso a la propuesta de transformación y recepción creativa.

Esta aproximación al universo barroco americano había dejado en Lezama una clara enseñanza crítica. El poeta, al acercarse a la poesía del XIX a invitación de Chacón y Calvo, la puso en práctica. En su aproximación, el joven poeta decidió tratar a un personaje conflictivo para los esquemas críticos de los estudiosos nacionales, y lo puso en el centro de una nueva dimensión: un conflicto de cultura. Para entender de manera distinta a Casal, le había sido importante la experiencia con las discusiones sobre el barroco americano. Por eso, hacia la mitad de su ensayo, Lezama, de manera absolutamente consciente, establece un paralelismo entre la nueva lectura que él propone de la obra de Casal y la lectura que algunos estudiosos están haciendo del barroco colonial. En ambos casos había que dejar de lado la idea de copia artística —o de influencia—:

En América [...] la crítica [...] tiene que ser sutil. [...] Así, quien vea en el barroco colonial un estilo intermedio entre el barroco jesuítico y el rococó, no le valdrá de nada lo que ha visto, hay que acercarse de otro modo, viendo en todo creación, dolor. Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad [...] sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado. El hecho de que Casal quisiera imitar [...] a parnasianos de tercera [...] tiene el mismo escaso valor simbólico que el que se haya

encontrado con Baudelaire [...]. Ambos hechos tienen el mismo escaso valor⁴⁷.

Lo que valía, para el joven ensayista, era una nueva aproximación donde la obra literaria americana no fuera vista como una copia, sino como la manifestación de una sensibilidad situada en un contexto específico. Esta idea se inscribía en un constante diálogo con las instituciones académicas y legitimadoras del momento. Por un lado, Lezama tomaba distancia de la obra de los “ponzoñosos profesores” y de los “pasivos archiveros” (representados en Salazar, Carbonell o Bisbé); por otro, aprendía de las labores que Chacón y Calvo promovía en el medio intelectual cubano para renovar y actualizar las prácticas de la crítica literaria de la época. En ese universo de finales de los años treinta, Lezama comenzó a fraguar lo que, décadas después, al concentrar sus principios de crítica literaria, histórica y cultural, el poeta llamó las “Eras imaginarias”. En esa noción de crítica, Lezama ponía en relación, como un sistema de metáforas, las creaciones literarias con la imaginación, la sensibilidad y la historia de una cultura. Pero esa ya es otra historia.

⁴⁷ José Lezama Lima, “Julián de Casal”, p. 63.

DE BUENOS AIRES A LA HABANA: DOS TEXTOS CONTRA *ORÍGENES*

FRANCY LILIANA MORENO H.
Universidad Nacional Autónoma de México

En las siguientes páginas describiré un par de episodios de una contienda literaria a partir de los artículos “Contra los poetas” de Witold Gombrowicz y “Nota de un mal lector” de Jorge Luis Borges. Como el título lo anuncia, éstos fueron redactados en Buenos Aires y publicados en La Habana en la revista *Ciclón*, vol. 1, número 5 de 1955, y vol. 2, número 1 de 1956. Los involucrados directos en dicha contienda fueron Virgilio Piñera, José Rodríguez Feo y José Lezama Lima.

El escenario

La disputa de la que hacían parte estos dos episodios tuvo lugar en la revista *Ciclón*¹, una publicación dirigida por José Rodríguez Feo, cuyo secretario de redacción y corresponsal en Buenos Aires era Virgilio Piñera. *Ciclón*, como todas las propuestas culturales de intervención coyuntural, buscaba actuar en el contexto inmediato, es decir, en el ámbito de la intelectualidad habanera y, específicamente, desde el sector que asumía una postura crítica frente a la corrupción política y el descontento social sentido por

¹ *Ciclón* se publicó de 1955 a 1959 en La Habana.

los intelectuales de mediados del siglo xx cubano. Su espacio entonces lo buscó contra *Orígenes*².

Orígenes, que cuando se produjeron estos episodios llevaba más de diez años publicándose, fue el más sólido de varios intentos de Lezama Lima por congregarse a un grupo de intelectuales, poetas y artistas alrededor de un proyecto editorial³. El propósito principal de esta publicación era establecer un ámbito de creación que éticamente se opusiera a la corrupción política que permeaba la intelectualidad cubana de mediados del siglo xx, y desde ahí dar piso simbólico a una expresión legítima insular, respaldada por el diálogo activo con un sector del mundo intelectual y artístico internacional.

Esta revista tenía un perfil sobrio; el orden y la limpieza de sus páginas albergaban artículos y poemas que reflexionaban sobre la condición cubana y proponía expresiones simbólicas que la significaran. El centro de su interés era la creación, por eso de la única actualidad de la que se habló fue de la del mundo del arte y la literatura. Afuera de *Orígenes* quedó cualquier opinión o mención directa a hechos concretos del convulsionado ambiente político y los levantamientos de mediados del siglo xx —como el inconformismo con quienes detentaban el poder político en la propia isla, el fin de la Segunda Guerra Mundial o el intervencionismo estadounidense en el Caribe. La apuesta de la política cultural de *Orígenes* fue por la refundación de las raíces de “lo cubano” a través de la creación artística. Ellos querían configurar una “re-presentación”

² *Orígenes* se publicó también en La Habana, de 1944 a 1956.

³ Esta publicación acompañaba su nombre con el subtítulo “Revista de arte y literatura”; antes Lezama Lima había publicado: *Verbum* (1936-1937), *Espuela de Plata* (1939-1941) y *Nadie Parecía* (1942-1944). José Rodríguez Feo codirigió *Orígenes* desde el primer número de 1944 hasta el núm. 34 de 1953.

creativa de la propia condición. La prioridad la tuvo la poesía, que dialogó cercanamente con el simbolismo francés.

Los tres implicados en esta contienda, José Rodríguez Feo, José Lezama Lima y Virgilio Piñera, habían participado en el proyecto origenista. De hecho la estabilidad y el reconocimiento del que gozó *Orígenes* se logró por el soporte económico de José Rodríguez Feo, los esfuerzos editoriales y de integración de un grupo creativo de José Lezama Lima, y por la voluntad de ambos directores —Rodríguez Feo y Lezama Lima— de poner en diálogo la revista con un sector importante de la intelectualidad internacional.

Para *Orígenes*, Virgilio Piñera consiguió algunos textos en Buenos Aires y, esporádicamente, envió escritos propios, como la obra de teatro “Falsa alarma”⁴. Lezama Lima siempre vio con poca seriedad las colaboraciones de Virgilio Piñera y en una ocasión incluso se rehusó a publicar una nota escrita por este último como introducción a “Filimor forrado de niño” —un fragmento de la novela *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz— que se publicó en *Orígenes*, número 7 de 1948. Esta nota era importante porque contextualizaba el texto, resaltaba el papel intermediario de Virgilio Piñera y anunciaba la publicación de la totalidad de la novela:

“Filimor Forrado de niño” forma parte —junto con “Filimor Forrado de niño”, aparecido en la *Revista Papeles de Buenos Aires*— de la

⁴ Esta obra apareció en *Orígenes* núm. 21 y núm. 22 de 1949. Además, Piñera publicó en *Orígenes* dos ensayos, “El secreto de Kafka” en el núm. 8 de 1945 y “El país del arte” en el núm. 16 de invierno de 1947; tres poemas: “Paseo del caballo”, “Tesis del gabinete azul” y “Secreto de Kafka”, en el núm. 5 de la primavera de 1945; y una reseña de *Cámara celeste* de Samuel Feijóo que formó parte de este mismo número 5.

novela titulada *Ferdydurke* escrita por el conde Witold Gombrowicz, autor polaco. Dicha obra, fue publicada por la primera vez en Varsovia el año de 1938. Ahora, su editor, que reside en Buenos Aires, la ha vertido al español. Muy próxima su aparición, Gombrowicz ha cedido a *Orígenes*, por intermedio del poeta cubano Virgilio Piñera, el manuscrito de “Filimor Forrado de niño”, a fin de que nuestra revista lo ofrezca como avance de la obra total al público culto de habla española⁵.

Tal vez el tono desenfadado de la nota y el hecho absurdo de repetir dos veces el nombre del mismo texto como si fueran dos textos distintos, hizo que Lezama pensara que no era necesario publicarla como introducción o aclaración a un cuento que además no gozaba ni de solemnidad ni de circunspección; tal vez pensó que no era posible que existiera una novela que pudiera contener semejante fragmento o que todo era parte de una gran broma. Ya a partir de 1949, para el cuarto año de *Orígenes*, los artículos u obras de Piñera desaparecen de *Orígenes* y los envíos de colaboraciones desde Buenos Aires se hicieron cada vez más esporádicos. Virgilio Piñera terminó alejándose completamente del grupo origenista⁶.

José Rodríguez Feo, como ya lo mencioné, codirigió *Orígenes*, y además de soporte económico, obtuvo para ella colaboraciones

⁵ En una carta fechada el 21 de julio de 1946, recogida en José Lezama Lima, *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, ed. Iván González Cruz, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 275.

⁶ Las estancias de Piñera en Buenos Aires fueron tres: de febrero de 1946 a diciembre de 1947, de abril de 1950 a mayo de 1954 y la última de enero de 1955 a noviembre de 1958. Un acercamiento a su figura como intermediario entre Buenos Aires y La Habana lo encontramos en Nancy Calomarde, *El diálogo Oblicuo. Orígenes y Sur: fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Alción Editora, Córdoba, 2010.

extranjeras, hizo traducciones y gestionó que la revista fuera conocida en los círculos letrados que transitaban por universidades prestigiosas de Estados Unidos. Algunas de sus notas o traducciones desentonaban con las preferencias y el tono serio que primaba en el resto de la revista. Por ejemplo, en su reseña a *Papeles de reciénvenido* (Losada, 1944), que tituló “El pragmatismo del absurdo, o la humorística de Macedonio Fernández”, Rodríguez Feo debió por lo menos sorprender a un lector acostumbrado al tono adusto de las notas de los colaboradores de la revista. Allí se celebra la estética del absurdo y se exalta el acto macedónico de quitar toda importancia a la figura del autor. En el mismo sentido se encuentran aseveraciones como la que afirma que el autor de la obra reseñada “ha llevado a la perfección la biografía del desconocido”. La nota termina retomando la burla del propio Macedonio a la canonización literaria de la figura de Henry James y anuncia que el autor de *Papeles...* será bienvenido en la publicación cubana, así el lector de la misma no guste de él o no esté en capacidad de entenderlo⁷.

En 1954, ya desgastada la relación entre los directores, cada uno comenzó a imprimir por su lado una versión de *Orígenes*. Por eso existen dos números 35 de 1954 y dos números 36 del mismo año. Esta doble versión sólo cuenta con un par de ediciones porque Lezama peleó el derecho a publicar *Orígenes* exclusivamente y gracias a una demanda, lo ganó. Fue entonces cuando Rodríguez Feo accedió a la propuesta de Virgilio Piñera de publicar una revista contra la que Lezama ahora dirigía. Como hemos visto al mirar las páginas de *Orígenes*, el lector se encuentra con una revista so-

⁷ José Rodríguez Feo, “El pragmatismo del absurdo o la humorística de Macedonio Fernández”, *Orígenes*, 1944, núm. 4, pp. 43-45.

bria, organizada y estructurada con una línea editorial muy coherente que da prioridad, en términos generales, a la poesía y a las reflexiones estéticas y éticas que involucran a la escritura creativa. Sin embargo, *Orígenes* no fue sólo eso; en algunos de sus números sobresalen colaboraciones que no siempre van acordes con esa limpieza y tono grave que primó. Estas colaboraciones y artículos fueron los que aportaron Virgilio Piñera y Rodríguez Feo. Una vez fundada *Ciclón*, el director y el secretario de redacción de la nueva revista coincidieron en imprimirle a esta publicación el tono irreverente y el buen humor de los que ambos gustaban.

La publicación de Piñera y Rodríguez Feo advirtió desde su primer número: “Lector, he aquí *Ciclón*, la nueva revista. Con ella, borramos a *Orígenes* de un golpe. A *Orígenes* que como todo el mundo sabe tras diez años de eficaces servicios a la cultura en Cuba, es actualmente sólo peso muerto”⁸. Sin embargo, como ha señalado Adriana Kanzevolsky, el hecho de legitimarse en oposición a *Orígenes* implicó la mirada constante a la revista de Lezama y un vínculo estructural entre los dos proyectos que comenzó por el público, pues no se podía entender la novedad de ella si no se conocía el perfil de la antecesora⁹. Como oposición a *Orígenes*, *Ciclón* intentó hacer lo que ésta no hacía: ser un medio alternativo de publicación para cuentistas y prosistas jóvenes, tener un tono irreverente e incentivar la polémica incluso con asuntos de actualidad en avatares no siempre vinculados al medio artístico o intelectual, y tra-

⁸ Éstas son las primeras palabras del Editorial de *Ciclón*, 1955, vol. 1, núm. 1. Un Editorial que desde su misma ubicación (la mitad de la revista entre la páginas 22 y 25 y en un papel amarillo que resaltaba entre las demás hojas color beige) ya habla de su deseo de “desordenar” lo que *Orígenes* había “organizado”.

⁹ Véase Adriana Kanzevolsky, “Las razones de la literatura”, *Crítica. Revista cultural de la BUAP*, septiembre-octubre 2009, núm. 134, pp. 143-151.

ducir autores que no formaban parte de las preferencias de *Orígenes*. De esta forma llegó a las páginas de la revista, por ejemplo, el Marqués de Sade y con él una discusión sobre la sexualidad¹⁰.

Los episodios de este ataque de Piñera y Rodríguez Feo al proyecto del que los dos habían participado —y que abordaremos a continuación— se dieron durante los primeros años de *Ciclón*, que fueron los últimos de *Orígenes*, es decir entre 1955 y 1956. Los términos que definieron ese ataque estuvieron sustentados en el gusto por la ironía y el sarcasmo de Rodríguez Feo y en la propuesta creativa de Virgilio Piñera, que siempre se legitimó en el contexto intelectual cubano a modo de confrontación con la de José Lezama Lima.

Los dos textos publicados en *Ciclón* en contra de *Orígenes* resultan interesantes, no sólo por lo curioso que son las anécdotas de rivalidades personales entre escritores, sino porque vistos en retrospectiva, a través de ellos tocamos aspectos centrales de la lucha por legitimar ciertas nociones sobre “lo literario” y sobre los modos como los poetas y escritores buscaban intervenir en la sociedad latinoamericana mediando el siglo xx.

Episodio 1: Contra los poetas

El segundo artículo de *Ciclón* número 5 de septiembre de 1955 lleva el título “Contra los poetas” y está firmado por Witold Gombrowicz. Cualquier lector familiarizado con *Orígenes* y los avatares

¹⁰ En la sección “Textos futuros”, *Ciclón*, 1955, núm. 1, encontramos fragmentos de *Las 120 jornadas de Sodoma* de Donathien Alphonse François Sade, en traducción de Humberto Rodríguez Tomeu. Los textos son precedidos por una introducción sobre la pertinencia de la relectura de Sade hecha por Virgilio Piñera.

de disolución puede inferir que este genérico “Contra los poetas” tenía nombre propio en las páginas de *Ciclón*. Es decir, contra Lezama Lima y su grupo de poetas; contra Lezama Lima, Ángel Gaztelu, Fina García Marruz, Cintio Vitier, Octavio Smith, Eliseo Diego, Lorenzo García Vega... De hecho este texto puede ser leído como un programa de la propuesta de *Ciclón* que tenía como objetivo, hemos visto, borrar a *Orígenes*.

“Contra los poetas” formula una serie de sentencias que se desprenden de la tesis de que “casi nadie gusta de los versos y que la región de la poesía versificada es una región ficticia y falsificada”. Los cuestionamientos iniciales son bastante provocadores, como aquel que dice: “¿por qué la poesía pura no me gusta? ¿Por qué? ¿Será por las mismas razones por las que no me gusta el azúcar puro?”; y por afirmaciones lapidarias como: “el que desde este lado se acerca a nuestra misa estética, fácilmente puede descubrir que este reino de la madurez aparente es, justamente, el más inmundado escorial de la clase culta en donde se pavonean buff, mistificación, snobismo, mentira y estupidez”¹¹.

El texto comienza con este tipo de aseveraciones chocantes y un poco ligeras que confrontan a los amantes de la poesía. Sin embargo, esta inicial ligereza es respaldada a lo largo de las páginas por una serie de argumentos agudos que dejan claro que el autor no está contra la sofisticación del lenguaje ni contra la existencia de una expresión escrita *bella*, sino contra la sofisticación sin otro sentido que ella misma. Él advierte que no deja de creer en la necesidad de la dificultad y el elitismo como valores estéticos en terrenos creativos; lo que le disgusta son los ritos y los ceremoniales.

¹¹ Witold Gombrowicz, “Contra los poetas”, *Ciclón*, 1955, vol. 1, núm. 2, pp. 9-10.

Para el autor de *Ferdydurke* no debía existir una poesía con pretensiones de alejarse de la vida y las circunstancias reales, y la falta de sentido de la poesía que se dice pura —cuyo ejemplo más vivo era la tradición simbolista— estaba en que se trataba de un arte que no se pensaba para interlocutores y, por eso, era una expresión inaccesible y monológica.

Pero ahí no paró Gombrowicz; fue a los nombres propios y su descalificación a los poetas comenzó por lo que era en ese momento el epítome y heredero del simbolismo: Paul Valéry. Sobre éste afirmó que el absurdo de su obra era demostrable en que ni siquiera los que se asumían seguidores-reproductores de este tipo de escritura la leían o la entendían y que su validez, su encumbramiento y su prestigio estaban fundados en un culto tan mistificador como el del Estado o el de los dioses. Lo interesante es que Gombrowicz desacraliza la figura de Valéry, pero no profundiza en su poesía en particular, sino en los modos de legitimación de los seguidores de ella, quienes alimentaban un culto al sinsentido.

Vale la pena recordar que la única parte de la tradición francesa que tuvo un lugar destacado en *Orígenes* fue, justamente, la simbolista; la que provenía de lo que algunos llaman “La constelación Valéry”¹². Por eso, en el contexto cubano, las críticas que Gom-

¹² En el número 19 de *Orígenes* de 1948 se publicaron las palabras pronunciadas por Lezama Lima en el *Pen Club* de La Habana en el cincuentenario de Mallarmé con el título, “El *Pen Club* y Mallarmé”; en el núm. 7 de otoño de 1945, un ensayo del mismo Lezama que llevaba el título “Sobre Paul Valéry”; en el núm. 32 de 1952 Cintio Vitier publicó su traducción de “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” con una nota de presentación introductoria y una final donde se citan comentarios de Paul Valéry y Paul Claudel; en los núms. 38 y 39 el mismo Vitier publicó sus traducción de “El Canje” de Paul Claudel; y en el núm. 35 de 1954 apareció en la sección notas una traducción hecha por este mismo poeta de *Las iluminaciones* en el marco de un “Homenaje a Arthur Rimbaud”.

browicz dirigió a los seguidores del simbolismo y de Paul Valéry ridiculizaron uno de los modos de legitimación del origenismo y su intención de apropiarse de esa parte de la tradición literaria en lengua francesa. Las palabras de ese autor quitaron autoridad a esa parte de la genealogía poética origenista y también al gesto legitimador que intentaba, por medio de traducciones y notas críticas, crear un lector para ese tipo de poesía en Cuba.

Pero volvamos a “Contra los poetas”, donde la crítica a Valéry y sus seguidores es una excusa para que el autor se deleite parodiando los sectarismos poéticos y los espaldarazos mutuos de los pequeños grupos, que como los origenistas, no tenían un público cuantioso. Gombrowicz argumenta que un poeta que se inclina ante sí mismo y ante sus iguales en ejercicio de autolegitimación se aleja de la abundancia y la riqueza de la realidad. La experimentación con los tropos entonces termina cayendo en el absurdo porque la metáfora se desboca sin freno y “el idioma se vuelve ritual”¹³. Y es ese ritualismo que va desde el culto a la metáfora hasta la veneración del vate —practicadas por Cintio Vitier, Fina García Marruz y otros poetas alrededor de Lezama Lima—, pasando por los modos de comportamiento como grupo en el ámbito cultural y por una “crítica” poética también ritual y tautológica, lo que llevó la poesía al absurdo; absurdo que el poeta era incapaz de ver:

Y nada más ridículo en verdad que esas reseñas, notas y aforismos, ensayos que aparecen en cierta prensa sobre la poesía. He aquí un palabrerío bombástico dotado de tal ingenuidad e infantilismo que resulta difícil comprender como puede escaparse a gente de cierto nivel literario toda la ridiculez de semejante publicidad. Hasta hoy

¹³ Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 12.

no se han enterado esos estilistas que no es dable escribir sobre la poesía en tono poético y sus revistitas estallan de esas poetizantes elucubraciones. Igual comicidad acompaña a los recitales, concursos, manifiestos, pero callemos... Ya basta¹⁴.

El lector de *Ciclón*, que se supone es el mismo que el de *Orígenes*, al leer estas palabras seguramente recordó opiniones como: “al cumplimentar Cintio Vitier la antología *Diez poetas cubanos*, podría subrayarse como logro y sorpresa de esa poesía, no tan sólo el dominio de las posibilidades del propio lenguaje al adquirir agudeza poética, sino un intento de universalización en los extremos planteamientos de sus temas y actitudes”¹⁵. Estas líneas forman parte de la nota que Lezama escribió a propósito de una antología publicada por Cintio Vitier que recogía poesías de ambos. Pero también, las palabras de Gombrowicz pudieron haber propiciado que dicho lector las comparara con el hecho de que para Cintio Vitier —según la reseña que escribiera a *La calzada de Jesús del monte* de Eliseo Diego— la poesía de este último era una “luz” que adquiriría “un relieve excepcional”¹⁶. De modo que el contraste entre las acusaciones de Gombrowicz y el recuerdo de los espaldarazos mutuos de los origenistas, seguramente produjo o bien una carcajada o enfurecimiento, pues frente a “Contra los poetas” estos autoelogios origenistas toman la forma de una caricatura.

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵ José Lezama Lima, “Señales. Alrededores de una antología”, *Orígenes*, 1952, núm. 31, p. 65.

¹⁶ Cintio Vitier, “Notas. *En la calzada de Jesús del Monte*”, *Orígenes*, 1949, núm. 21, p. 58.

Ahora, pensemos en el lugar de este texto dentro del número 5 del volumen 1 de *Ciclón*. “Contra los poetas” es el segundo artículo, justo después de la crónica de una peregrinación de Victoria Ocampo titulada “Una visita a Clouds Hill”. En ella, Ocampo relata su visita a la casa de T. E. Lawrence, o Lawrence de Arabia, para intentar desentrañar la esencia de éste después de su muerte. La motivación era la admiración compartida por esta autora argentina y el mismo Lawrence por los escritores: “Lawrence sentía por los escritores esa admiración, ese respeto, si se quiere desmedido, esa idolatría que derivan del intenso goce que produce leerlos; goce que dice, lo transportaba ‘por encima y más allá de su miserable yo’. Este rasgo de su carácter es el único, desde luego, que comparto plenamente”¹⁷. La visita no deja sino vacío en la autora, quien después de una larga peregrinación, queda muy desilusionada del ámbito que una vez habitó Lawrence: su expectativa de una especie de “experiencia mística” no se ajustó a lo que vivió.

El lector habanero de la época o cualquiera que estuviera acostumbrado al estilo irreverente de *Ciclón* lo menos que podía esperar era alguna réplica aguda a este “servilismo intelectual”, y esta se encuentra al pasar la última página de este artículo, en la crítica devastadora que hace el texto de Gombrowicz al sectarismo y a la práctica de eso que Ocampo nunca pudo evitar en este texto: el culto al escritor y la mistificación de la Literatura.

Esto, en el ataque que iba de *Ciclón* a *Orígenes* podía leerse no sólo como una crítica a la ritualidad y ceremonialismo de los originistas, sino también a la mistificación, a esa especie de culto que los poetas “conductores del mensaje central de *Orígenes*” —como

¹⁷ Victoria Ocampo, “Una visita a Clouds Hill”, *Ciclón*, septiembre de 1955, vol. 1, núm. 5, p. 3.

los denominó Cintio Vitier¹⁸— profesaban por la figura de José Lezama Lima. No era de extrañar entonces que años después en rememoraciones nostálgicas, dichas estrategias y la mistificación tomaran dimensiones insospechadas. Un ejemplo lo podemos ver en la opinión de Ángel Gaztelu en la que dijo que Lezama Lima había sido “El más alto y atrevido intento de llevar la poesía a su desligamiento y región sustantiva y absoluta en virtud y gracia de esa deidad de la metáfora”¹⁹. Estas palabras pronunciadas en los primeros años de la década de los ochenta hacen sonar profético el colofón del texto de Gombrowicz —publicado en 1955— que prevé que los poetas tienen tan asumido su rol sacerdotal que nada va a cambiar:

No se preocupen sin embargo: nunca nada cambiará entre los poetas. Y no se hagan ilusiones de que frente a esas fuerzas colectivas que nos falsifican nuestro sentir individual demuestren ellos alguna voluntad de resistencia —para que, por lo menos, el arte no sea ni una ficción ni un ceremonial, sino verdadera convivencia del hombre con el hombre. No, esos monjes prefieren prosternarse. Con demasiada facilidad sacrificamos en estos altares la autenticidad y el valor de nuestra existencia²⁰.

La crítica de *Ciclón* apuntaba hacia un modo de entenderse Poeta y sus consecuentes modos de intervención. Y si el proyecto que lideraba Lezama Lima intentaba, con gestos ceremoniales, eri-

¹⁸ Cintio Vitier, “La aventura de *Orígenes*”, en José Lezama Lima, *Fascinación de la memoria*, ed. Iván González Cruz, Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 309.

¹⁹ Este testimonio fue citado por Julio Ortega en, José Lezama Lima, *El reino de la imagen*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981, p. 514.

²⁰ Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 16.

girse en una alternativa poética-ética opuesta a la corrupción política y social, *Ciclón* quiso, con irreverencia y sarcasmo, con desparpajo y buen humor, desacralizar la poesía y la creación en general, y ser un espacio de polémica. Si un proyecto quiso hacer una institución de la poesía e hizo una apología del poeta, el otro abrió sus páginas a la discusión sobre la validez de ella en el ámbito de mediados de siglo xx latinoamericano, y dio prioridad a la prosa. Sin embargo, en los dos casos, apoyar la creación literaria, que expresara el estar en el mundo desde la experiencia en esa isla del Caribe, fue el propósito principal.

De modo que esta caricatura de los círculos poéticos que hace Gombrowicz, a pesar del tono corrosivo, no tiene la intención de descalificar toda la labor que se hizo alrededor de *Orígenes*. Hay una parte muy importante del perfil de esta revista que no se toca en este artículo, pues como ya lo dije anteriormente, Gombrowicz se centra, más que en las obras, en las maneras. Si bien es cierto que en *Orígenes* no se mencionaron muchos de los acontecimientos, el inconformismo y los sucesos que hicieron tambalear y cuestionar la carrera por el progreso y otros valores que sustentaron el proyecto republicano en Cuba, esto no significa que en esta revista no se expresara una condición que se desprendía de la experiencia en esa isla del Caribe. En *Orígenes*, las críticas, las añoranzas y las reivindicaciones, se encuentran hechas obras y algunos ejemplos son: “El juego de las decapitaciones” de Lezama Lima, que es una alegoría devastadora del poder; “Pensamientos en La Habana”, un poema donde, entre muchas otras cosas, hay la condena al *american way of life* y su irrupción agresiva en Cuba frustrando los intentos fundacionales después de los siglos de colonización; y el poema “En la Calzada de Jesús del Monte. El segundo discurso: el que pasa”, donde Eliseo Diego reivindica el derecho a decir del

que es señalado por no tener “en qué pensar” y que es juzgado como si fuera “reciente de ayer mismo”²¹.

Ahora, el artículo de Gombrowicz es seguido por una Nota en la que este autor comenta algunas de las respuestas que suscitaron sus opiniones. Entre ellas explica cómo la idea central de “Contra los poetas” está en el sentido de la desmitificación de los distintos modos de entender el mundo de la cultura occidental —moral, filosofía, ciencia, religión, doctrinas ideológico-políticas, etc.— que se produjo después de la Segunda Guerra Mundial. Específicamente, él ubica su punto de vista particular —al lado de Czeslaw Milosz— como artista polaco que queda fuera del orden del mundo de la Guerra Fría y sus dos tipos de mistificación: el de “las ficciones de occidente” y el de la “convención” de las “democracias populares”. Gombrowicz incluso describe la experiencia particular de Milosz y ésta le sirve para ubicar su búsqueda de un “tercer mundo más real” fuera de estos dos que dividían a Europa. Además, él reconoce que su experiencia particular de vida en Argentina lo pone en un lugar distinto de su colega y éste es el punto de partida para afirmar que lo que se necesita desde la perspectiva de quienes habitamos este subcontinente —y que compartimos con él su deseo de liberación— es tomar un poco de distancia de las verdades que componen al Arte y la Literatura; esto es, mirarlos desde arriba, producirlos, leerlos y reproducirlos, “tomando las precauciones debidas”, revelando su carácter mistificador. Al final de esta “Nota”, Gombrowicz termina dirigiéndose a sus pares intelectuales

²¹ José Lezama Lima, “Juego de las decapitaciones”, *Orígenes*, 1944, núm. 1, y “Pensamientos en La Habana”, 1944, núm. 3, pp. 134-144; Eliseo Diego, “En la calzada de Jesús del Monte. El segundo discurso: el que pasa”, *Orígenes*, 1947, núm. 14, pp. 83-84.

en Latinoamérica, y critica la “vergüenza secreta” que los cruza y el ideal generalizado de producir “a la altura de París”²².

Esto nos conecta con el otro episodio de la contienda que se centra en la crítica de *Ciclón* hacia una de las líneas más importantes de la política editorial de *Orígenes*: la que dialoga con Ortega y Gasset. Una que apuesta justamente a la potenciación del misticismo cultural y que cree en el rescate de “las verdades de occidente” para “completar” lo propio.

Episodio 2: Nota de un mal lector

¿Cómo es que un texto en el que Jorge Luis Borges “confiesa” ser “un mal lector” del español José Ortega y Gasset se vuelve parte del ataque de *Ciclón* contra *Orígenes*? Si “Contra los poetas” fue contra el ritualismo de *Orígenes*, una de sus más importantes estrategias de legitimación, “Nota de un mal lector” desautoriza literariamente a José Ortega y Gasset y, de paso, a su modelo de política cultural, que era un respaldo simbólico para el proyecto de *Orígenes*.

En “Nota de un mal lector”, con su acostumbrado sarcasmo, Borges primero asegura que le agradece a Ortega y Gasset el haber abierto las perspectivas de la tradición literaria en lengua hispana, pero enseguida insinúa “su sospecha” de que nunca pudo acercarse a su obra porque ésta había sido “fabricada en frío”. De modo que tal vez —sólo tal vez— hubiera sido mejor que el español se dedicara a sus reflexiones teóricas y no entrara en terrenos literarios:

²² Witold Gombrowicz, *op. cit.* pp. 15-16.

Ortega, hombre de lecturas abstractas y de disciplina dialéctica, se dejaba embelesar por los artificios más triviales de la literatura que evidentemente conocía poco, y los prodigaba en su obra. Hay mentes que proceden por imágenes (Chesteron, Hugo) y otras por vía silogística y lógica (Spinoza, Bradley). Ortega no se resignó a no salir de esta segunda categoría, y algo —modestia o vanidad o afán de aventura— lo movió a exornar sus razones con inconvincentes y superficiales metáforas. En Unamuno no incomoda el mal gusto, porque está justificado y como arrebatado por la pasión; el de Ortega, como el de Baltasar Gracián, es menos tolerable, porque ha sido fabricado en frío²³.

De modo que la crítica de Borges apunta a desautorizar los intentos de Ortega de actuar en los terrenos de la literatura y subestima los efectos de las iniciativas editoriales materializadas en los proyectos de *La Revista de Occidente* (1923-1936) y la Colección *Ideas del Siglo xx* de Espasa-Calpe, que tuvieron una gran difusión entre la intelectualidad latinoamericana de la primera mitad del siglo xx. Por medio de estas empresas, el filósofo tuvo la intención de ilustrar a los intelectuales y escritores de habla hispana con lo que para Borges son “las lecturas abstractas” y “la disciplina dialéctica”. El sarcasmo de este breve texto concluye con la confesión del autor de que es posible que el problema no sea de la obra de Ortega y Gasset —que era ya canónica entre los intelectuales latinoamericanos contemporáneos— sino de la incapacidad propia. El problema quizás era el “mal lector” que había intentado acercarse a los escritos del filósofo, por eso Borges concluye diciendo que

²³ Jorge Luis Borges, “Nota de un mal lector”, *Ciclón*, 1956, vol. 2, núm. 1, p. 28.

pueda que en el futuro deje de parecerle “misteriosa la fama” que en ese momento consagraba a Ortega y Gasset²⁴.

El efecto del ataque de “Nota de un mal lector” desde las páginas de *Ciclón* en contra de *Orígenes* queda mucho más claro si lo leemos en contraste con un escrito de José Lezama Lima en homenaje al filósofo. Este texto, titulado “La muerte de Ortega y Gasset”, fue el que cerró el último número de la publicación de Lezama, el mismo año en que salió la nota de Borges en *Ciclón*. Allí el poeta comienza exaltando el vínculo de Ortega con América y su idea de que la frustración del mundo hispano era producto de un proceso de colonización desordenado que había sido protagonizado por el pueblo, donde no había habido una acción programática clara desde la Cultura.

“La muerte de Ortega y Gasset” se centra en la importancia que el español dio a la formación de una élite con “los mejores”, que era la responsable de hacer La Cultura, criticar la historia e impulsar una escritura que diera profundidad a una experiencia más compleja que la que daba cuenta de la vida sencilla y que, en sus propias palabras, “le correspondía al campesino”. En resumen, se trataba de una élite que debía “enfrentar la idiotez”. El desafío era dar un “pulso formativo” a un proceso de colonización y a su metrópoli, pues las dos marchaban un poco a la deriva, estaban frustradas²⁵. La última frase del homenaje al filósofo español hace confluir la despedida a él con el adiós del proyecto editorial de Lezama Lima. De este modo se cierra un vínculo estructural que se planteó en la política editorial de la revista: “A su

²⁴ *Idem*.

²⁵ José Lezama Lima, “Nota de la dirección. La muerte de José Ortega y Gasset”, *Orígenes*, 1956, núm. 40, pp. 76-78.

espíritu de fineza, a la noble voracidad de su fervor humanístico, a la rectitud de su señoría, a la sobriedad de su muerte, el homenaje, un angustioso detenernos en la marcha, de los que trabajamos en *Orígenes*²⁶.

Como ya ha sido señalado por Sergio Ugalde en su lectura de *La expresión americana*, más allá de las propuestas filosóficas del español, lo que Lezama heredó de él fue su papel mediador para formar una parte importante de su Biblioteca y, con ello, un modelo de política cultural. Ésta abogaba por la apertura hacia obras y autores principalmente de raíz germana que Lezama leyó y se apropió para responder a sus propias inquietudes intelectuales —específicamente, la tradición de Oswald Spengler y su *Decadencia de occidente*²⁷. Esto explica el talante de un texto como “La muerte de Ortega y Gasset”, donde lo que más se exalta es un modelo de política cultural. Por esta razón, al final de este adiós, Lezama muestra la confluencia del fin de un modo de hacer Cultura que se manifiesta tanto en la muerte del autor de *La deshumanización del arte* como en la imposibilidad de seguir imprimiendo *Orígenes*.

El tono grave que acompaña este sugestivo escrito de Lezama contrasta con la ironía socarrona del texto de Borges, y la intención de minar a una de las figuras admiradas por los poetas origenistas se ve claramente en el interés de Virgilio Piñera en la publicación de ese texto, que de manera contundente cierra lo que sólo aparentemente es un “homenaje” de *Ciclón* a José Ortega y Gasset. Piñera hace que Rodríguez Feo retrase la impresión del número en espera

²⁶ *Ibid.*, p. 78.

²⁷ Sergio Ugalde Quintana, *La biblioteca en la Isla. Una lectura de La Expresión Americana de José Lezama Lima*, Colibrí, Madrid, 2011, pp. 23-65.

de la brevísima nota de Borges y cuando la envía a La Habana da instrucciones sobre el lugar que debería ocupar:

Querido Pepe, por fin va lo de Borges sobre Ortega. Como verás, es bien corto, pero es todo un impacto. Quedará muy bien entre los incondicionales de Ortega. Te sugiero no lo pongas en primer lugar. Si no último, por lo menos en medio de los otros ensayos sobre Ortega. Así causará más sensación. Esto va a producir un revuelo enorme. Piensa que pocas veces se decide por el ataque [...]. El lector se asombrará mucho más con esas pocas líneas que con todo un denso ensayo. En uno de muchas páginas tiene tiempo para calmar su “furia”, pero dos páginas cortan la respiración a cualquier fervoroso de Ortega²⁸.

José Rodríguez Feo al editar la revista siguió las instrucciones de Piñera. “Nota de un mal lector” cierra un conjunto de artículos que parecen un homenaje de *Ciclón* a Ortega y Gasset, sin embargo, al leer todo el conjunto de esta especie de *Dossier* nos damos cuenta que se trata de algo muy distinto. Al Editorial, “Duelo en España”, lo siguen cuatro artículos que dan cuenta de la obra del autor de *La rebelión de las masas* —“La filosofía de Ortega y Gasset”, “Ortega y el concepto de razón vital”, “Ortega y su experiencia americana” y “La singularidad estilística de Ortega y Gasset”—; y cerrando el conjunto está “Nota de un mal lector”. Al observar el contenido del Editorial, el lector ya se lleva una sorpresa pues, al contrario de lo que esperaría con el título “Duelo en España”, esta nota no hace referencia a la muerte reciente del distinguido

²⁸ Carta fechada en febrero de 1956, recogida en Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, Ediciones Unión, La Habana, 1995, p. 176.

intelectual que había sucedido en octubre de 1955. En lugar de esto, el “Duelo” denuncia el cierre de dos revistas —*Ínsula* e *Índice*— a manos del franquismo.

El artículo de María Zambrano hace un recorrido cronológico sobre el desenvolvimiento de las ideas y las obras de Ortega y enfatiza su originalidad y especificidad. A continuación, José Ferrater Mora se detiene en distintos aspectos del concepto de *razón vital*, sobre el que giró la obra del filósofo; habla de sus límites y las dicotomías que deja irresueltas como la que tiene que ver con el asunto del método y la realidad, o el problema que surge al poner la *razón vital* a conciliar con el historicismo, al que el mismo Ortega se afiliaba. Finalmente, los dos artículos que anteceden al cierre que hace “Nota de un mal lector” fueron escritos por Guillermo de Torre y Juan Marichal. Éstos comentan aspectos sobresalientes del autor de *Las meditaciones del Quijote* y señalan cómo algunas experiencias de vida influyeron en su particular percepción del mundo y su estilo de escritura: el primero habla de la experiencia en Argentina de Ortega y su percepción de América Latina; el segundo, de la formación inicial, de elecciones ideológicas y éticas.

El marco en el que aparece este conjunto de reflexiones, es decir, el Editorial que los precede y el último texto de Borges, hace que dicho conjunto de reflexiones pierdan su fuerza, su seriedad o posible elocuencia. Deja sin piso la intención de la propia María Zambrano, enunciada al final de su colaboración de “contribuir [...] a que el pensamiento de Ortega y Gasset sea justa, adecuadamente entendido”²⁹. En resumen, “Duelo en España” y “Nota de

²⁹ María Zambrano, “La filosofía de Ortega y Gasset”, *Ciclón*, 1956, vol. 2, núm. 1, p. 9.

un mal lector” transforman el aparente “Homenaje” en una burla, que seguramente “le cortó la respiración” al “fervoroso” de Ortega que era José Lezama Lima y, de paso, a *Orígenes*, un proyecto editorial que simbólicamente se vinculaba al modelo cultural promulgado por el filósofo.

Epílogo

Ahora, “Contra los poetas” y “Nota de un mal lector” también presentan la irrupción de una noción de un deber ser de la literatura y sus soluciones estéticas correspondientes. En este sentido pueden ser vistos como actos de legitimación de la obra de Virgilio Piñera en el ámbito cubano, donde Lezama Lima ya había logrado cierto reconocimiento. Pensemos entonces en los dos episodios a la luz de las concepciones personales de este par de escritores, que eran las que aportaban un perfil estético claro a los proyectos de *Orígenes* y *Ciclón*. José Rodríguez Feo dio soporte económico, comentarios críticos, traducciones y trabajó por la legitimación de los proyectos entre autoridades intelectuales, pero no tuvo propuestas estéticas de peso.

En su juventud, Lezama Lima, además de poeta, fue editor de revistas y el proyecto más estable que le permitió llevar a cabo estas inquietudes fue *Orígenes*. Si sus iniciativas estéticas siempre involucraron de forma transversal una ética —en tanto modo de comportamiento y principios que entendían el ser poeta como un destino—; sus formas de intervención en el campo intelectual supusieron el hecho de impulsar grupos creativos —“escuelas”— encabezados por él mismo. De modo que su impulso editorial buscaba no sólo dar existencia pública a su propia obra, sino fun-

dar un ámbito cultural que diera sustento simbólico a “lo propio” —a Cuba y su experiencia insular latinoamericana—, y así imponer un sentido poético a un desorden ético y moral.

La importancia que Lezama dio a la poesía —y que hoy puede parecer un poco excesiva— estaba ligada a una concepción de ésta compartida por gran parte de la intelectualidad de habla hispana. Era una noción que invitaba a institucionalizar y a construir, dando continuidad o recuperando lo que se entendía como verdaderamente sólido y novedoso de la tradición occidental. De ahí viene la propuesta del Editorial del primer número de *Orígenes* —de 1944— que fue redactado por Lezama Lima y afirmaba que “frente a ese mundo de violentos ofrecimientos, el hombre muestra su fiera selección, las cosas de las que ha querido hacerse acompañar hasta el final. Las demás [eran simples] modas, inútilmente disfrazadas de modo, y de métodos”³⁰. De manera que los modos y los métodos de Lezama pensaban en una fundación mítico-simbólica que exigía la mistificación de las formas y del creador.

Por otro lado andaba Virgilio Piñera, quien estaba y no estaba entre los grupos intelectuales y de escritores de La Habana y Buenos Aires. Su presencia un poco etérea, su gusto por la controversia y su lugar al margen de los espacios centrales de la cultura —tanto en el Sur como en el Caribe— fueron las condiciones que determinaron el talante de estos dos episodios. Para él, la literatura debería ser desmitificadora y mostrar las incoherencias de un mundo en el que la nada era la que reinaba. Así lo expresa el mismo Piñera en “La vida tal cual”, un texto donde define la labor creativa y cultural bajo la idea de que ante un mundo como una

³⁰ José Lezama Lima, “Orígenes”, *Orígenes*, 1944, núm. 1, p. 9. Esta nota apareció con la firma de “Los Editores”.

“Nada”, lo que el artista debe hacer es explorar ese sin sentido para dar una forma estética a esa condición: “El sentimiento de la nada por exceso es menos deletéreo que el sentimiento de la nada por defecto. Llegar a la Nada a través de la cultura, la tradición, la abundancia, el choque de las pasiones, la contradicción del ser, etc., etc., comporta una vigorosa postura vital ya que la gran mancha dejada por la tinta del Todo es indeleble”³¹. Esta idea de que el cúmulo de lo sensible hecho expresión estética da forma a un todo —que es la nada del mundo—, y ese todo deja una marca indeleble en la experiencia humana, es justo lo que Piñera intenta plasmar en su obra.

De modo que si la propuesta creativa —y de vida— de Lezama Lima buscaba fundar algo sólido, encontrar y rescatar un sentido del mundo, y por eso él apostó por un destino poético, la de Piñera era una propuesta que quería dar forma a la irracionalidad de un mundo y por medio de la irreverencia quiso explotar el poder creativo de la polémica. Y siguiendo esta lógica, Piñera descontextualizó dos textos sumamente provocativos —“Contra los poetas” y “Nota de un mal lector”—, los arrancó de las intenciones iniciales de sus autores y los puso a hablar a nombre suyo en la lucha por legitimar su idea de lo que debería ser la Literatura.

³¹ Virgilio Piñera, “La vida tal cual”, *Unión*, abril-mayo-junio de 1990, núm. 10, p. 22.

LA FIESTA EN LEZAMA*

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA
Yale University

1

La preeminencia de la fiesta en la cultura de América Latina data de la conquista, cuando los españoles impusieron su religión a los indios, con su recargado año litúrgico y recurrentes celebraciones de vírgenes y santos. El proceso supuso, sobre todo en áreas del Nuevo Mundo con civilizaciones avanzadas, la celebración de grandiosas ceremonias que, con el pasar del tiempo, incorporaron elementos de los rituales indígenas, aumentando así el boato de estos periódicos eventos que marcaban el ritmo de la vida social. En Cuba, donde los aborígenes no eran muy adelantados y desaparecieron en poco tiempo, no se realizó una transculturación semejante hasta el siglo XIX. Debido al aumento de la población negra, como consecuencia del desarrollo de la industria azucarera, surgieron rituales sincréticos como la Fiesta del Día de Reyes, vistoso desfile carnavalesco que fue pronto estampado por la pintura cubana. La fiesta devino a partir de entonces componente fundamental de la cultura doméstica y popular en la isla, siempre con una inflexión africana, aunque fuera sólo en la música. Los carna-

* Este artículo se publicó en Laurence Breysse-Chanet e Ina María Salazar (eds.), *Gravitaciones en torno a la obra de José Lezama Lima*, Éditions le Manuscrit, París, 2010, pp. 19-44 y en Gema Areta Marigó (ed.), *José Lezama Lima. La palabra extensiva*, Verbum, Madrid, 2011, pp. 139-158.

vales y fiestas patronales, como las sonadas Parrandas de Remedios, así como la observación de días de santos católicos integrados a deidades africanas como San Lázaro, o de vírgenes también africanizadas, como Santa Bárbara y la Caridad del Cobre, poblaron el calendario de la nación. La fiesta significó el surgimiento paulatino de un tiempo cubano.

En las primeras décadas del siglo pasado la difusión de la música cubana por incipientes medios como el fonógrafo, la radio y el cine, y el incremento del turismo que fomentó y comercializó sectores de la fiesta cubana, le dieron a Cuba fama mundial como centro de diversión y esparcimiento. La literatura había incorporado la fiesta desde la obra de costumbristas decimonónicos como Cirilo Villaverde y Anselmo Suárez y Romero, y su presencia aumentó en el siglo xx especialmente en las de Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy. En pintura la fiesta fue tema preferido de Patricio Landaluze y Frédéric Miahle en el siglo xix, y de Wifredo Lam y René Portocarrero en el xx, además de las difundidas portadas de revistas de Conrado Massaguer. En el cine, la fiesta cubana, sobre todo en su versión cabaretera, es un tópico frecuente de Hollywood, y en Cuba de algunas de las primeras películas rodadas en la isla como *María la O* y *Romance del palmar*, y ha alcanzado un renovado apogeo en cintas del periodo revolucionario como *La bella del Alhambra* y *Paraíso bajo las estrellas*. Estudiosos como Fernando Ortiz, Jorge Mañach, José Arrom, Zoila Lapique Becali y Helio Orovio, y escritores como Carpentier y Antonio Benítez Rojo, han estudiado la fiesta, desde los primitivos areítos de los taínos y la Fiesta del Día de Reyes, hasta manifestaciones populares como los carnavales, con sus vistosas comparsas, la música en sus múltiples formas, el baile clásico y vernáculo, y la perdurable institución del cabaret.

Desde sus inicios como disciplina la antropología ha estudiado la fiesta porque vio, con razón, en el rito, una rica expresión cultural que integra actividades básicas de los pueblos tales como la música, el baile, la comida, la bebida, la pantomima y, sobre todo, la religión —como dijo Marcel Mauss de los oráculos, la fiesta es un evento social completo. Como la fiesta dota de sentido al pasar del tiempo, pautándolo mediante el calendario y el reloj, su impulso primordial es religioso. Por eso se celebra en un intervalo especial y, generalmente, en un espacio también extraordinario, o hecho extraordinario por y para la celebración —la calle, la plaza pública, el salón de baile, el escenario, pero también cualquier lugar habilitado para la fiesta, como la sala de una casa o el patio. Lo importante es el acuerdo común explícito o tácito de lo excepcional de la ocasión y el sitio; su aura sagrada. Lo sagrado, según Emile Durkheim, es aquello que convenimos colectivamente que lo es. El consumo de sustancias alucinógenas, o bebidas alcohólicas, junto con la comida y la música, producen un estado de éxtasis, un estar fuera de sí que es fundamental porque en la fiesta jugamos a ser otros, a veces nada menos que dioses. Con frecuencia la farsa se hace violenta, o simula la violencia, porque en las fiestas ésta se sublima, por ejemplo en el baile, como también se sublima, de igual manera, el impulso sexual. La fiesta exorciza la muerte, por eso incluye con frecuencia un chivo expiatorio, en ciertas culturas una víctima humana real, en otras, un animal o un simulacro de mártir —a veces éste es tan inocuo como una piñata en forma de muñeco que se apalea para extraerle su tesoro de dulces y regalos. Lo que se sacrifica es el exceso de vida propio de la fiesta y sus celebrantes, el pago que se le hace por adelantado a la muerte para compensar por ese atrevimiento y para

apaciguarla y postergarla. Puede verse aquí el substrato de religiones como la cristiana, que giran en torno al sacrificio.

En la fiesta se exalta la comunidad, se celebra el que ésta habite reunida un lugar y tiempo, porque se teme por la dispersión del grupo, por su disgregación inminente provocada sobre todo por la muerte, lo cual explica la presencia tan conspicua de ésta en todos sus actos. Está presente en la música, que con su ritmo pauta el tiempo y pospone el compás final; está presente en el baile, en que el cuerpo desafía la gravedad que lo arrastra hacia la tumba; está presente en los animales que se sacrifican y consumen; está presente en las bebidas y drogas que enajenan y producen desfallecimientos; está presente en los juegos sexuales que conjuran su funesto contrario, y está presente, sobre todo, en el chivo expiatorio y sus dobles. En la música, el baile y otros actos rítmicos y ruidosos, la fiesta remeda tal vez, exagerándolo, el ritmo vital más básico, el latido mismo de los corazones agitados por el frenesí, en lucha contra el paro definitivo —ruido acompasado que se alinea contra el silencio irrevocable.

2

Las fiestas no sólo son frecuentes en la obra de Lezama, sino que su sistema poético se apoya en lo festivo. Como sabemos, entre los versos más conocidos suyos están aquellos que figuran en su tumba del Cementerio de Colón en La Habana que dicen: “La mar violeta añora el nacimiento de los dioses, / ya que nacer aquí [es decir, Cuba] es una fiesta innombrable”. La fiesta en Lezama es consubstancial con lo cubano. Lo festivo para él comparte con la poesía una calidad que definió como “lo hipertélico”, del griego

hyper, “superior o excesivo”, y *telos*, “fin o destino”. Lo hipertélico es aquello que rebasa el final, absorbiéndolo e iluminándolo al traspasarlo. (Lo hipertélico tiene mucho en común con la noción de exceso en Georges Bataille y hasta con el “suplemento” de Jacques Derrida, al ser aquello que rebasa o excede el sistema de significación, que paradójicamente caracteriza desde sus márgenes, o aun desde más allá de sus bordes. Lo hipertélico en Lezama, sin embargo, aunque homólogo a la noción de “gasto” de Bataille, que para éste es el residuo violento de la dialéctica hegeliana o marxista, es su opuesto correlativo. El orgiástico *potlatch* de Bataille es una fiesta destructiva impulsada por su obsesión con la mierda, es una escatología escatológica que se revuelca en su propia tautología; el sistema de Bataille es una metafísica de la mierda, si es que semejante cosa es concebible. El exceso de Lezama, por el contrario, es un regodeo jubiloso en lo material, una comunión con la abundancia cuya existencia se celebra. El “suplemento” de Derrida es abstracto. Lo aplicó primero a la escritura, vista en Occidente, afirma, como una adición parasítica a lo oral, que se supone vehículo de la verdad y la presencia por estar asociado al *neuma*, al espíritu. Pero la escritura, desde esa vulnerable posición de exilio, revela mediante el funcionamiento de la *différance*, que yo llamo *diferencia*, las imposturas de lo oral y la imposibilidad de alcanzar el conocimiento del ser mediante el lenguaje. El exceso de Lezama desborda alegremente las limitaciones del lenguaje mediante un acto de voluntad, la fe, cuya validez o legitimidad está más allá de toda verificación, prefiriendo permanecer en el ámbito de lo poético). Es en lo hipertélico que la *imago*, fundamental en la poesía de Lezama, se revela. La fiesta participa de estas condiciones esenciales de la poesía, son su sustancia misma. Otras actividades presentes en la fiesta —además de la poesía,

la música, el baile, los juegos y el arte en general— no están tampoco predeterminadas y por ello brotan en el ámbito de lo hipertélico. Como la belleza, que todas contienen en alguna medida, son autosuficientes. Lo festivo hipertélico es integral para la entidad que rebasa, que es la cultura misma, justificándola retrospectivamente, por así decir.

La hipertelia lezamiana está asociada a otro concepto decisivo suyo derivado del cristianismo: la resurrección. Lezama insistía, en contra de la afirmación de Heidegger de que el “hombre es para la muerte”, que el hombre es para la resurrección, que para él significaba un renacimiento en la poesía. Si la fiesta, según Roger Caillois, es una renovación, ninguna renovación más radical que la resurrección. La fiesta, una amalgama de todas las prácticas fundamentales de la cultura cubana, es una celebración jubilosa de esta victoria sobre la muerte. En este sentido, toda la obra de Lezama es una fiesta, incluyendo muy especialmente su monumental novela *Paradiso*, que constituye una creación triunfante provocada por un trágico zarpazo del destino, la muerte del padre dentro de la ficción, que también refleja la muerte del padre de Lezama en la vida real.

Las fiestas, pues, son un componente fundamental en el universo poético de Lezama; son como claves para la comprensión de la cultura cubana. Lo festivo con toda su sensualidad y batalla contra la muerte, orla la materia, especialmente el cuerpo, de un aura trascendental. Las fiestas en Lezama exhiben todas las características principales del evento, visto desde una perspectiva antropológica: marcan una transición temporal, al constituirse como un momento a la vez de reunión y dispersión, ocurren en un lugar y tiempo especiales, y reúnen una gran variedad de actividades idóneas tales como comer, beber, bailar y alardes de facundia, inclusi-

ve de maestría declamatoria. Hay en la obra de Lezama dos fiestas que considero emblemáticas porque establecen un contrapunto entre lo doméstico y lo público, entre el hogar y la calle como espacios físicos y sociales extraordinarios. Es un contraste que pone de manifiesto el conocimiento tan abarcador que Lezama tuvo de la cultura cubana, que incluía tanto expresiones privadas como populares. Estas dos fiestas son, a saber: la comida familiar que se celebra en el capítulo siete de *Paradiso* y la escena de carnaval que es escenario del poema “El coche musical”. Ambas fiestas ocurren en La Habana. La primera en la casa del Paseo del Prado, a la que Rialta, la madre de Cemí y viuda del Coronel, se ha mudado después de la muerte de éste (ahora que el Coronel ha desaparecido, el hogar de Cemí es “la casa de los Olaya”). La segunda se realiza en el Parque Central, espacio público al que se ha desplazado el centro festivo de la capital después de la independencia; es decir, se ha trasladado allí desde La Plaza de San Francisco, donde se celebraba la “Fiesta del Día de Reyes”. Más adelante, en los años cincuenta del siglo pasado, se desplazará hasta La Rampa, siguiendo el progreso urbanístico de La Habana hacia el oeste.

3

El capítulo siete de *Paradiso* narra el paso de Cemí de la niñez a la adolescencia; aquí todavía juega a los vaqueros y se desliza por la baranda de la escalera. La novela consta de catorce capítulos, por lo que el siete marca la vuelta hacia el final. El capítulo se centra en una comida familiar y destaca la figura iconoclasta y carismática del tío Alberto. Un mala cabeza que despilfarra dinero en el juego y otros vicios le sirve a Cemí de figura invertida del

padre muerto, el austero Coronel (los tíos son como padres suplementarios que con frecuencia se parecen al verdadero, pero que carecen de la amenazante autoridad de éste —son como simulacros divertidos del padre). El tío Alberto, que muere en un accidente automovilístico al final del capítulo, es una especie de *joker*, en todos los sentidos de la palabra: comodín, *trickster* y cómico. Al morir, confirma su papel como chivo expiatorio principal de la fiesta celebrada en este capítulo; el pavo o guanajo que consumen en la comida es su doble o emblema. Descrita con morosa minuciosidad, la comida familiar es una de las más memorables en la obra de Lezama, y ha dado pie entre escritores y lectores cubanos a la expresión “cena lezamiana” o “almuerzo lezamiano”, para aludir a cualquier comilona (ha llegado hasta al cine, como se ve en “Fresa y chocolate”).

Con un ojo balzaciano que nadie esperaría de él, Lezama describe una mansión que por estar situada en el Paseo del Prado, el ornato de puertas y ventanas, y sus múltiples aposentos evoca pasadas glorias durante la colonia, pero que por el detalle de que ahora se alquilan los altos delata que sus dueños ya no están en una acomodada posición económica. Hay, además, desavenencias familiares provocadas por la ayuda monetaria que Leticia, hermana próspera de Rialta, que vive en provincias, le presta a la viuda. La abuela Augusta regaña con severidad al tío Alberto porque éste se aparece poco por la casa y entonces sólo para pedir dinero, que luego malgasta. De todos modos ella se lo sigue dando. Se sacan para la comida una fina vajilla y un mantel exquisitamente bordado, que el narrador indica se remontan a épocas de un esplendor desconocido en la actualidad por la familia. Rialta espera ansiosa al cartero que le traerá el cheque de la pensión del Coronel. Llega, para alivio suyo, al final del capítulo. Ésta es la casa dispuesta para

el banquete que celebrará la reunión de miembros de la familia, algunos que vienen de lejos, como Leticia y su esposo Santurce, que es médico y hacendado, y viven en Las Villas, y otros, como Demetrio, que es dentista y ahora radica en La Habana en circunstancias modestas, y cuya esposa Blanquita es una mulata con quien se casó en la Isla de Pinos, donde era coima de un billar. Estos representantes de diversas clases sociales —unidos por vínculos familiares— se dan cita en la casa del Paseo del Prado para el ritual organizado por doña Augusta, la abuela materna, es decir, Olaya.

Si la morada donde se celebra la fiesta es significativa, también lo es la época del año; tiempo y lugar son elementos fundamentales que se conjugan en una fiesta. La comida se celebra una tarde tormentosa de noviembre; con lluvia, vientos y fuertes olas golpeando el muro del malecón, que no está lejos de la casa. La comida será entonces, lógicamente, un ritual de otoño, que señala con presagios de muerte la inminente llegada del invierno. Aunque el paso de las estaciones no es tan importante en el Caribe como en las regiones nórdicas donde se originan esos rituales, hay vestigios de éstos en Cuba derivados de la tradición católica española. A principios de noviembre, por ejemplo, el Día de los Fieles difuntos se observa, no con la fastuosidad de México, por supuesto, o el festivo Halloween de los Estados Unidos, con sus fantasmas, esqueletos, disfraces y regalos de dulces y caramelos. La estación y el mal tiempo subrayan la presencia de la muerte en la comida y en todo el capítulo, así como el papel de la casa como espacio dispuesto para el ritual, que le proporciona refugio del tiempo inclemente a este clan que pronto se dispersará después de este momento excepcional de reunión marcado por la comida.

Porque como toda fiesta ésta señala reunión y separación, la concurrencia de personas afines que se juntan para la ocasión pero

luego las dispersa generalmente la muerte. El Dr. Santurce observa que: “toda comida atraviesa su remolino sombrío, pues una reunión de alegría familiar, no estaría resuelta si la muerte no comenzase a querer abrir las ventanas, pero las humaredas que despiden el pavón puede ser el conjuro para ahuyentar a Hera, la horrible” (p. 245)¹. Y un poco más adelante el narrador advierte: “Una comida familiar, que había mezclado la gravedad y la sencillez, les avisaba que había llegado la dispersión” (p. 249). Este augurio implícito en la reunión hace aún más valioso y digno de aprovecharse el breve término de su duración: es un intervalo temporal que se celebra a sí mismo, por así decir. Los presagios de separaciones inminentes están por todas partes: el tumor canceroso de la adorada abuela Augusta, las peligrosas aventuras del tío Alberto en un bar, donde tiene un altercado con un falso charro mexicano que es una figura diabólica, y a la postre su muerte en el choque del taxi en que viaja contra un tren. Pero la muerte está también presente en los animales y vegetales que se consumen y en las conversaciones que éstos suscitan. El diálogo es, sin lugar a dudas, un componente fundamental del banquete, tanto como actividad festiva en que los comensales hacen alardes de elocuencia, como por la manera en que las palabras dotan a los alimentos de significado. El diálogo, como sabemos desde Platón (y ahora Bajtín), es parte esencial de lo oral en un banquete (hay dos trabajos excelentes de Ada María Teja sobre los banquetes lezamianos desde la perspectiva del teórico ruso).

La comida es, por supuesto, opulenta. Hay seis platos: una sopa de plátanos, una ensalada de remolachas, un suflé de maris-

¹ José Lezama Lima, *Paradiso*, Ediciones Unión, La Habana, 1966 (Contemporáneos). En adelante, se citará por esta edición entre paréntesis en el texto.

cos hecho de pescado, camarones y langostinos, un pavo asado y una crema congelada de postre, hecha de coco rallado y piña, además de frutas. Estos platos se describen puntualmente, con comentarios sobre sus aromas, apariencias, colores y procedencias. Comer es en Lezama un proceso poético mediante el cual la materia ingerida se metaboliza y transforma en nuestra carne, haciendo así del banquete una comunión colectiva mediante la cual, al digerir idénticos alimentos, nos hacemos todos una misma sustancia. Por lo tanto, al consumir estas carnes, mariscos, vegetales y frutas, productos todos de la naturaleza cubana, los comensales no sólo se afirman como miembros de una misma familia, sino unos en cuerpo y alma, y parte sustancial de la nación, de la madre patria (Lezama siempre decía “incorporar” por “comer”). Desde luego, para poder consumir esas aves y mariscos primero hay que sacrificarlos; tienen que morir para renacer en aquellos que los ingieren, de la misma manera que las legumbres y frutas tienen que ser transformadas en su paso de huertos y sembrados a los platos y estómagos de los comensales.

A este tránsito de la muerte a la vida se alude en la mesa de tres maneras. La primera cuando uno de los muchachos se refiere al pavo como “zopilote”, lo cual provoca la corrección de Cemí, que explica que la palabra mexicana correcta para pavo es “guajolote,” si es que se quiere usar una palabra mexicana. Alguien acota que “zopilote” es un ave de rapiña, cuyo nombre en Cuba (“aura”) evita mencionar por sus connotaciones fatídicas. Se ha asociado así al pavo con la muerte, y a comer con la ingestión de carroña. La abuela Augusta desvía bruscamente la conversación. Luego se habla de los camarones, y se alude a que los pescadores cubanos creen que cuando esos animales se sienten próximos a la muerte, se dejan arrastrar por la corriente hasta un lugar donde se

juntan con muchos otros para formar una masa coralina compacta que se incrusta en los basamentos de la isla de Cuba. Aquí la metáfora de la comida como proceso metabólico de absorción de la patria es clara.

La tercera alusión a la muerte es más complicada y notable. Con ademán desmañado, el tío Demetrio hace caer una rodaja de remolacha sobre el fino mantel color crema, donde deja tres visibles y delatorias manchas:

Fue entonces cuando Demetrio cometió una torpeza, al trinchar la remolacha se desprendió entera la rodaja, quiso rectificar el error, pero volvió la masa roja irregularmente pinchada a sangrar, por tercera vez Demetrio la recogió, pero por el sitio donde había penetrado el trinchante se rompió la masa, deslizándose: una mitad quedó adherida al tenedor, y la otra, con nueva insistencia maligna, volvió a reposar su herida en el tejido sutil, absorbiendo el líquido rojo con lenta avidez. Al mezclarse el cremoso ancestral con el monseñorato de la remolacha, quedaron señalados tres islotes de sangría sobre los rosetones (p. 244).

La sugerencia de sangre no podía ser más clara. El tío Alberto viene al rescate, bromeando y tratando de cubrir las manchas con los caparzones de langostinos ya consumidos por él y José Cemí. Pero, a pesar del giro humorístico que quiere darle al accidente, el carácter ominoso de las manchas rojas en el mantel es indudable: “en los presagios, en la manera como los hilos fijaron la sangre vegetal, las tres manchas entreabrieron como una sombría expectación” (p. 244).

El vaticinio de la muerte de Alberto presente en este accidente, al parecer insignificante, se cumple al final del capítulo. Luego

que el taxi en que viaja se estrella contra el tren, lanzando a Alberto de cabeza sobre el parabrisas y rompiéndole el cuello, el guardia ferrocarrilero que se acerca a su cuerpo inerte “extrajo del bolsillo de Alberto, con los cuadrados aún marcados por no haber sido usado, su pañuelo, le tapó el rostro, pero la sangre aún brotando se fue extendiendo siguiendo las cuidadosas divisiones de aquella pieza de hilo, luciendo en una de sus esquinas sus iniciales, delicadamente bordadas por Doña Augusta” (p. 262). Como el mantel que absorbe el jugo de la remolacha, el pañuelo se empapa de la sangre del tío Alberto. Esta bella imagen textil ata y remata el texto del capítulo y sella su tema festivo. Alberto es el chivo expiatorio de la fiesta: él, pletórico de donaire, que encarna la vida y la poesía, es la víctima propiciatoria. El accidente fatal es la cuenta que la muerte le pasa por su risueña y despreocupada conducta, la venganza de ésta por el desafío de la opípara comida, alarde de unidad familiar y de presupuesta continuidad. La muerte de Alberto está cosida en el tejido de la fiesta para poner de manifiesto el carácter trágico de la cultura cubana y humana—universal.

Para Cemí la muerte del padre suplementario, que se suma a la del real ocurrida antes, señala el comienzo de la vida adulta. De ahora en adelante se vinculará más a sus amigos, y aunque siga viviendo en la casa de la familia, la ciudad de La Habana se convertirá más y más en su mundo. La figura misteriosa que apareció en la trifulca entre el tío Alberto y el charro, el oscuramente ataviado Oppiano Licario, se convertirá en su guía. La comida familiar fue el ritual de dispersión conjurado por el encuentro que alegremente celebra. La fiesta es el centro brillante y sombrío de la novela, de su claroscuro barroco.

4

Si en *Paradiso* la fiesta es un ceremonial íntimo celebrado de puertas adentro, en “El coche musical”, poema de 1960, Lezama destaca un festival callejero, los antes famosos carnavales de La Habana, que se celebran no sólo a la intemperie, por supuesto, sino en el Parque Central. Mientras que en el siglo XIX los cuadros de Frédéric Miahle y Patricio Landaluze captaban la Fiesta del Día de Reyes en la Plaza de San Francisco, junto a los muelles, ahora el centro urbano de La Habana es el Parque Central, un espacio que representa, por su situación, diseño y edificios que lo rodean, la pujanza económica de la sociedad civil y el poder del Estado. Construido en 1903, justo después de la proclamación de la República el año anterior, el Parque Central habanero no tiene nada que ver con su homónimo en Nueva York que, siendo una amplia área verde debe mucho a los jardines ingleses. El de La Habana es una plaza pública muy europea que celebra la nación en piedra, concreto y asfalto. Tiene una estatua del héroe nacional José Martí en su centro, palmas reales que son símbolos de la patria e imponentes edificios a su alrededor. Son moles que alardean de la prosperidad de la República en sus primeras décadas: el lujoso y monumental Centro Gallego, con el Teatro Nacional a su lado, así como el Hotel Inglaterra con su famoso Café Louvre en la planta baja, que da al Parque Central. El Centro Gallego, de dimensiones colosales, es el edificio erigido por la numerosa inmigración gallega a Cuba, con el que rivalizan el Centro Asturiano, el Centro Vasco y el Centro Español, todos en sus inmediaciones, construidos por otros grupos peninsulares también representados en la población cubana.

En el siglo XIX los portales del Café Louvre eran el centro de reunión preferido por literatos y jugadores de béisbol (a veces eran

los mismos), era el cenit del cosmopolitismo habanero y del Modernismo. Una esquina del Parque Central daba a la Manzana de Gómez, centro comercial en el que se alojaban muchas tiendas finas. El Parque mismo está situado a la cabeza del Paseo del Prado (donde está ubicada la casa de los Olaya), que lleva directamente al mar y apunta al Castillo del Morro, que custodia la entrada de la bahía —el Prado toma su nombre del de Madrid, por supuesto. El mar azul y la farola del Morro son visibles desde los balcones del Hotel Inglaterra. Esta fusión de espacios urbanos denota continuidad urbanística e histórica porque el Prado era el bulevar por el que, en ostentosos carruajes, se paseaba la élite habanera en el siglo XIX, según podemos leer en *Cecilia Valdés* y observar en los famosos grabados de Miahle. El Parque Central y sus inmediaciones están más hechos para el automóvil que la Plaza de San Francisco, y hace alarde de la inserción de La Habana en el circuito internacional de turismo, sobre todo norteamericano, y de la presencia de inmigración europea en la isla.

Lezama no podía haber escogido lugar más apto para su poema festivo ni mejor momento que la temporada carnavalesca como contexto temporal. El carnaval es el lapso de relajación y júbilo colectivo, época de subversión de costumbres, rituales y prácticas, antes de la cuaresma, cuando las prohibiciones vuelven con excepcional rigor y permanecen vigentes por más de un mes. Durante las primeras décadas de la República, el Carnaval de La Habana alcanzó un gran esplendor, con carrozas fastuosas y comparsas arrollando por las calles (Carpentier una vez dijo que las comparsas eran ballets ambulantes). No llegaba al nivel del de Nueva Orleans o Río de Janeiro, pero competía favorablemente con los otros carnavales cubanos famosos, como los de Santiago de Cuba, en el extremo oriental de la isla. “El coche musical” es un poema

narrativo en que aparece un protagonista, especie de héroe épico, que preside sobre la fiesta: el compositor y director de orquesta Raimundo Valenzuela. Valenzuela, un prominente músico mulato de San Antonio de los Baños, fue uno de los más grandes compositores y propagadores del danzón, el primer tipo de música netamente cubana, que juntó razas y clases con sus seductores ritmos y su capacidad para incorporar melodías procedentes de una gran variedad de fuentes. “El coche musical” está dedicado “a la memoria de Raimundo Valenzuela y sus orquestas de carnaval”.

Antes de dar lectura a “El coche musical” en una grabación de su poesía, Lezama dice lo siguiente:

Yo recuerdo que cuando yo era muy joven, al llegar los carnavales, los fines de año, el Parque Central cobraba una animación festera verdaderamente vertiginosa. Cuando llegaban los carnavales, pues entonces el Parque se rodeaba de orquesticas, y cuando una se remansaba comenzaba la otra, de tal manera que aquel cuadrado del Parque Central estaba constantemente animado, reverberante de luz; había un verdadero ambiente verbenero. Y entonces Valenzuela, que era de muy buena presencia, con su levita de tafetán, pues iba de orquesta en orquesta y daba como el compás, y entonces inmediatamente la orquesta empezaba sus sonos criollos. Y eso me causaba mucha impresión porque veía incesantemente la música como si fuera candela, la música movilizada y surgiendo por cada una de las esquinas del Parque. Valenzuela me causaba la impresión de un Orfeo que iba dando los sonos de la flauta, los números de la armonía. Y eso, al paso del tiempo, esa impresión perduró en mí, hasta que un día hice el poema “El coche musical”, en recuerdo de Raimundo Valenzuela y sus orquestas de carnaval.

Aparte de que Lezama confunde las fiestas de fin de año con el carnaval, que no se celebra sino tres meses más tarde, hay una incongruencia en este recuerdo suyo porque Valenzuela murió en 1905 y Lezama no nació sino en 1910. ¿Podría tratarse de una reminiscencia familiar que Lezama escuchó en casa de sus parientes? ¿O el Valenzuela que Lezama recuerda sería Pedro, hermano de Raimundo, quien asumió la dirección de la orquesta a la muerte de éste? No he podido resolver esta incógnita, pero en última instancia no importa.

Es notable que Lezama se haya fijado en Valenzuela, a quien presenta como figura clave en la realización de una grandiosa síntesis cultural. Valenzuela fue un moreno procedente de la pequeña burguesía de color que había surgido en la isla durante el siglo XIX, y músico, como no pocos de ese origen —por ejemplo, su propio padre. Lezama no entró en el juego de la política de identidades raciales (no tuvo nada que ver con el afrocubanismo, por ejemplo), pero su intuición sobre la influencia de Valenzuela en la mezcla de elementos varios en la génesis de su arte popular —para las masas— hace de “El coche musical” un poema que trasciende su valor estético para convertirse en una propuesta seria sobre la cultura nacional. El primer danzón fue compuesto y ejecutado por otro músico mulato, Miguel de Failde, en Matanzas en 1879. Se derivaba este nuevo género de una combinación de la contradanza francesa, traída a Cuba por los colonos haitianos que huían de la revolución en su país, de ritmos puramente africanos, y melodías incorporadas de aquí y de allá de los más variados orígenes, por ejemplo, óperas como *Rigoletto*, *Tosca* y *Madame Butterfly*. Todo el mundo bailaba el danzón, inclusive en las fiestas con que culminaban los juegos de béisbol, en los que tocaba con frecuencia Valenzuela y su orquesta. Valenzuela también compuso canciones,

rumbas, guarachas y hasta zarzuelas. Participó, además, en la lucha independentista. Por lo que yo sé, Lezama ha sido el único en notar y celebrar el relieve de Valenzuela y su decisivo papel en la historia de la cultura cubana. Su inspiración surge de un recuerdo de la niñez.

Pero lo significativo es cómo Lezama transmuta su recuerdo infantil en un poema sobre el carnaval, y lo que hace basándose en la figura de Valenzuela, a quien convierte en una especie de Orfeo negro para ofrecer una extraordinaria imagen de la fragua de la cultura cubana en plena ebullición (aludo aquí a la notable película brasileña *Orfeo negro*).

“El coche musical” sigue a Valenzuela en su ostentoso paseo por el Parque Central en su coche de caballos, instalando sus doce orquestas que, se supone, corresponden a los signos del zodiaco; ésta es la primera de varias conexiones cósmicas. Pasa de una orquesta a otra, infundiéndoles energía y música a medida que realiza otras actividades, como distribuir tabacos (“habanos” o “puros” para los no cubanos) con magnanimidad, catar el valor de un paño por el mero sonido de sus pliegues al ser barajados, endulzar lo que parecen ser bolas de algodón azucarado y erigir pirámides de sonido que alcanzan las estrellas. Valenzuela está en posesión del “código secreto”, las cifras pitagóricas cuya combinación establece correspondencias cósmicas entre lo terrestre y lo estelar; es el número de la música de las estrellas en la que el tiempo festivo cubano se aloja. Este tiempo medido, pausado, esta música, puede enfrentársele a la muerte porque es una sinestesia total de colores, luces, sonidos, sabores y ritmos que se suponen congénitos en el cubano y lo preparan para el viaje al otro mundo:

Aquí el hombre antes de morir no tenía que ejercitarse en la música,
ni las sombras aconsejar el ritmo al bajar al infierno.
El germen ya traía las medidas de la brisa,
y las sombras huían, el número era relatado por la luz.

Valenzuela se pavonea como un rey al desplazarse alrededor del Parque en su carruaje repartiendo “avisos pitagóricos”, es decir, las claves necesarias para entrar en un concierto cósmico en el que la muerte puede ser derrotada, al menos temporalmente. Las claves son necesariamente musicales, y la mejor manera de responderles es bailando, porque la música de Valenzuela no es un sonido abstracto para ser disfrutado tranquilamente en la soledad, sino música compuesta para el baile, porque “bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos”. Es éste un pacto carnal entre cuerpos, sonido, ritmo y alianzas cósmicas en todos los sentidos y realizado con todos los sentidos, por eso las referencias a tabacos, comida y bebidas, y el virtual chivo expiatorio, ese cubano que va bailando en su camino al otro mundo (¿será el tío Alberto?). La descripción de la materia, literalmente el concreto de los edificios que se derrite a lo Dalí, como se dice en las últimas palabras del poema “la cornisa que se deshíela”, se suma a la sensación de un proceso de ablandamiento: éste es más un mundo de melcocha que de sustancias duras.

En esta mixtura borbollante se dislocan todas las jerarquías, cada cosa tiene su dignidad y significado propio, a medida que la absorbe la vorágine creadora de la música de Valenzuela. Éste preside sobre un universo en estado de fluidez, que ignora categorías fijas, tales como la distinción entre música clásica y popular. En sus danzones, como ya he mencionado, Valenzuela incorporaba aires de ópera y otras formas de música europea. A mí me parece

claro que la figura heroica de Valenzuela es una proyección del propio Lezama y de su poética de la acumulación barroca. Al crear su danzón el compositor mulato creó una fórmula cubana que integró a toda la población sin distinción de clase o raza, en momentos de éxtasis en los que al olvidarse de sí recuerdan una unidad perdida. Por eso es que Valenzuela puede lucirse en su chaqueta de tafetán, imponiendo respeto y admiración a todos y obediencia a sus músicos, a quienes dirige con vigor y energía. Más grande que la vida misma, Valenzuela es una figura titánica, mítica.

“El coche musical” abre, por cierto, con una corrección al respecto: “No es el coche con el fuego cubierto, aquí el sonido”. En otras palabras, éste no es el carro de Faetón, envuelto en llamas, sino un coche que irradia música, como una especie de armonio ambulante. Puede que Valenzuela no sea Faetón, pero no deja por eso de ser una figura mitológica: Orfeo quien, aunque no incendia el mundo, puede, al llenar el tiempo de sonidos medidos penetrar los misterios del destino y así preparar a sus camaradas de fiesta para enfrentarse a la muerte. Orfeo es la deidad que Lezama elige porque fue él quien logró cruzar las fronteras de la muerte, seduciendo a los porteros de Hades, Plutón y Perséfone con su música, para descender y rescatar a Eurídice. La impenetrabilidad del poema es como la de la música del danzón: es sonido melodioso, rítmico, pero sin un sentido verbal traducible a un discurso racional. Como Valenzuela es Orfeo para Lezama, su música es órfica, profética, ritual, mística, como la de “El coche musical”, un poema carnavalesco sobre el Carnaval habanero, celebrado como una especie de comunión colectiva cubana.

A pesar de la hechura musical antes que lingüística del poema, la estructura narrativa de éste es perceptible, y algunas de sus oscuras alusiones pueden ser descifradas. Son como fogonazos de

significación que el lector vislumbra, claves que sitúan el poema en un contexto geográfico e histórico específicamente cubano y habanero, que vinculan las contingencias de la cultura de la isla con las resonancias cósmicas producidas por Orfeo y su melodía. Por ejemplo, las “lágrimas compostelanas” tienen que referirse al Centro Gallego, por su alusión a Santiago de Compostela. Hay algo irónicamente compasivo en la frase porque los cubanos miramos a los gallegos con gesto burlón porque muchos eran pobres campesinos ignorantes que hablaban un español con dejos rurales (no es su lengua nativa); también tienen la fama de ser sentimentales, por eso la “lágrima”, aunque puede referirse a un detalle arquitectónico del edificio. Mención de los “gaiteros” es también una pulla contra los gallegos, conocidos por tocar ese instrumento. Hay humorismo cubano en “El coche musical”, a tono con su ambiente carnavalesco. “La querida de White” debe ser referencia a José White, otro músico mulato muy reconocido en Cuba durante el siglo XIX, compositor también de música popular y clásica, que triunfó en París, y suponemos por la alusión llevó una vida disipada. La recuperación de todas estas referencias oblicuas pero específicas aumenta nuestro disfrute del poema, pero no altera su principal efecto en el lector, que es provocarle una emoción comparable a la de la música, carente de significado racional, una “fiesta innombrable”, sublime.

5

La fiesta en Lezama está en el centro mismo de su poética y de su “pensamiento” teológico porque se vincula, en sus más profundos estratos, con una estructura ritual que remite al substrato mítico

que está en la fundación misma del cristianismo. Jessie L. Weston propuso, en un influyente libro de 1920, *From Ritual to Romance*, que la leyenda del Santo Grial partía de un ritual de vida que se remontaba a los orígenes de la cultura europea y oriental, en el que estaba en juego la renovación de la naturaleza, su resurrección tras la muerte periódica propia de sus ciclos. La tierra baldía sería regenerada por el héroe mítico que habría de hacer resucitar o reemplazar al rey difunto cuya desaparición provoca la esterilidad de la tierra (este libro, como es sabido, tuvo un gran impacto sobre Eliot al escribir su famoso poema). Mitos como el de Adonis, de origen fenicio, y otros del panteón clásico griego, repiten ese ciclo de bajadas y regresos del mundo de los muertos. El de Orfeo es, evidentemente, uno de esos relatos míticos de muerte y resurrección. Detalles de la fiesta como el baile, especie de plegaria física, y la música, forman parte de esta estructura mediante la cual se sacraliza la materia, el cuerpo, algo fundamental en la concepción cristiana del universo, en la que Dios se hace hombre, baja a la tierra, y es sacrificado para regresar luego al cielo. Esta creencia es la que fundamenta la afirmación de Lezama de que el hombre no es para la muerte, sino para la resurrección. Vemos así que la fiesta es la dramatización de ese proceso mediante el cual se exorciza la muerte al convertirla en un paso que conduce a la vida —paso de un baile amplio, abarcador, que nos salva.

La obra de Lezama ha contribuido a profundizar nuestro conocimiento de Cuba. Haber destacado, por ejemplo, la figura de Raimundo Valenzuela es un aporte original y valioso a una más completa comprensión del papel de la música popular en el desarrollo de la cultura cubana. Lezama nos ayuda a descubrir el carácter sagrado de costumbres cotidianas que tomamos por sentado sin darnos cuenta de su sentido profundo: fiestas, comidas fami-

liares, manjares, formas de decir. Son atisbos e intuiciones de incalculable valor, cuya importancia se ha reconocido más allá del círculo de sus admiradores y estudiosos. Sus juicios sobre figuras y obras de la historia de la literatura cubana también son notables por su originalidad y han ejercido influencia sobre críticos y eruditos (por ejemplo, haber señalado el valor poético del “Diario de campaña” de Martí). Pero, aunque las fiestas poéticas de Lezama han tenido impacto sobre escritores posteriores como Severo Sarduy, son en realidad un fin en sí mismas, una culminación insuperable e irrepetible. No son calas en la cultura cubana de las que se puede derivar un método o aproximación porque son inimitables. Para gozar de ellas hay que dejarse llevar por su poderoso atractivo, suspendiendo no sólo el juicio sino el mismo deseo de comprensión intelectual. Lezama es un escritor de la talla de Proust, cuya visión y lenguaje absorben la realidad para crear con ella otro mundo que, una vez que penetramos en él, se siente como algo íntegro, completo, suficiente, de una belleza tal que provoca un estremecimiento del yo profundo, del ser más allá de la conciencia de sí. No es en ese instante un mundo alternativo o paralelo, sino el único mundo; se trata del capullo espaciotemporal de la fiesta. El más grande peligro de la crítica lezamiana es ser absorbida por su envolvente universo y producir comentarios que son pálidos reflejos de Lezama, o en el peor de los casos parodias inconscientes. Mucha de la crítica de su obra cae en esa trampa. Resulta fácil. Pero resistir a Lezama puede equivaler a resignarse a no entenderlo, a quedarse fuera de la fiesta del todo. Tomar distancia irónica de su discurso es como una profanación. Además, ¿desde qué perspectiva inexpugnable puede mirarse a Lezama con un despego irónico que no se constituya en otra fe tan arbitraria como la de él, aunque sea nihilista? Lo que he tratado de hacer aquí es aislar y comprender

un tópico recurrente en Lezama, pero como ocurre hasta con el más nimio detalle de su obra, separarlo sin arrastrar con él todo el conjunto de ésta resulta imposible. En ese sentido tampoco he logrado yo zafarme de Lezama, y me he sumado, con mis torpes pasos de bailarador inepto, a la fiesta.

BIBLIOGRAFÍA

- Arrom, José Juan, *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas* [1975], 2a. ed., Siglo XXI Editores, México, 1989.
- Bataille, Georges, *L'Erotisme*, Éditions de Minuit, París, 1957.
- Benítez Rojo, Antonio, “Música y nación: el rol de la música negra y mulata en la construcción de la nación cubana moderna”, *Encuentro de la cultura cubana*, 1998, núms. 8-9, pp. 43-54.
- Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, París, 1967.
- González Echevarría, Roberto, *The Pride of Havana: A History of Cuban Baseball*, Oxford University Press, Nueva York, 1999.
- , *Cuban Fiestas*, Yale University Press, New Haven, 2010.
- Lapique Becali, Zoila, *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*, Letras Cubanas, La Habana, 1979.
- Lezama Lima, José, “El coche musical”, *Lunes de Revolución*, 12 de septiembre de 1960, núm. 76, pp. 6-7.
- , *Paradiso*, Uneac, La Habana, 1966.
- , *José Lezama Lima*, disco, La Habana, Casa de las Américas, 1978 (*Palabras de esta América*).
- Mañach, Jorge, *Indagación del choteo*, Revista de avance, La Habana, 1928.

- Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie* [1950], introd. Claude Lévi-Strauss, Presses Universitaires de France, París, 1968.
- Orovio, Helio, *Diccionario de la música cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- , *El carnaval habanero: su música y sus comparsas*, Ediciones Extramuros, La Habana, 2005.
- Ortiz, Fernando, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Ediciones Cárdenas, La Habana, 1950.
- , *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, pról. Alfonso Reyes, Editorial Cárdenas, La Habana, 1951.
- , *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes* [1921], Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1992.
- Teja, Ada María, “Paradiso: el banquete, la muerte y la comedia”, en Maria Grazia Profeti (ed.), *Codici del gusto*, Francoangeli, Milán, 1992, pp. 466-486.
- , “Batjín y los banquetes de Lezama”, *Revista de Literatura Cubana*, julio-diciembre de 1993, núm. 21, pp. 73-99.
- Weston, Jessie L., *From Ritual to Romance* [1920], Anchor Books, Nueva York, 1957.

Banquete de imágenes

en el centenario de José Lezama Lima

se terminó de imprimir en febrero de 2015
en los talleres de Master Copy, S.A. de C.V.,

Av. Coyoacán 1450, col. del Valle,
03220 México, D.F.

Composición tipográfica y formación:

El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.

Portada: Pablo Reyna.

Cuidó la edición la

Dirección de Publicaciones de

El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

LXIV



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

En 2010 se cumplieron cien años del nacimiento de una de las figuras centrales de la literatura hispanoamericana del siglo xx: José Lezama Lima. Como parte de las celebraciones del aniversario, El Colegio de México, la UNAM y la UAM realizaron en ese entonces un Coloquio Internacional con la participación de distintos especialistas. El libro que el lector tiene en sus manos reúne las diez ponencias presentadas en ocasión de aquel homenaje. En ellas, se podrá encontrar con una gama muy variada de nuevas aproximaciones a la obra del escritor cubano.

Los colaboradores de este volumen analizan la formación intelectual de Lezama en La Habana de los años treinta; tratan las relaciones amistosas, discursivas o literarias que mantuvo con Luis de Góngora, Manuel Altolaguirre, José Ángel Valente, María Zambrano y Efraín Huerta; se acercan a las polémicas en las se vio envuelto con la revista *Orígenes* y con algunos de sus ensayos; destiejen las perspectivas relacionales, transareales y sacrificiales de su ensayística; muestran las visiones festivas de su escritura. Este libro, en fin, aspira a legar una visión múltiple y diversa, un 'Banquete de imágenes', sobre los universos literarios del poeta de La Habana.

ISBN: 978-607-462-721-3



C
M EL COLEGIO
DE MÉXICO