

Chinerías de Lezama Lima

Rogelio Rodríguez Coronel.

¿Qué misión le confiere usted a la literatura?

Buscar el camino del caballo, como en la cultura china, y encontrar el de la seda.¹

La avidez ecuménica de la obra de José Lezama Lima entraña, probablemente, uno de sus principales desafíos. Es una fuente de enigmas que cautivan o irritan al lector.

El sortilegio surge cuando la integración de fuentes disímiles da a la luz un resultado exclusivo, irreductible. Es posible aislar un segmento, como hemos hecho, pero no puede soslayarse que la alquimia lograda por Lezama Lima como escritor se encuentra en esa multiplicidad de referentes que unimisma —neologismo grato a Vallejo— en su escritura.

La cultura china, su saber milenario, su afán por borrar los límites entre lo visible y lo invisible, por vencer el azar, el cimiento ético-social de sus columnas fundamentales fascinaron al autor de *Paradiso*.

Numerosas son las alusiones de Lezama en toda su obra a filósofos como Lao-tsé y Confucio, al *wu wei*, al *tao*, a poetas, pintores, prosistas de la China antigua. En el “Curso Delfico”, su manera de ejercer el magisterio en jóvenes escritores, introdujo la lectura del *Yi King*² (como nombraba al I Ching) como texto fundamental.

Generalmente, esta presencia se explicita en la narrativa y el ensayo lezamianos, pero se hace escasa en la poesía. En “Muerte de Narciso” (1937), por ejemplo, sólo aparece la siguiente imagen: “Orientales cestillos cuelan agua de luna”. Ya en la década del setenta

escribe dos poemas de sumo interés: “Sobre un grabado de alquimia china” (1975) y “Una batalla china” (1977).

El primero, eminentemente descriptivo, recrea una escena donde se practica la alquimia presumiblemente en un grabado antiguo. El sentido oculto del poema reside en la diferencia que existe entre el alquimista que procura oro en Occidente y aquel que busca, en China, las mutaciones cuyo fin último es la inmortalidad. En los versos centrales del poema se dice:

El hombre que vende
teme a los tres pequeños hornos
que esconden debajo de la mesa.

Por allí deben salir
las figuras esperadas

El segundo poema, “Una batalla china”, más narrativo, remite a la dialéctica del yin y del yang, del cuerpo y de la sombra en la fluencia temporal. Al final de la batalla, dicen unos versos:

Uno de los ejércitos logró mantener
unida su sombra con su cuerpo,
su cuerpo con la fugacidad del río.

El otro fue vencido por un inmenso desierto somnoliento.

Su jefe rinde su espada con orgullo.

Ambos poemas cifran su estructura y sentido en dos pivotes de la cultura asiática: el arte de la transmutación en busca de la permanencia y la complementariedad de las fuerzas encontradas para el devenir.

Entre 1936 y 1946, en las revistas *Grafos*, *Espuela de plata*, *Literatura* y *Orígenes*, aparecieron los cinco primeros relatos de Lezama Lima: “Fugados”, “El patio morado”, “Juego de las decapitaciones”, “Para un final presto” y “Cangrejos, golondrinas”. En una nota de su Introducción a la edición crítica de *Paradiso*, Cintio Vitier apunta que el autor no le concedió nunca mayor importancia a estos cuentos, y solía decir que los escribió como ejercicio “para soltar la mano”. Es decir, para entrenarse en pericias de escrituras que ya procuraban la plasmación de la imagen. En ellos ya se revela el principio fundamental de la narratividad lezamiana: el enigma como centro germinal de planos paralelos o divergentes que posibilitan su aparente autorreferencialidad, y la capacidad reveladora —a través del símbolo o la alegoría— de substratos más profundos de la existencia. Lo narrativo se revela en la extensión de la imagen portadora de una solicitud gnóstica que sobrepasa la inmediatez referencial.

Estos relatos, y aun aquellos otros que surgen apareados a los poemas, no son más que pulsaciones preparatorias o acompañantes de la conquista de un espacio mayor, de una cantidad cosmogónica: *Paradiso* y *Oppiano Licario*, novela inconclusa por la muerte del poeta. En todos ellos ya se revela, de manera directa u oblicua, la hechura integradora de señas culturales disímiles que encuentran su comunión en el texto, posibilidad de conocimiento a través de la imagen.

Uno de estos cuentos, “Juegos de las decapitaciones”, escrito en 1941 y publicado en la revista *Orígenes* en 1944, está concebido como parábola o leyenda china donde se enfrentan magia y poder, imagen y realidad, transgresión y autoridad, en la circularidad del

yin y el yang³, lo cual se conjuga con una dimensión simbólica que remite a cartas del Arcano Mayor del *Tarot*: el Mago, El Emperador, La Emperatriz, en sus múltiples significados positivos y negativos. Estimaba Lezama que el I Ching chino (al que llamaba *Yi King*) y el Tarot egipcio, eran los dos libros augurales donde se intentaba conjurar el azar; sin embargo, apunta que, en el I Ching, “la relación entre el azar y el emblema es mucho más ceñida que la ofrecida en las tablas del Tarot”⁴.

Mayerín Bello, en “Juegos de las mutaciones: un hexagrama lezamiano”⁵, ofrece un sugerente análisis de las funciones de los hexagramas y de la dialéctica del yin y el yang en esta narración.

Años después, Lezama escribe dos ensayos que iluminan retrospectivamente este cuento: “Las eras imaginarias: los egipcios” (1961) y “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón” (1965). En el primero de ellos, establece una sinonimia entre el *Tarot* y el *I Ching*, ambos “fórmulas conjeturales para arrancarle al misterio una fórmula que había que descifrar. Tarot era la anáfora de la palabra *rota*, terminada en *t*, para indicar el círculo de esa serpiente, que se abría, se plegaba, se dividía infinitamente para penetrar en lo invisible”⁶.

En el segundo ensayo, el mayor texto que ha producido la literatura cubana sobre la cosmología china, se explicitan las ganancias que el *Tao Te-King*, de Lao-tsé, y el *I Ching* o *Libro de las mutaciones* han ofrecido para la conformación del sistema poético lezamiano. Categorías de ese sistema, tales como el *Eros estelar*, el *Eros de la lejanía*, el *Azar concurrente*, la *Vivencia oblicua*, esclarecen su sentido cuando se establecen estos nexos.

Del *I Ching* lo que entusiasma a Lezama es la dimensión proteica de los trigramas en la concreción de las imágenes a través de las transmutaciones sucesivas. Dice:

Yi King, el libro de los libros, el *Libro de las mutaciones*, donde está expuesto lo más esencial de la sabiduría china, uno de los más temerarios libros que existen, con sus conjuros para penetrar la muerte, en las combinaciones del azar y en el contrapunto inconcluso del porvenir. (...) El chino precisa en él la aparición de la cronología, la separación de cielo y tierra, de lo mítico y lo histórico, la lejanía como imagen de lo creador⁷.

La admiración de Lezama por Confucio –como fue llamado Kung-Tse por los jesuitas- lo llevó a denominar su primer libro de ensayos *Analecta del reloj* (1953), en homenaje a la obra del Maestro chino.

El término “analecta” proviene del latín (analecta-analectorum) que, a su vez, lo tomó del griego; es un neutro plural que significa “compendio”, cuyo origen designaba al siervo que recogía los desperdicios de una comida, como es usual en latín tomar el significado primigenio de un vocablo de acciones concretas de la vida cotidiana.

Las *Analectas* (*Lun-Yu* o *Comentarios filosóficos*), de Confucio, es el tercero de cuatro libros clásicos que resume, de forma dialogada, lo esencial de su doctrina, conformada por un pensamiento ético-social propuesto como una filosofía práctica destinada al autoperfeccionamiento del ser humano. Se supone que esta recopilación del pensamiento del Maestro haya sido realizada por la segunda generación de sus discípulos.

En “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón”, Lezama establece un paralelismo entre Lao-tse y Kung-Tse para precisar que mientras el tema del primero es el dragón inapresable, el del segundo es “lo apresable y visible del camino del medio, el recorrido del hombre entre el cielo y la tierra” (p.110).

Por último, Lezama le atribuye a Kung-Tse ser el dueño de una tradición, “su guardián y su creador, el de estar, vivir, conocer tan bien a los vivientes como a los muertos de su raza, todo ello en el círculo de una tradición” (p.133).

Recopilación es *Analecta del reloj*, pero, a diferencia del libro de Confucio, la integran, como se sabe, ensayos literarios escritos entre 1937 y 1951.

Resulta significativo el complemento preposicional al implicar una noción de tiempo, pero tiempo “reglado” por el hombre, que convierte al dragón inapresable (la intemporalidad, lo ahistórico, lo inasible) en una sierpe (histórica, temporal) que se muerde la cola en los límites de la esfera: “el círculo de una tradición” literaria.

De Garcilaso a Juan Ramón Jiménez, desde Valery hasta Joyce, pasando por Julián del Casal, Lezama, a través de veintidós textos, va otorgando fijeza a un sistema de relaciones que tejen un enorme tapiz de fuentes referenciales, analogías, contrastes, en fin de intertextualidades que nutren el orbe cultural en el cual se inserta su presente.

No creo que esta recopilación haya tenido la resonancia que alcanzaría años después. Sobre ella dijo Ballagas:

"Su libro quedará siempre como el triunfo de la libertad acrisolada sobre el medio fofo que no sabe exaltarla pero que la respeta y la teme. Sabia manera de quedarse solo porque a distancia, núcleos brillantes, los mejores nos acompañan."

Y José María Valverde es aún más explícito:

"*Analecta del reloj*, es un libro tan delicioso como extraño. Precisamente su originalidad, aparte de la obvia moda de "lo contemporáneo", es su mayor encanto. Es el libro que nadie escribe, y que, cansados de claridades consabidas encuentra su momento único para hipnotizarnos con su raro dialecto". E hipnotizado quedó Wallace Stevens al leer el volumen y le manifestó al autor: “all your pages tantalize me”.

La obra poética y ensayística de José Lezama Lima, voraz, suma intercultural por excelencia, va tejiendo sus meandros para afluir en *Paradiso* (1966), portento mayor de la narrativa cubana, donde el entendimiento sustancial de la cultura china busca vasos comunicantes con todo el saber antiguo occidental. Recuérdese ese pasaje delicioso donde Foción, en una librería, recomienda con burla a un amigo la lectura de un Sartre chino del siglo VI antes de Cristo, y el burlado razona que se habrá encontrado algún punto de contacto entre el *wu wei* de los taoístas y la nada de los existencialistas sartrianos.

Muchos son los asedios posibles a esta novela, texto que abre numerosas incitaciones para el entendimiento y, a la vez, no se deja tener dócilmente por su densidad intercultural en todos los niveles expresivos. Si se desconociera la impronta del pensamiento chino en la obra de Lezama, bastarían las alusiones contenidas en la novela para que surgiera la sospecha.

Sólo hay un personaje asiático en la novela, el altivo cocinero Luis Leng, referido como maestro del mulato cocinero Juan Izquierdo en el Capítulo I, sin ninguna importancia para la trama ni para el plano semántico del texto. Nótese, sin embargo, que Leng es un chino “transculturado”, quien, en palabras de Juan Izquierdo, “al conocimiento de la cocina milenaria y refinada, unía el señorío de la *confiture*, donde se refugiaba su pereza en la Embajada de Cuba en París, y después había servido en North Carolina, mucho pastel y pechuga de pavipollo, y a esa tradición añado yo, decía con sílabas que se deshacían bajo los abanicazos del alcohol que portaba, la arrogancia de la cocina española y la voluptuosidad y las sorpresas de la cubana, que parece española pero que se rebela en 1868”. (p. 16). Este personaje, Luis Leng, alcanza el protagonismo en *Maitreya* (1978), de Severo Sarduy, tributo del escritor camagüeyano a su maestro.

Otros personajes chinos están referidos, como aquellos verduleros cultivadores de lechugas que manoteaban la niebla, y se recostaban en ella “con una elasticidad de sala de baile” o lanzaban “sus palabras pintadas de azul”. Probablemente son personajes poetizados a partir de modelos provenientes de su entorno doméstico, porque no lejos de los espacios que habitara el escritor y su familia se encuentra lo que fuera la mayor comunidad china de América Latina, largamente estructurada desde 1849, cuya última oleada migratoria se produjo entre 1920 y 1930.

Es imposible abarcar ahora todas las aristas del mundo novelesco que provocan el análisis. Numerosas son las referencias a esa zona germinativa del pensamiento precristiano: el Gran Uno, el *I Ching*, el taoísmo. Por ello escogeré solamente un motivo cardinal: la muerte del padre del protagonista y la recuperación de su imagen.

Paradiso narra el recorrido de José Cemí desde su nacimiento hasta que logra su total estatura como poeta, su conquista de la imagen. Esta trayectoria transita por tres etapas: La primera, que Lezama llama “placentaria”, está conformada por la infancia e historia familiar de José Cemí (caps. I al VII); la segunda, la “caída”, representa la salida al mundo, el conocimiento de la sexualidad, del entorno político, de la amistad (caps. VIII al XI); la tercera (caps. XII al XIV) conforma la iniciación de Cemí en la creación poética. Paraíso, caída y resurrección en el paraíso recobrado por la imagen. El motivo central que impulsa esa trayectoria es la muerte del padre, cuya ausencia —vacío— debe ser suplida por la imagen poética, vencedora del tiempo, de lo efímero. Esa ausencia/presencia se convierte así en el *tao* de la creación. En el ensayo aludido, Lezama intenta definir esta noción:

Mientras la plenitud del taoísmo consideraba al *tao* como la cifra de las infinitas mutaciones, de la marcha del no ser al ser, de la lejanía a la imagen, existió como la raíz de todo principio vital o del sin nombre eficaz. Eficaz para ser la

ausencia creadora de la presencia y la presencia excluida de la ausencia que actúa como imagen.

(...)

Pero *tao* no es árbol, no es el fruto, *tao* es el espacio creador, que comprende la polarización del embrión y de la imagen⁸.

Hay un pasaje en el capítulo VII sumamente revelador y que no ha sido desentrañado por la crítica; ello sólo es posible apelando a su génesis intercultural:

Rialta jugaba con sus hijos, el juego chino de los “yaquis”⁹ (*zhuā zǐ-ér*), y todos conformaban un círculo; absortos, las miradas de los cuatro coincidieron en el centro del círculo y: “Un rápido animismo iba transmutando las losetas, como si aquel mundo inorgánico se fuese transfundiendo en el cosmos receptivo de la imagen”¹⁰. Poco a poco, a retazos, se fue conformando la imagen del Coronel José Eugenio Cemí, ya fallecido.

El fundamento de este instante de revelaciones está concebido como el encuentro entre lo estelar y lo terrenal en sus continuas mutaciones; el círculo diseña un espacio de encantamiento donde se revela la imagen. Es el *tao*, el espacio de la creación.

El enigma de esta aparición se dilucida a través de los hexagramas referidos por los números que aparecen en el pasaje: son cuatro los participantes (Rialta y sus tres hijos); Rialta, en la “progresión de los yaquis”, se “está acercando al número doce”; Violante había llegado al número siete; Eloísa al tres y José al cinco. Los más reveladores son los relativos a Rialta y a José Cemí, personajes cruciales en las dimensiones semánticas del texto.

El sentido de los hexagramas parte de un núcleo significativo contenido en el juego de la madre, motivo de las mutaciones del espacio y del surgimiento de la imagen. Rialta ha logrado reunir once yaquis y pretende asir el conjunto siguiente; es decir, se encuentra en un tránsito entre el hexagrama once y el doce. Estos hexagramas son contrarios e indican

La Paz (*T'ai*) y El Estancamiento (*P'i*)¹¹. El *Dictamen* del primero dice: “Lo pequeño se va, llega lo grande. ¡Ventura! ¡Éxito!”; mientras que el del segundo manifiesta: “Hombres malignos no favorecen la perseverancia del noble. Lo grande se va, llega lo pequeño.”

La muerte del Coronel introduce un cambio esencial en la vida de la familia: se rompe la concordia, la seguridad, se pierden los días venturosos, es la carencia del centro rector, pero se mantienen los principios de la familia en la intimidad de la casa de doña Augusta. Es un hito moroso de la mutación que esa muerte acarrea para el destino de toda la familia, principalmente para su hijo.

En esta coyuntura se esclarece el hexagrama de José Cemí, el cinco: *La Espera (La Alimentación) (Hsü)*¹², cuyo *Dictamen* es mucho más preciso que el de Rialta: “La espera. Si eres veraz, tendrás luz y éxito. La perseverancia trae ventura. Es propicio atravesar las grandes aguas.”

Todavía no es el momento de irrumpir en la vida exterior, aunque no demora; ahora es el instante de la “alimentación” primera, de la fortaleza interna que demanda ir al encuentro de un destino cifrado. Sólo así será propicio “atravesar las grandes aguas” que se avecinan. Es el inicio de un tiempo preparatorio para el cumplimiento de un designio.

Desde el punto de vista estructural, este Capítulo VII es el último de la etapa “placentaria” y representa un tránsito hacia la “caída”, la salida al mundo de José Cemí, de su descenso al infierno (Cap. VIII) para iniciar una trayectoria ascendente en su formación como poeta, hasta la conquista de la imagen que fije la memoria.

Todas las referencias culturales chinas que puedan encontrarse en la obra de Lezama son parte de un macrocosmos integrativo que encuentra su centro gravitacional en el cristianismo, vía unitiva. Los más antiguos libros sapienciales, desde el egipcio *Libro de los*

muertos hasta el *Popol Vuh* maya, el I Ching y los libros clásicos del confucionismo, y sobre todo la *Biblia* de los hebreos, nutren un afán católico —en el sentido primigenio del término— de conocimiento y expresión, de interrogantes y respuestas, arropado por la más fértil cubanía. Ese es su legado mayor.

¹ De una entrevista con Ciro Bianchi.

² V. Manuel Pereira. “El Curso Délfico”. En *Paradiso*. España: Colección Archivos, UNESCO, 1988, p. 598.

³ En la filosofía china, el yin (negro) es el principio femenino, la tierra, la oscuridad, la pasividad y la absorción. El yang (blanco) es el principio masculino, el cielo, la luz, la actividad y la penetración.

⁴ “Las eras imaginarias: La biblioteca como dragón”, en *La cantidad hechizada*. Contemporáneos, UNEAC, p. 137.

⁵ Mayerín Bello: “Juego de las mutaciones: un hexagrama lezamiano”. En *Orígenes: las modulaciones de la flauta*. Letras Cubanas, 2009, p. 26-46.

⁶ José Lezama Lima. “Las eras imaginarias: los egipcios”. En *La cantidad hechizada*. La Habana: Contemporáneos, UNEAC, 1970, pp. 102-103.

⁷ *Ibíd.*, p. 111.

⁸ *Ibíd.*, p. 113.

⁹ Este juego infantil, de origen chino (*zhuā zǐ-ér*), consiste en lanzar al suelo doce estrellas de seis puntas, cuatro de ellas redondeadas, e ir las recogiendo con una sola mano poco a poco, en progresión matemática, mientras permanece en el aire una pelota que tiene que ser recibida con la misma mano.

¹⁰ José Lezama Lima. *Paradiso*. Ed cit., p. 162.

¹¹ Para la interpretación de los hexagramas utilizo la traducción al español de D. J. Vogelmann de la versión del chino al alemán que hiciera Richard Wilhelm: *I Ching. El libro de las mutaciones*. España: EDHASA, 1976, 5ta. Edición.

El *Dictamen* de La Paz dice:

La paz. Lo pequeño se va, llega lo grande.
¡Ventura! ¡Éxito!

Y la *Imagen* es:

Cielo y Tierra se unen: la imagen de La Paz.
Así reparte y completa el soberano
el curso de cielo y tierra,
fomenta y ordena los dones de cielo y tierra,
con lo cual asiste al pueblo.

El *Dictamen* de El Estancamiento reza:

El Estancamiento.
Hombres malignos no favorecen
La perseverancia del noble.

Lo grande se va, llega lo pequeño.

Y la *Imagen*:

Cielo y Tierra no se unen:
La imagen del Estancamiento.
Así el noble se retira, refugiándose en su valer interior,
con el fin de eludir dificultades.
No permite que le honren con ingresos.

¹² El *Dictamen* de este hexagrama dice:

La espera.
Si eres veraz, tendrás luz y éxito.
La perseverancia trae ventura.
Es propicio atravesar las grandes aguas.

Y la *Imagen*:

En el cielo se elevan nubes: la imagen de La Espera.
Así come y bebe el noble y permanece sereno y de buen humor.