

***E**n palabras pronunciadas ante la tumba de José Lezama Lima y que fueran recogidas en la entrega 98 (septiembre-octubre de 1976) de Casa de las Américas, Cintio Vitier señalaba que «[a]sí como en su palabra el sentido trágico y el esplendor de la fiesta de la creación estuvieron enlazados, ante su muerte comprobamos que la imagen de la posibilidad infinita a la que él rindió culto en vida y obra, gana la partida como invencible lección y herencia irrenunciable».*

*Esa «imagen de la posibilidad infinita» no ha cesado de acrecentarse en los más de treinta años transcurridos desde entonces. Pocos autores han recibido en las últimas décadas la atención y el reconocimiento que Lezama ha alcanzado. Su primer centenario –que cumple este 19 de diciembre– lo encuentra convertido en uno de los más celebrados escritores latinoamericanos, asociado, además, con una mitología que con frecuencia parece sustituir la lectura de su obra.*

*La Casa de las Américas, que tuvo a Lezama en más de una ocasión como jurado de su Premio Literario, y desde hace una década otorga un premio con su nombre; que durante los últimos años de vida del poeta lo contó entre sus trabajadores; que le dedicó una Valoración múltiple (al cuidado de Pedro Simón) al cumplirse su sexagenario en 1970, y otra con motivo de este centenario (preparada por Roberto Méndez); que lo grabó leyendo algunos de sus poemas para el Archivo de la Palabra de la institución, los cuales han sido reproducidos en diversos formatos como parte de la colección Palabra de esta América; que publicó Paradiso dentro de la colección de clásicos Literatura Latinoamericana y Caribeña, así como decenas de textos suyos y sobre él en esta misma revista, ha decidido consagrarle un número homenaje.*

*Si bien esta entrega desea ante todo contribuir al mejor conocimiento de la figura y la obra del autor de Muerte de Narciso a un siglo de su nacimiento, no puede dejar de proponerse a sí misma como testimonio de una admiración y como nueva parada en esa relación de cinco décadas entre la Casa de las Américas y José Lezama Lima.*

FINA GARCÍA MARRUZ

# A Lezama, en el centenario de su nacimiento\*

**H**e venido hoy aquí solamente para compartir con ustedes algunos recuerdos que de él tenemos, de la persona inolvidable que fue, ya que, aunque he dedicado tres ensayos a su obra,<sup>1</sup> no hay en ellos huellas de esas «salidas» suyas, que escapan a la «entrada en materia» de su poesía.

Recuerdo que una vez le pregunté:

–¿Lezama, que día nació usted?

Y con aquella peculiar voz suya a la que la falta de aire ahogaba, de tal modo que la última sílaba, la aspiraba como si preguntase, me respondió.

–El día en que fundaron el mundo.

Por eso, desde luego que nunca pudimos ir a su cumpleaños.

Celebrábamos siempre nuestro santo común, San José. Él me llamaba muy temprano, y me decía: «Parece mentira que usted no se haya acordado aún de llamarme...».

1 Me refiero a «Estación de Gloria», memoria de la emoción que nos dio llegar a conocerlo, *Dador*, dedicado a su libro así llamado, en el que intenté penetrar, no en su promisoro oscuridad sino en su hermetismo (o lo que al menos lo era para mí), por lo que me limité a hacer un «Bestiario» con sus deliciosos versos, y «La poesía es un caracol nocturno», que leí en el homenaje que se le hizo en Burdeos, los tres ya publicados. [Aparecido en el No. 134 de septiembre-octubre de 1982 de *Casa de las Américas* (N. de la R.).]

\* Palabras leídas en el panel que como homenaje a José Lezama Lima se organizó en la Feria Internacional del Libro Cuba 2010 (N. de la R.).

Yo me deshacía en excusas: «Que si mi casa es algo grande y por la mañana había que hacer cosas...», lo que me valió una linda respuesta:

–No hable mal de su casa grande: crezca hasta ella.

Poco a poco me fui dando cuenta de que le divertía mi turbación, por lo que un día me vengué y lo llame más temprano que él. «Parece mentira que usted no se haya acordado aún de llamarme...». Aunque nada le era más fácil que reaccionar con alguna agudeza, creo que me dejó ganar, caballerosamente: empezó a reírse, y yo también, acabando así los dos el juego.

No sé cuantas más cosas parecidas podría contar de su trato. Pero yo prefiero, sencillamente, unos pocos versos suyos preferidos. Creo que estarían de acuerdo muchos de ustedes.

*Ah, que tú escapes, en el momento  
en que habías alcanzado tu definición mejor...*

que me recordaba lo de Luz: «La idea más exacta es la que no puede definirse», que prefería terminar contradecida por «el viento gracioso» con que el gato se extendía para dejarse definir.

El otro poema es: «Una oscura pradera me convida»: «Sus manteles estables y ceñidos, / giran en mí, en mi balcón se aduermen», y ese verso que parece grabado en los aires escogidos, en que «su indefinida cúpula de alabastro, se recrea».

Sus «Pensamientos» lo eran siempre «en La Habana». Si Virgilio sentía la soledad de vivir en una

isla («La maldita circunstancia del agua por todas partes»), Lezama aseguraba que vivir en esta isla «era una fiesta innombrable».

De sus grandes soledades, salud escasa y ataques enemigos, dentro o fuera, nunca habló. Sus lecturas eran universales, su cubanía entrañable:

*Porque habito una tierra donde el hielo es una  
reminiscencia...*

*Porque habito un susurro como un velamen...*

Quisieron «incinerar nuestros dioses», pero «*My soul is not in an ashtray...*». Una invitación a vivir la Isla no mirando hacia afuera, sino desde dentro, «como decía Juan Ramón en el diálogo que sostuvo con él sobre la insularidad. Elogió a los dioses fecundantes «que pusieron en el vacío la región de la fuerza».

Quiero terminar con los cuatro últimos versos de su «Noche insular: jardines invisibles» («Anillos y fragmentos»), estelares, sin duda lo más bellos que escribió, y de los que más lo fueron en un tiempo desdeñoso de los dioses y la vida eterna, con su consolador verso final:

*Dance la luz reconciliando  
al hombre con sus dioses desdeñosos,  
los dos sonriendo, diciendo,  
los vencimientos de la muerte universal,  
y la calidad tranquila de la luz.*

¡Muchas gracias, Maestro! **C**

# José Lezama Lima y la teoría cultural trasatlántica

El diálogo que uno mantiene con la obra de José Lezama Lima se ha desarrollado en estos ya cuarenta años de emprendido como un modelo de pensar la cultura de la América Latina, que poco tiene que ver con los hábitos de nuestra educación formal, esto es, con la necesidad filológica de establecer sus fuentes, documentar su evolución y reconstruir su historia. No es que esas operaciones de la crítica carezcan de valor, todo lo contrario, nos son fundamentales. Los Estados nacionales se construyeron con ayuda de la filología y la necesidad de establecer, y a veces de forjar, textos fundadores. Hace mucho, comentando con Irlemar Champi estas cuestiones de genealogía a propósito de *La expresión americana*, le decía yo a ella que todo el sistema de referencias de ese libro, inexhausto probablemente, estaba en la biblioteca personal de Lezama. No solo ocurría que Lezama no había visto esas fuentes, monumentos y obras de arte (el museo imaginario que cada escritor nuestro, desde el Inca Garcilaso y Rubén Darío, lleva consigo como capital simbólico de su empresa) sino que, además, no necesitaba documentarlas en su formidable alegato por nosotros mismos. Su biblioteca, se diría, era una figura de equivalencia de los archivos de este mundo y del otro, lo cual le permitió descreer de la filología, la estilística y el estructuralismo. También en ello se parecía a Borges, que abría notas al pie de página más en sus cuentos que en sus ensayos. En verdad, Lezama, como Borges, había transformado el positivismo historicista en el ejercicio interpretativo del ensayo, leyendo la cultura no como la lección del museo sino como

discursos desplegados, cuya dinámica era el tejido, la trama, el entramado. Esos monumentos no requerían la verificación de las disciplinas histórico-sociales, que desde los años cuarenta hasta hoy mismo buscaban organizar sus campos científicos delimitando sus objetos, redefiniéndolos, y agonizando en su puesta al día –dado el carácter desbordado de estos, en tanto americanos, cuya presunción de objetividad suele escapar a las clasificaciones–. Por ello, el método lezamiano de construir una hipótesis buscaba, más bien, liberar la fuerza (o la calidad informativa) de los objetos culturales en su contacto, intercambio y mezcla desencadenante. De modo que aquel no era un dato mensurable en el museo, aunque estuviese a cuenta de la museografía, sino que era el proceso de su propio desplazamiento, esto es, un instante aleatorio, imantado y articulario.

Por lo mismo, los objetos que dan cuenta del gabinete lezamiano, y que se ceden la página en *La expresión americana*, no protestan una genealogía, no se explican por su origen, sino concurren en una actualidad más ancha, creciente y proteica, hecha de varias escenas, fondos y regiones. Esa orilla del presente empieza en la lectura, su cabeza de playa. Al leer a Lezama, no hemos hecho sino empezar de nuevo, cada vez con renovado entusiasmo, como si fuésemos parte del proyecto, lo legible, reiterando esa primera página de los recomienzos, donde todo parece dicho y casi todo está por hacerse. La obra de Lezama Lima nos hizo agentes culturales de la lectura, y nos dio un papel en ese desafío de recomenzar en cada página, tanto la aventura creativa de articular como la voluntad crítica de construir un horizonte habitable.

El método de escritura según el cual un objeto es articulado a otro por una actividad de íntimo entramado crea, en el poema, una nueva instancia figu-

rativa, mientras que, en la narración, produce una secuencia que abre y expande la representación. Si volvemos al primer verso de *Muerte de Narciso*, por ejemplo, vemos que Dánae «teje el tiempo» que ha dorado el Nilo. Tejer declara la acción en un presente dilatado. Esa actividad es una potencia: el dispositivo del entramado supone el tejido, el hilo de la vida, el texto y la textualidad. Se trata, en efecto, de la escena de la sintaxis, que habrá de reordenar, con su capacidad barroca de sumar objetos y sujetos, el carácter del proceso textual; el mecanismo artístico capaz de restituir el sentido y, ciertamente, la diferencia cultural de una visión del mundo capaz de incorporar lo disímil, reconciliar los opuestos, y propiciar la creatividad del diálogo. La sintaxis es el principio del entramado, la inteligencia de la incorporación y la política interpretativa de morar en la significación.

Un dato de la mitología clásica (Dánae) interactúa (teje) la temporalidad de otra historia antigua (Egipto). Por tanto, esta figura metafórica (que inicia un discurso mitopoético) se construye, sobre esos nombres ilustres a partir de ese entramado de tiempos disímiles que es la historia cultural. Esta nueva instancia del discurso poético, por lo mismo, solo se cumple en la otra trama de articulaciones, la lectura. Pronto, cada nombre deja su archivo original (su modo de hablar y de producir nuevos discursos) porque ha ingresado a un nuevo régimen discursivo: el operativo del poema, donde se libera a los objetos de su linaje y se los proyecta en un presente incesante, que fluye como otro río, en la geotextualidad del discurso.

Le debemos a José Lezama Lima también el juego y el humor de esta puesta al día del principio de articulación. Su obra, es cierto, pone a prueba las posibilidades sintácticas de la comunicación en español, ya que ensaya la trasposición sintáctica del barroco, que consiste en llevar las combinaciones

de los elementos de la frase a los límites del sentido (lección de estirpe gongorina, que además somete el español al severo cernido del latín, allí donde las sumas se hacen desde las restas, paradoja tópica del ardimiento empirista, del objeto temporal hecho emblema ejemplar), con lo cual el sentido se torna paradójico, él mismo cuestionándose como sinsentido. Lezama, como bien sabemos, nos pone a menudo en dificultades porque corta las amarras referenciales (como Vallejo en *Trilce*), y es difícil seguirlo cuando la articulación no da cuenta de una escena sino de un acto puramente verbal, cuya sintaxis es capaz de liberarse del referente al punto de que la verificación es improbable. Otras veces, en cambio, la sintaxis es suficiente para articular todas las partes en discordia, al revelar su trama viva, como ocurre en el bien conocido «Himno para la luz nuestra»:

*De la inteligencia de la misa  
a los placeres de la mesa,  
el rayo vital no cesa  
de engrandecerse con la vista.*

Todo el archivo barroco ha escrito estos versos para verse celebrado en una página cubana. Tiene la función de un teorema: de esto a lo otro, lo vivo crece en nuestra mirada. La sintaxis suma dos ceremonias vivificantes, el rito religioso y la buena mesa. Inteligencia es también la capacidad de religar, el fundamento de creer. Y el «rayo vital» sugiere el asombro de lo vivo, su certidumbre. Es notable cómo lo novedoso o sorprendente de los términos «inteligencia» y «engrandecerse» reorganiza el sentido, construido en el lenguaje, en la ceremonia de incorporaciones que es el poema mismo. La perspectiva verbal actualiza y excede la duración del presente, pleno de sentido en una sintaxis casi geométrica, que escenifica el levemente

festivo entramado de misa y mesa. Pero es el «rayo» lo que atraviesa la escenificación al irrumpir con su escritura de arrobado milagroso (milagro quiere decir ver más). La vista es la parte del lector: como siempre, Lezama le cede la resolución al lector, y gesta en la lectura el desenlace de las articulaciones: es el sujeto quien responde por el mundo, humanizado, justamente, por la capacidad epifánica (más mundana que áurea) de la sintaxis sumaria. Han contribuido a esclarecer el pensamiento poético en la obra de Lezama los estudios de Carmen Ruiz Barriónuevo y Ester Gimbernat de González; Enrico Mario Santí observó que las erratas y los errores en la escritura de Lezama sugerían una refutación de las figuras de autoridad.

La noción del «himno», por lo demás, es de estirpe clásica: postula que conforme el poema progresa, el lenguaje y su lector viven el proceso epifánico que parte del elogio, sigue en el canto y nos sume en lo numinoso. Ese procedimiento formal suscita verbalmente (sintaxis del ver más), verso por verso, la escala ascendente de un tránsito visionario. Lezama, con su sentido instantáneo de la diferencia americana, canjea a los dioses y héroes del himno por «la luz nuestra», por la transparencia de la mirada que tributa los trabajos y las alegrías de morar. De modo que en este memorable poema «himno» se articula a «la luz nuestra» en una sintaxis de abundancia y fecundidad. Lo resume muy bien Gimbernat de González: «La voz y la luz: tiempos que se conjugan» (1976: 15). El entramado del canto clásico y la suficiencia caribeña, así, crean este nuevo objeto poético y cultural de las sumas americanas, que a su vez presupone a un sujeto de la diferencia, a un mediador del presente preñado de futuro, o de *futuridad*, que es una palabra que ha entrado recientemente al diccionario español aunque está hace tiempo en el Caribe.

En *Paradiso* se trata de la representación del objeto cultural producido por el tejer del tiempo y el atravesar del rayo que no cesa. Lo verdaderamente infernal del *Inferno* dantesco es el hecho de que sus círculos no están articulados, sino que son representados como ámbitos aislados, y configuran una topología de la penuria mayor: aquello que es impensable. Lo infernal es lo que no respira en el lenguaje y nos condena a la repetición. Por eso solía decir Darío que los malos poemas no acaban nunca. *Paradiso*, en cambio, es un sistema donde todo tiene que ver con todo, y donde la cristalización, y la epifanía en el caso de la poesía, son consecuencia de una escritura de asedio, aprendizaje y construcción del lugar de la literatura en la reconstrucción de la nación. Por eso, la novela más poética de la lengua española es también la más programática. *Paradiso* podría leerse hoy como la Retórica americana para construir un mundo propio a partir de los saberes heredados, mundo, o figura del mundo, tan raigal como universal. En los trabajos de Lezama, la América Latina es la cristalización de las sumas de la cultura.

Pero lo extraordinario es que Lezama no asume la tradición con el dictamen de la identidad aristotélica (la cosa para ser ella misma no puede ser otra) sino que invierte la lógica causal para, programáticamente, ensayar la identidad de lo alterno (no el principio de lo idéntico sino el de la alteridad, no lo homogéneo sino lo diferente), con lo cual la representación no es el producto de un origen histórico razonado, sino la invención del mundo desde la comarca, y la reinención de lo local desde la multiplicidad. Se trata, en efecto, de la representación americana de la abundancia, de esa producción del sentido en el tejer del texto y el iluminar de la mirada, que promueven el nuevo mapa del entramado cultural, que reinscribe sus orígenes (mundiales y

locales: clásicos, taínos, africanos) para actualizarlos en los frutos nacidos del entrecruzamiento de las culturas. Por eso dice Lezama que hay que reinventar la naturaleza en la cultura y en el hombre, devolverles el principio natural de la abundancia. Leemos en la novela:

Sabían que el conformismo en la expresión y en las ideas, tomaba en el mundo contemporáneo innumerables variantes y disfraces, pues exigían del intelectual la servidumbre, el mecanismo de un absoluto causal, para que abandonase su posición verdaderamente heroica de ser, como en las grandes épocas, creador de formas, el salador de lo viviente creador y acusar de lo amortajado en bloques de hielo, que todavía osa fluir en el río de lo temporal.

Si el nuevo objeto cultural ha inventado una cultura barroca sobre la cual el discurso crea un hábitat de la abundancia, se trata, en consecuencia, de gestar un sujeto de lo nuevo, un agente histórico capaz de exceder la lógica causal, que nos daría una explicación genealógica, documentada por el museo, y suscitar las nuevas formas y valores, el himno de lo vivo. Lo que Lezama, a propósito del sacrificio de Martí, llamó «La eticidad de la Luz». La metáfora (la vía del «conocimiento metafórico»), nos dice, es la cristalización de la historia en el lenguaje, en la imagen. Y concluye: «En toda obra de esencialidad hay una ruptura de las series y un comienzo, como en la profundidad abisal de un hecho revolucionario».

También por ello Lezama Lima se separa del método crítico de Eliot, basado en la estética de lo fragmentario, las ruinas y lo residual (esto es, en el discurso de la carencia, en la «tierra baldía» de los «hombres huecos»); una estética en la que los viejos

mitos demuestran el extravío escéptico de la promesa de lo moderno. Y, así mismo, resiste ser comparado demasiado con Proust y su reconstrucción memoriosa, ya que no se entiende como un arqueólogo de los saberes del archivo de la memoria, cuya materia no se resigna a convertir en pasado, y prefiere el desencadenamiento del relato, que rescribe la memoria heroica como ironía en las novelas de Joyce; mientras que en la poesía de Pound la iluminación del pasado es una lección que el presente, el lenguaje, hacen válida. César A. Salgado ha discutido con provecho esta intersección de Lezama en el sistema modernista internacional, en su libro *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*, en especial, en lo que respecta a la metodología lezamiana de la «reapropiación». El diálogo que el grupo Orígenes, la revista del mismo nombre y la obra de Lezama Lima entablaron con la modernidad internacional, con el gran modernismo de las rupturas que propiciaron Joyce, Breton, Pound, Eliot, y también Vallejo y Borges, fue intenso y, varias veces, íntimamente polémico. Es en *Orígenes*, donde se verifica esa conversación a través de la traducción, que incluye los grandes momentos fundadores de las *Iluminaciones* de Rimbaud y *Un golpe de dados*, de Mallarmé, ambos traducidos por Cintio Vitier, mientras que Lezama parece haberse sentido más afín virtiendo un canto boscoso de Saint-John Perse. Muy temprano había definido Lezama su método crítico, que trabajó de manera fecunda en sus ensayos como una verdadera poética. Es probable que el encuentro con la obra crítica, breve pero decisiva, de Ernst Robert Curtius le haya descubierto un proceder analítico creativo en los reordenamientos histórico-literarios. Auerbach, discutiendo la calidad de síntesis (una idea más intelectual que documental a la hora de establecer las formas sumarias de ar-

ticulación literaria) desplegada por Curtius, lo precisa muy bien:

En cualquier caso, nuestra morada filológica es el mundo: no puede serlo más la nación. La parte más valiosa e indispensable de la heredad de un filólogo es la cultura y el lenguaje de su nación, pero sólo cuando se separa de esa heredad y la trasciende, es que ella se hace verdaderamente efectiva.

Contamos con un creciente archivo de crítica y documentación de Lezama Lima, gracias a las compilaciones de Leonor y Justo Ulloa; así como a las ediciones de Javier Fornieles, quien ha reunido, junto a otros tomos, el de la *Correspondencia* entre María Zambrano y Lezama; y también a las tareas enciclopédicas de Iván González Cruz, quien ha editado secciones del archivo de Lezama desde la Universidad de Valencia.

Ese debate es intrínseco al lugar de la literatura contemporánea de inspiración cultural, ya que su estatuto se decide como discurso capaz de pensar los procesos y apuntalar los cambios en el sistema de la cultura. Y en ese debate Lezama conceptualiza la alternativa de un reordenamiento del diálogo cultural, que concibe ya no como causal, en tanto fuente, inspiración o modelo, sino como una versión americana de la historia y la memoria recibidas que deben, ahora, ser reordenadas; esto es, redimensionadas como discurso de los orígenes, no del pasado sino del porvenir. El futuro que se proyecta en las fuentes y la memoria que habita el porvenir, abren la escena de un presente urgido de un mapa que dé cuenta de esa interpolación de tiempos en la lectura. En lugar de leer hacia atrás para consagrar los monumentos discursivos que nos conforman, Lezama propuso leer desde la «sobrenaturalidad»,



ese escenario de un lenguaje del conocimiento poético, cristalización del tejido y la mirada; es decir propuso leer hacia adelante y desencadenadamente, desde el presente hecho más compartido, y hacia el devenir de las sumas de goliardos y metafísicos, que celebran el diálogo en el Atheneum. Pero, sabiendo que las síntesis metafóricas pensaban un nuevo lector para una nueva idea del libro, llamó *Paradiso* a esa casa imaginaria de los jóvenes filólogos que discuten la estética de Dante y la ética de Martí. De modo que mientras formulaba el método, y ponía a prueba la teoría cultural del texto hispanoamericano como «tejido» y «luz», Lezama iniciaba, como la demostración formal de su metodología de sumas restadas, el otro diálogo articulador de su proyecto, el entramado de las fuentes españolas y el intercambio con sus escritores más afines, como Juan Ramón Jiménez, María Zambrano, Vicente Aleixandre y algunos otros.

Estos apetitos del diálogo comienzan con el famoso «Coloquio con Juan Ramón Jiménez» (*Revista Cubana*, La Habana, 1938), en el cual Lezama reconstruye, en su propio estilo barroquizante la parte del otro, reapropiando la voz del poeta español desde la proyección de la suya. Esa suma de voces forja la extraordinaria metáfora de un nuevo entramado verbal que sustenta una imagen trasatlántica. En efecto, el operativo de las sumas cristaliza como diálogo, al articular las orillas del español, no en la geografía sino en el entramado de la voz y la escritura. Ese nuevo espacio dialogante es la primera iluminación contemporánea de un proceso desencadenado por el modelo dialógico del Inca Garcilaso de la Vega (con el Inca tío, con los historiadores y cronistas de su tiempo, con los nuevos mestizos, con Petrarca) y de Guamán Poma de Ayala (con el Rey, con las culturas plurales, con las nuevas voces sociales). Intercambio trasatlántico

que, por lo demás, había sido el espacio de la interlocución de sor Juana Inés de la Cruz, y la apuesta de Cervantes al sumar las visiones y promesas de la otra orilla; pero también el trueque de valores sensoriales en el gabinete barroco de Góngora. Modernamente, Rubén Darío se habrá de mudar al francés para rehacer la dicción del español de su tiempo, con lo cual no mejoró la calidad de la conversación en España, sino que cambió la poesía en español. Enseguida, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Jorge Luis Borges, del lado de acá, y Valle Inclán, Lorca, Larrea y Alberti, del lado de allá, y tantos otros, entre viajes, estancias y exilios, demostraron la capacidad intelectual de las formas reflexivas en ese intercambio, mezcla, tejido y entramado. Juan Ramón Jiménez debe haber percibido la demanda de esa voz del otro que resonaba como suya, porque escribió una advertencia para la publicación del «Coloquio...»:

En las opiniones que José Lezama Lima «me obliga a escribir con su pletórica pluma» hay ideas y palabras que reconozco mías y otras que no. Pero lo que no reconozco mío tiene una calidad que me obliga también a no abandonarlo como ajeno. Además, el diálogo está en algunos momentos fundido, no es del uno ni del otro, sino del espacio y el tiempo medios. He preferido recojer todo lo que mi amigo me adjudica y hacerlo mío en lo posible, a protestarlo con un no firme, como es necesario hacer a veces con el supuesto escrito ajeno de otros y fáciles dialogadores.

Hay diálogos y diálogos, advierte Juan Ramón. Y este es de los que abren camino desde la amistad, ecuación consagrada por el *Quijote*, esa máxima protesta por la mejoría de la calidad del diálogo en español.

A María Zambrano, en cambio, le devuelve la palabra de humor, con la intimidad traviesa de una amistad ampliamente correspondida:


*Las olitas jónicas del Mediterráneo,  
los gatos que utilizaban la palabra como,  
que según los egipcios unía todas las cosas  
como una metáfora inmutable,  
le hablaban al oído*

Pero, como vemos, aun en el juego habla la poesía que articula el mundo clásico y el Nilo inmutable, gracias al signo que abre la serie comparativa, ese delta sintáctico que es propio del barroco, pleno de símiles cuya diversidad se ha vuelto unitaria gracias a la voz.

A propósito de la serie de retratos del lúgubre Felipe II, que Antonio Saura ejecutó, según dijo, buscando «liberarse [...] del peso de la historia», Lezama encontró espacio para incluir otra cita de su Gabinete. En el catálogo de la exposición (Madrid, 1973), le convida al pintor a probar del barroco americano:

La gran poesía española desató las cenizas convirtiéndolas en mariposa, e igualó el erizo, que juega en el índice del Diablo, con el zurrón de la castaña. Pero antes hay que destruir la cripta cenizosa, la cal que retuerce los huesos, la sal que destruye los metales y los árboles. Saura sabe que hay que lograr los hechizamientos del chocolate reavivando las cenizas del ahorcado, llevándolas al despertar del nuevo cuerpo evaporado.

Contra las cenizas, el chocolate. El arte, nos dice, levanta una imagen del tiempo barroco, la taza reconfortante, frente a la «ceniza y cal», esa tachadura mortal.

La recuperación del barroco de la abundancia, que celebra la inmanencia de los objetos del Nuevo Mundo, así como las texturas del mundo de las sumas propicias desencadenadas por los operativos de la mezcla, recuperan también, desde Garcilaso y Góngora hasta María Zambrano y Aleixandre, las varias orillas del español en «el anfiteatro del Caribe». Allí donde termina con la escritura de Lezama una «era imaginaria», y, a partir de nuestras lecturas de Lezama, comienza otra. 

## Fuentes

- Auerbach, Erich: «Philology and Weltliteratur» (1952), Maire y Edward Said (trads.), *Centennial Review*, vol. 13, No. II, 1969, pp. 1-17.
- Celia, Susana: *El saber poético: La poesía de José Lezama Lima*, Buenos Aires, Nueva Generación, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2003.
- Fornieles Ten, Javier (ed.): *Querencia americana: Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima: relaciones literarias y epistolario*, Sevilla, Espuela de Plata, 2006.
- \_\_\_\_\_: *Correspondencia de José Lezama Lima y María Zambrano, y de María Zambrano y María Luisa Bautista*, Sevilla, Espuela de Plata, 2009.
- Gimbernat de González, Ester: «Paradiso: Contracifra de un sistema poético», *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 318, 1976, pp. 1-16.
- González Cruz, Iván (ed.): *Diccionario: vida y obra de José Lezama Lima*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 2000.
- Heller, Ben: *Assimilation/Generation/Resurrection: Contrapuntal Readings of the Poetry of José Lezama Lima*, Lewisburg, Bucknell UP, 1997.
- Lezama Lima, José: *Poesía completa*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

\_\_\_\_\_: *El reino de la imagen*, Julio Ortega (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

\_\_\_\_\_: *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, Nanterre, Archivos de la Literatura Latinoamericana, 1988.

\_\_\_\_\_: *La expresión americana*, Irleamar Champi Cortés (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Ortega: Julio. *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.

\_\_\_\_\_: *Varios golpes de dados* (traducciones de Orígenes), Julio Ortega (ed.), Madrid, Huerga-Fierro, 2005.

Ruiz Barrionuevo, Carmen: *El «Paraíso» de Lezama Lima*, Madrid, Ínsula, 1980.

Salgado, César Augusto: *From Modernism to Neobaroque: Joyce and José Lezama Lima*, Lewisburg, Bucknell UP, 2001.

Santí, Enrico Mario: «Parridiso», *MLN*, vol. 94, No. 2, marzo de 1979, pp. 343-365.



"Lo cubano" - Enero 1958

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Lo cubano*, enero de 1958. Tinta / papel

# El umbral de *Paradiso*: el capítulo primero y la poética de la narración en José Lezama Lima

Transcurridos casi cuarenta y cinco años desde la publicación de *Paradiso* (1966), y casi treinta y cinco de la muerte de su autor, no es posible dudar de que la obra de José Lezama Lima (1910-1976) es una de las novelas fundamentales y emblemáticas del siglo xx, y lo es por su singularidad y ascendencia, por entrañar un concepto poético y particularísimo del mundo, y también, sin duda, por su desenvuelta complejidad. Como una laberíntica obra de arte que se sabe genial, *Paradiso* abrumba a veces y lleva al desaliento, pero también estimula con sus hallazgos a un lector que tiene poco menos que revestirse con la propia piel del autor si quiere penetrar en este mundo, y a la vez disfrutar de una escritura que avanza en espiral, dificultando la directa comprensión de lo narrado. Y es que *Paradiso* desborda los márgenes de la novela, transgrede los límites genéricos con gran seguridad y eficacia, consciente el autor de la amalgama de elementos, incluso dispares, que combina y distribuye con gran desenvoltura. Y sin embargo, y a pesar de todas las dificultades, *Paradiso* pertenece al rango genérico de la novela, aunque su autor gustaba definirla como una *summa* poética en la que la narrativa y la poesía se entrelazan y confortan. Dice Raquel Carrió Mendía, contemplando tan solo la vertiente novelesca:

*Paradiso* integra la crónica de costumbres, la novela de formación o aprendizaje, e incluso –por qué no– se comporta a veces como un delicioso relato de aventuras, sin descartar también el valor autobiográfico y el concepto de libro-memoria con su carga necesariamente testimonial.<sup>1</sup>

Ello implica que la obra de Lezama constituye un bien balanceado conglomerado de relaciones y planos diversos que en su contrapeso constituyen lecturas y aproximaciones nada excluyentes. Porque esta obra no es una única cosa, ni puede atraparse por un único significado, y este es también uno de los rasgos que la constituyen como hallazgo singular. Develar esos elementos debe ser uno de los objetivos de la crítica. Por eso creemos que es importante fijarse en el capítulo primero<sup>2</sup> de *Paradiso* en el que, como bien ha notado José Prats Sariol, «aparecen algunas claves estilísticas y argumentales de lo que sería la novela de una vida, la vida de una novela llamada José Lezama Lima».<sup>3</sup> Convencidos de ello, de los sentidos esenciales de la novela y de su implicación con la propia obra del autor, así como de que algunos de sus procedimientos están ya expresos en estas primeras páginas, vamos a referirnos al desarrollo del capítulo inicial.

1 Raquel Carrió Mendía: «La imagen histórica en *Paradiso*», en José Lezama Lima: *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier (coord.), 2da. ed., Madrid, Colección Archivos, ALLCA XX, 1996, p. 540.

2 Se publica por primera vez en dos partes: en el número 22 de *Orígenes*, verano de 1949, pp. 16-23, y en número 23, otoño de 1944, pp. 18-26. Acerca de las variantes del texto véase Cintio Vitier en la citada edición crítica.

3 José Prats Sariol: «Lecturas concurrentes: resúmenes críticos de los capítulos de *Paradiso*», «Capítulo I. Hacia el reconocimiento: espejo y encaje» en José Lezama Lima: *Paradiso*, ob. cit. (en n. 1), p. 646.

Contar e integrar la historia de la familia es uno de los objetivos de la novela de Lezama, al mismo tiempo que «toda la historia de Cuba, sobre todo desde principios del siglo diecinueve hasta la crisis de los treinta, está inscrita en *Paradiso*»,<sup>4</sup> aunque este propósito se imbrique muy pronto con otro tema que, aunque entrevisto en estos primeros capítulos, acaba por hacerse dueño de la otra mitad de las páginas. Se trata de la persecución y el asedio por parte de José Cemí de la aprehensión del don poético y de su sistema poético del mundo, que a la vez coincide con el del propio Lezama. Ello implica que el carácter oral –el rescate de la memoria y de las conversaciones familiares–, uno de los elementos subyacentes en la novela, al menos en los siete primeros capítulos, quedará al mismo tiempo superado por la inserción de lo misterioso e inexplicable, y por las referencias cultas que aparecen a lo largo de todo el texto, de las que hace un verdadero alarde y llegan a constituirse en características de su estilo.

Yo siempre supe que algún día tendría que escribir la historia de mi familia, aquellas conversaciones de mi madre y mi abuela con mis tíos sobre la vida en la emigración revolucionaria durante la Guerra de Independencia, los encuentros con José Martí y las nochebuenas pasadas lejos de Cuba.

Responde así Lezama a Ciro Bianchi Ross a la pregunta por el carácter autobiográfico de su novela, e insiste: «Yo no soy un novelista profesional, pero creo que es totalmente imposible dejar fuera de una novela la vida vivida, seres conocidos, recuerdos, odios, rencores, pesadillas».<sup>5</sup> Por tanto, no se pue-

4 Roberto González Echevarría: «Lo cubano en *Paradiso*», en VVAA: *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, 1984, vol. II (Prosa), p. 34.

de dudar de este importantísimo sustrato, procesado y revivido en la obra, aunque lo que nos importa ahora es, en consecuencia, la realización misma de la novela, observar cómo el autor consigue mantener en perfecto equilibrio todos los elementos, la oralidad y el culturalismo, para sellar su estilo y llegar a la construcción de una obra de tan personal eficacia.

El capítulo primero de *Paradiso* está conformado por dos amplias secuencias, ambas situadas en la casa. La primera refiere el ataque de asma del niño José Cemí y la segunda hace referencia a algunos sucesos domésticos en torno a las preferencias culinarias de la familia, en los que intervienen amos y criados, y, a la vez, se entrelazan en la conversación algunas referencias a los orígenes familiares paternos. Son, por tanto, dos partes complementarias ambientadas en un único lugar pero con una potencialidad diferente, la primera con un componente de oscuridad e irónico misterio, y la segunda con un trazo risueño, también irónico y colorista. No es gratuito que *Paradiso* abra sus páginas con una poderosa imagen: «La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero»,<sup>6</sup> una frase que entraña apertura y misterio, pero también implica cierto componente dramático al corresponder al levantamiento del telón, al desvelamiento de lo oculto, a la penetración en un mundo que se entiende velado para la mayoría y al que el lector va a tener el inmenso privilegio de traspasar. Porque quien está leyendo la novela presiente que algo estaba oculto, y se va a producir el desvelamiento y el mi-

lagro. Es en su ensayo «Confluencias» donde Lezama expresa que en su infancia la experiencia de la noche se reduce a una mano:

[E]stira tu mano y verás cómo allí está la noche y su mano desconocida. Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella. Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro.<sup>7</sup>

Experiencia que desemboca, tras el sugerido itinerario órfico del tránsito por la oscuridad, en la consecución del instrumento verbal explícito en la frase que añade a continuación: «La espera y llegada de la mano iniciaba la cadena verbal».<sup>8</sup> Del mismo modo, en la novela, a través del gesto de Baldovina, el lector accede a un ámbito que le era vedado, y se hace partícipe de la intimidad de la vida cotidiana, que a su vez se nos presenta puesta en escena, como en una representación teatral. Más adelante se sabrá que tales escenas son también fruto de actos de la memoria que se asumen para lograr la permanencia en el tiempo, en *imago*, de la historia familiar.

En todo relato si alguien rememora o cuenta, deberá situar cuanto antes el cronotopo, el espacio y el tiempo, y a la vez presentar a los personajes. Todo ello es característico de este capítulo que contiene en síntesis rasgos fundamentales de la novela que comienza. Por esa razón la novela de Lezama presenta una aproximación a la raíz primigenia del relato en la que lo primero es situar y presentar unos

5 Ciro Bianchi Ross: *Asedio a Lezama Lima y otras entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 2009, p. 19.

6 Citaremos el texto por la edición ya reseñada en la nota 1. De aquí en adelante situaremos detrás de las citas, entre corchetes, la página en el texto.

7 J. Lezama Lima: «Confluencias», *La cantidad hechizada*, La Habana, Unión, 1970, p. 438.

8 *Ibíd.*, p. 440.

personajes en un espacio y un tiempo determinados. Incluso remite con creatividad a algunos conocidos latiguillos de la oralidad, al introducir ciertas marcas expresivas. Así al introducir a la madre y la hermana se dirá «que así se llamaba la esposa del Coronel» [5], «Violante, nombre de la hermana» [5], o también: «El hermano de la señora Rialta, que ya exigirá, de acuerdo con su peculiar modo, penetrar en la novela» [17]. Estas construcciones provocan que no se problematice el punto de vista del relato, y tal vez ello haya que achacarlo a su género oral, pues la pregunta por el origen de lo contado, ¿quién cuenta?, tiene que ver con más sofisticados relatos cultos. Es posible que esta propuesta facilite a Lezama la forma de contar. Aunque, desde luego, uno de los problemas que encontrará el lector primerizo de la novela es identificar con claridad el punto de vista desde el que se cuenta, algo no siempre factible y, en ocasiones, incluso desconcertante. Por ahora, en el comienzo de este capítulo, una tercera persona narrativa expone con amplio conocimiento lo sucedido dominando escenas y descripciones, pero pronto irrumpirá la primera persona que a veces hace referencia claramente a Cemí-Lezama y en otras ocasiones se puede ampliar al resto de la familia, sobre todo a los niños. Así, cuando se emite el juicio sobre el sombrero de Rialta dirá: «pareciéndonos así que aquella ave disecada volvía a agitarse en el aire, con nuevas sobrias palpitaciones» [6], o cuando se vuelve a retomar el rito de Baldovina se insiste «Después de las doce, ya lo hemos dicho» [6], con lo que la tercera persona se ha mudado a una primera persona del plural, que puede ser un plural de modestia, y que escondería a una primera. Hay que tener en cuenta también que la oralidad está ligada a la captura del recuerdo o a la atracción de la memoria, *in illo tempore*, y ello resulta explícito en

este primer capítulo: «la gorda punzada del padre del Coronel al teléfono, ahora, ¡ay! venía la llamada desde el recuerdo, desde los cañaverales de la otra ribera convocando para una de las fiestas en su casa, que él con dejo burlón de los mestizos sibilantes, llamaba “un gossá familia”» [16]. Momento este muy excepcional y recordado en la familia porque no puede dejar de ser significativo que en el esbozo inicial de *Paradiso* que se conserva manuscrito, la primera cosa que apunta es: «*Gossá* familia (abuelo paterno)»,<sup>9</sup> lo que evidencia la importancia de esta rememoración incluida en las primeras páginas de la novela.

En todo caso, la percepción es que, en estas primeras líneas, entramos en un espacio mágico, un centro de escena dominado por la figura del niño, en un momento también mágico, las doce de la noche, en un campamento militar, al que ciertos rasgos asemejan a un infierno (por ahora está lejos la sugerencia del título al espacio del paraíso, o «Paradiso», o también porque el paraíso exige la contrapartida de un infierno). No en vano Margarita Mateo Palmer ha señalado el carácter maléfico y demoníaco de esta escena del ritual que los criados realizan sobre el cuerpo de Cemí.<sup>10</sup> De hecho, ese niño pasará por una fase infernal que también tiene mucho que ver con la concepción órfica de Lezama, que en «Introducción a los vasos órficos» dirá que «el periodo órfico trae una solución que no es ya la del periodo apolíneo. Trae un nuevo saber, un nuevo descenso al infierno»,<sup>11</sup> un descenso a los

9 J. Lezama Lima: «Esbozo inicial de *Paradiso*», ob. cit. (en n. 1), p. 711.

10 Véase Margarita Mateo Palmer: *Paradiso: La aventura mítica*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, p. 95, donde además se realiza una interpretación de la simbología del momento por el que pasa Cemí.

infiernos que asume el itinerario vital de Cemí, no solo en su juventud al final del trayecto explícito en *Paradiso*, sino en los primeros años de su vida, como bien se marca en estas primeras páginas, pues vida y creación exigen sufrimientos, sugeridos hasta por la misma ambientación al describir las luces nocturnas del cuartel militar: «las linternas de las postas de recorrido se convirtieron en un monstruo errante que descendía a los charcos» [3]. Estamos pues en el mundo de afuera, solo hemos atisbado el recinto cerrado en el que yace el niño en compañía de Baldovina. La delicadeza de la escena, el niño afectado por un ataque de asma, contrasta con la dureza del régimen militar, que se intuye, al que el padre pertenece, y al que se harán breves alusiones más adelante. Poco importa, como se ha hecho notar, que esos recuerdos provengan del campamento militar de Columbia en Marianao, donde nació, o San Carlos de la Cabaña donde pasó algunos años en su infancia;<sup>12</sup> en cualquier caso son elementos extraídos de una experiencia ya lejana. Lo que se percibe es un recinto más grande que contiene otro más reducido e íntimo: la casa. Es allí donde se irán situando y diseñando los personajes, tanto en su apariencia física como en su integración al escenario fantasmal. Los términos que usa para ello son impropios del tiempo y del espacio referidos, pues pertenecen al cuento infantil imaginado y oral; así, Baldovina «parecía una azafata que, con un garzón en los brazos iba retrocediendo pieza tras pieza en la quema de un castillo» [3]. Tanto la palabra *azafata* como la palabra *garzón* nos hacen penetrar en un mundo olvidado y maravilloso; *aza-*

*fata* es la servidora de la reina, y la palabra *garzón*, galicismo ya en desuso para referirse a un niño, nos trazan el cuento maravilloso y nos imbrican en la oralidad. La espacialidad se refuerza con esta alusión al castillo con la que sugiere un espacio de cuento, mítico, pues este léxico (castillo, rey, azafata) conviene sin duda a este tipo de relatos. Pero no pensemos por ello que este efecto es el dominante, todo lo contrario, Lezama usa los procedimientos del relato oral como uno de los estimulantes ingredientes de su novela. A la presentación de Baldovina sigue la descripción de los dos criados y la del Coronel en ausencia. Enseguida el lector se sitúa en la clase social de esa burguesía cubana en la que los estratos y las jerarquías estaban fuertemente marcados. Es expresiva por tanto la frase que los describe: el «Coronel<sup>13</sup> baritonizaba sus carcajadas, Baldovina se hacía leve, desaparecía, desaparecía» [4]. El espacio del campamento militar sitúa la relación entre los personajes, un mundo externo de cierta hostilidad, rangos y órdenes, pero el otro espacio que el autor define y enfatiza con gran relieve es «la casa», la casa como hogar y lugar en el que vive una familia y que tanta importancia tendrá en la novela, pues, como reflexiona Gilbert Durand, «[L]a casa entera es, más que un “vivero” un ser vivo. La casa duplica, sobredetermina la personalidad de quien la habita» y tiene relación con el centro paradisiaco.<sup>14</sup> Es evidente que este espacio se yergue con gran fuerza y su dispo-

11 J. Lezama Lima: «Introducción a los vasos órficos», *La cantidad hechizada*, ob. cit. (en n. 7), p. 75.

12 Notas finales a la edición citada de *Paradiso* realizadas por Cintio Vitier y José Prats Sariol, p. 461.

13 Es algo admitido que la imagen del Coronel está inspirada en la del padre de Lezama, quien, nacido en 1886, murió de gripe en 1919 (véase edición citada de *Paradiso*, p. 461).

14 Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Mauro Armijo (trad.), Madrid, Taurus, 1981, pp. 232-233.



sición incluso condiciona la relación entre amos y criados:

El teatro nocturno de Baldovina era la casa del Jefe. Cuando el amo no estaba en ella, se agolpaba más su figura, se hacía más respetada y temida y todo se valoraba en relación con la gravedad del miedo hacia esa ausencia [4].

Se advierte que la casa es el espacio fundamental que desea subrayar el autor, la casa como lugar en el que las generaciones se suceden, el lugar que cobija y protege, y también el lugar al que se vuelve, gesto especialmente reforzado en el capítulo noveno cuando Rialta recibe a Cemí después de la manifestación estudiantil: «Cemí llegó a su casa con el peso de una intranquilidad que se remansaba, más que con la angustia de una crisis nerviosa de quien ha atravesado una oscuridad, una zona peligrosa» [229]. Este hogar es, como señaló Fernando Aínsa, un «pequeño mundo cerrado», «cuya felicidad se garantiza por la presencia materna», un espacio que roza lo utópico pues «[e]l aislamiento del hogar en el que crece José Cemí es notorio, especialmente en los primeros siete capítulos, donde no existen casi personajes ajenos a la “gens” familiar». <sup>15</sup> Pero en las páginas iniciales, dada la importancia del espacio, era necesario describir este escenario de una forma pormenorizada, y por ello se nos ofrece una especie de planta alzada del lugar de forma tal que ya no queden dudas de quién habita en un lugar y en otro, padre, madre, niños, tío, criados. Dos componentes parecen aliarse en esta intención: por una parte, el sentido del relato oral, y por otro, el deseo de presentarlo de forma que lo contado en la nove-

15 Fernando Aínsa: «Imagen y posibilidad de la utopía en *Paradiso*», en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, ob. cit. (en n. 4), pp. 80-81.

la se visualice al modo de una acotación dramática. Como en la representación teatral, hace falta saber con precisión dónde se desarrolla la acción, dónde y cómo los personajes se relacionan, e incluso cómo quedan condicionados. Es de resaltar que no se olvida, todo lo contrario, de señalar una parte esencial de la casa, la cocina, el lugar que domina Juan Izquierdo, el sabio cocinero, que tendrá parte fundamental en la segunda secuencia, así como el recinto misterioso:

[E]l cuarto de más secreta personalidad de la mansión, pues cuando los días de general limpieza se abría, mostraba la sencillez de sus naturalezas muertas. Pero para los garzones, por la noche, en la sucesión de sus noches, parecía flotar como un aura y trasladarse a cualquier parte como el abismo pascaliano [5].<sup>16</sup>

Viene a ser este recinto misterioso el cuarto de los objetos en desuso, como la antigua mesa de trabajo del padre y otros intrigantes o divertidos objetos abandonados. Se observa que, como en el relato oral, que siempre ha sido el más efectivo, las descripciones se armonizan por paralelismos y contrastes; así se hace en la descripción de la casa y también se aplica en la descripción de los personajes, padre, madre, criados, criadas, en cuya presentación caben también la risa y la parodia.

En este mundo aburguesado domina el hombre, el padre, pues la casa es primero el reino del Jefe, se le describe antes que a nadie y se marca su autoridad, luego aparecerán las mujeres, la madre, la

16 Es la primera vez que Lezama alude a Pascal en la novela con el sentido de marcar la desproporción del hombre con la infinitud del universo y su desconcierto por no poder aprehender el sentido último de las cosas en su tiempo y espacio.

abuela y el resto de los personajes de acuerdo con las jerarquías de su clase social. El padre es el que posee la cultura, aunque esta sea limitada a «la Enciclopedia Británica, las obras de Felipe Trigo, novelas de espionaje de la primera Guerra Mundial» [5], con lo que demuestra que tiene una obra de consulta de importante rango, y dos tipos de novelas de entretenimiento, eróticas y policíacas, normalmente propias de los varones, ya que tanto unas como otras no solían ser aconsejables a las mujeres. En contraste con la actividad del Coronel y la seriedad con que desarrolla su trabajo, a Rialta<sup>17</sup> se la vincula con sus cajas de sombreros. No es gratuito que el narrador se detenga en la descripción del uso que hace la madre de sus tocados y cómo adapta el adorno de la «media ave de paraíso» a cada uno de ellos, pues a través de esa imagen se pone de relieve su habilidad misteriosa, porque al adaptarla a otro sombrero parecía que «aquella ave disecada volvía a agitarse en el aire» [6]. Así queda establecida otra marca de *Paradiso*, la importancia de la madre como origen de la creatividad, superando la figura paterna; ello es algo que se evidencia claramente en esta primera aparición del personaje, hasta tal punto que los que contemplan la escena quedan como rendidos ante su habilidad. Esa puede ser la razón por la que se cambia la referencia a un plural que contempla la incidencia en el resto de la familia, y sobre todo, los niños: «pareciéndonos así que aquella ave disecada volvía a agitarse en el aire, con nuevas sobrias palpitaciones» [6]. Por eso, frente a la erudición que

17 Su modelo es Rosa Lima (1888-1964) y su nombre alude de forma simbólica al puente Rialto en Florencia. Aunque la autoridad masculina no puede negarse, Lezama dotará a sus personajes femeninos de singulares dones que los harán dominantes en la novela sobre la fuerza masculina.

almacena el padre y a su complacencia en la lectura de ficción, la madre, con más simples y banales instrumentos, es capaz de dar vida a lo inanimado: «sobre un fondo amarillo<sup>18</sup> canario, donde el pico del ave volvía a proclamar sus condiciones de furor, afanosa de traspasar como una daga» [6], una imagen punzante que mucho tiene que ver con el procedimiento creativo, frecuente en la poesía de Lezama desde «Muerte de Narciso».

Si el temor a la autoridad rige la relación de Baldovina y el Coronel, también existe esa misma relación entre los criados Zoar y Truni y el Coronel. No es solo el temor de lo que no se puede traspasar, sino el temor a la autoridad, a «oír sus tonantes órdenes» [7], con lo que se hace visible el parangón con Júpiter tonante, dios romano encargado de las leyes y del orden social. Más adelante se dirá que entre los criados existía el «orgullo de su dependencia» [9], aunque es más que evidente que en ese antiguo orden la relación que se establecía entre ellos era de superioridad y paternalismo, algo bien expreso al indicarse en algún momento acerca de Baldovina, que «[e]l Coronel, que generalmente la dejaba hablar, divirtiéndose, la chistó» [9], lo que es muestra del descrédito que le merecían sus opiniones. Ese orden propicia que en todo momento los personajes de los criados estén descritos en relación con sus superiores y en situación de dependencia. Esto también se explicita en el ritual que desarrollan, de origen religioso-popular, que al mismo tiempo es simbólico en relación con el proceso de Cemí. Al describirlos, Lezama usa otro procedimiento que menudea en el relato oral, y en toda descripción, la comparación. Claro que sus com-

18 «El color amarillo, tan cercano a nuestra luz tropical, predomina en la novela, adquiere múltiples matices expresivos que harían la delicia de un pintor impresionista» (nota de la edición citada de *Paradiso*, p. 6).

paraciones se elevan a menudo al estrato de lo culto y de lo hiperculto, con lo que la sorpresa del lector aumenta, debiendo estimular su imaginación y la asociación de lo que lee con el bagaje cultural adquirido. Lezama bebe en lo que pudiéramos describir como un amplísimo archivo cultural que abarca todas las civilizaciones sin escamotear tampoco referencias populares.

Ello es explícito en el ritual de los criados, o la «ceremonia» [8] que realizan con el pequeño Cemí. Así la denomina Lezama en la novela, como también se refería del mismo modo a los actos realizados por su grupo de Orígenes (recuérdese «Un día del ceremonial»).<sup>19</sup> Una ceremonia que se presenta con su necesario ingrediente de travestismo, los personajes se cubren con diferentes prendas o mantas, que en la noche aumentan el efecto de teatralidad. Las comparaciones abundan y estimulan la imaginación: así, Baldovina «parecía una disciplinante del siglo XVI» [7]; Truni «parecía un pope contemporáneo de Iván el Terrible» [8]; Zoar «parecía uno de esos gigantes del oeste de Europa, que con mallas de decapitador, alzan en los circos rieles de ferrocarril y colocan sobre uno de sus brazos extendidos un matrimonio obrero con su hija tomándose un mantecado»; o también el torso de Zoar: «lucía como un escapate de tres lunas y parecía el de otro animal de tamaño mayor» [7]; otra vez Baldovina, «ofrecía para el trance su reducida cara de tití peruano» [7], y en una referencia más popular y de raíz religiosa, Zoar «[c]omo un San Cristóbal cogió al muchacho», y se extendió en la cama «como si los alambres de su trenzado se

19 J. Lezama Lima: «Un día del ceremonial», *Imagen y posibilidad*, Ciro Bianchi Ross (sel., pról. y notas), La Habana, Letras Cubanas, 1981, pp. 44-50. En este ensayo Lezama alude a los distintos ceremoniales de Orígenes, ceremonial litúrgico, ceremonial de la conversación.

agitasen en pez hirviendo» [7]. Más culta es la referencia a la situación del cuerpo de Cemí después de la desaparición de las ronchas, pues sus males lo habían abandonado «como Erinnias, como *hermanas negras mal peinadas* que han ido a ocultarse en sus lejanas grutas»<sup>20</sup> [10]. En algún caso este tono popular alcanza otras imágenes: «los ángeles habían apretado la esponja de su riñón hasta dejarlo exhausto» [9]. Las comparaciones aparecen por doquier y alcanzan también al mundo de afuera, es decir, al recinto militar: «el soldado en un no ensayado ballet que podríamos titular *Las estaciones* seguía con igualdad de pasos la marcha de la pareja» [9]. Todo ello contribuye a visualizar y hacer más efectivo lo contado, a la vez que obliga al lector a reavivar sus asociaciones culturales.

El final expreso en las reacciones de los padres, a su vuelta a la casa, también se presenta como un contraste entre la reacción masculina y la femenina, muy apropiada en el contexto: el padre esboza en su semblante su contención inglesa y la madre promete ir a encender unas velas a santa Flora. También es característico de este final la combinación entre el mundo infantil del niño que, con el toque de diana, sale vestido con un mameluco o pelele, y sobre el que su hermana bromea con malicia, y el simbólico «polvillo de luz» [10] que ilumina su cuerpo, ya repuesto, para iniciar el camino de la vida después de ese tránsito por las tinieblas. Por eso es significativa la comparación: «la imagen de la mañana que nos dejaban era la de todos los animales que salían del Arca para penetrar en la tierra iluminada» [10]. Simbólicamente, adaptado a la imagen infantil, se preludia en este final de secuencia el don

20 Ha sido señalado que procede de la «Égloga segunda» de Garcilaso de la Vega, en boca del pastor Albanio. Véase edición citada de *Paradiso*, p. 462.

que hereda Cemí y que habrá de desarrollar más adelante, una vez que realice en su juventud el descenso al Hades, siguiendo su concepción órfica y en pos del legado de Licario. No resulta muy arriesgado interpretar este final del capítulo primero («En esos momentos, el polvillo de la luz, filtrado por una persiana azul sepia, comenzó a deslizarse por su cabellera» [10]), un antecedente y un esbozo paralelo del final de *Paradiso* que da realidad a la premonición: «Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar» [459].

La segunda secuencia de este capítulo primero apuntala y prolonga la anterior, porque una vez presentado el ámbito de la casa y el renacimiento de Cemí se llega a observar el desenvolvimiento de sus moradores, sus relaciones entre ellos, amos y criados, trazándose además el origen familiar por parte paterna. Pero, paradójicamente, entramos ahora en el reino de las mujeres, la casa como su recinto o reino y las ocupaciones que desarrollan. En consecuencia el centro de sus conversaciones gira en torno a la preparación de las comidas y el atuendo femenino, en específico los encajes. Es evidente que esta elección no es casual y responde tanto a sus personalidades burguesas como a una intencionada propuesta por parte del autor cubano: las mujeres siguen exhibiendo continuas creaciones de lenguaje y son recordadas por el narrador de la misma manera, creativamente. Uno de los primeros ejemplos no se hace esperar, y muy al comienzo, la abuela doña Augusta equipara a las yemas dobles con el más hermoso colibrí cubano: «yo llamaría a las yemas sunsún doble» [10], y más adelante, cuando elige encajes azules para adornar un túnico azul, se explica con otra comparación, pues así causaría «la

sensación de esas muñecas muy lujosas a las que los fabricantes han envuelto en unas filipinas propias de palafreneros» [10]. El autor juega con el trenzado de los dos temas, las elaboraciones gastronómicas y las disquisiciones acerca de los encajes, temas que responden a subrayados de la vida en los seres humanos, a su parte estética y no propiamente de subsistencia, y que como era de esperar en Lezama, son, en parte, imagen y soporte para observar su poética del lenguaje, nacida de su vertiente materna, que es la que heredará el hijo.

El motivo del encaje irrumpe casi al comienzo de la secuencia y aunque su desarrollo es más somero que el culinario, no es menos importante. Con acierto Prats Sariol ha llamado la atención sobre uno de los símiles de la señora Augusta que sería para él representativo del «encaje verbal» del autor de *Paradiso*.<sup>21</sup> En efecto, Lezama usa de manera simbólica este término en la novela, el cual puede aclararse en su sentido si revisamos el texto de la «Conferencia sobre Manuel de Zequeira y Manuel Justo de Rubalcava», que data del 16 de marzo de 1966, y en la que al analizar un soneto de Rubalcava, «A Nise bordando un ramillete», percibe la oposición de «la labor del bordado» en este poeta del XVIII cubano frente a la labor de la naturaleza, y establece que «la misma naturaleza considera esta labor de encajería mejor tejida que la que ella hizo por abril».<sup>22</sup> Por tanto, debe leerse este pasaje de la novela, como otros en Lezama, con una orienta-

21 Recordemos que su lectura del Capítulo I en la edición de *Paradiso* citada se titula «Hacia el reconocimiento: espejo y encaje», pp. 646-648.

22 J. Lezama Lima: «Conferencia sobre Manuel de Zequeira y Manuel Justo de Rubalcava», *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, Iván González Cruz (sel. y pról.), La Habana, Letras Cubanas, 1993, pp. 83-84.

ción plurisémica; por un lado se refiere a las actividades de las mujeres de la familia, pero por otro resulta ser un elemento simbólico que preludia la actividad del niño poeta o *puer-senex*. Del mismo modo la conversación de las mujeres propicia la introducción de una serie de acarreo de la cultura foránea, sobre todo la de Francia; así Rialta ponderará los encajes de Marie Monnier que había visto en una revista francesa, donde «esa maestra de la lencería contemporánea, intenta separarse de la tradición del encaje francés» de Chantilly o de Malinas [11], haciendo encajes inspirados en versos. Vida y literatura se superponen incluso en la conversación de las señoras, aunque ese culturalismo queda fracturado con la sanción de la oralidad a través de las comparaciones que adoptan tanto Rialta como la señora Augusta. La primera dirá: «Eso me asusta como si le pusieran una inyección antirrábica al canario o como si llevaran los caracoles al establo para que adquiriesen una coloración chateauise» [11], y la segunda se manifestará con tremenda seguridad emitiendo «opiniones incontrovertibles», «sentencias», que a su vez se caracterizan por su creatividad.

En el texto que abre el número uno de *Orígenes*, los editores firmaban una especie de manifiesto que con el estilo propio de Lezama establecía que «cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura, o los valores de la cultura privados del oxígeno vital, es ridículamente nociva»,<sup>23</sup> y son palabras que pueden recordarse al leer el intercambio de opiniones entre las dos mujeres pues no se trata más que de la aplicación sensible de sus ideas. Aun más, «la señora Augusta, que no podía prescindir de los símiles» [11], acabará introduciendo algu-

23 *Orígenes*, edición facsimilar, introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México, Madrid, Ediciones El Equilibrista, Ediciones Turner, 1989, vol. I, p. 8.

nas frases para rechazar con cierta pedante naturalidad el esnobismo dentro de la tradición francesa.

[E]l encaje es como un espejo, que hecho por manos que podían haber sido juveniles cuando nosotras nacimos, nos parece siempre como un envío o como una resolución de muchos siglos, grandes elaboraciones contemporáneas de paisajes fijados en los comienzos de lo que ahora es un disfrute sin ofuscaciones [11].

Esta sentencia viene a plantear entonces, también literariamente, que la imagen poética implícita en el «encaje» condensa el arte, que traspasa las generaciones, que se hace un estilo, un cuidado poético, un arte que es artificio del poeta y del que procederá el don que recibirá Cemí. Por eso resulta convincente que se queje del mal uso del presente, porque «quieren tener la misma sensación cuando combinan un encaje de familia en un corpiño de ópera, que cuando leen un poema de Federico Uhrbach» [11]. No se puede dudar de que el arte de Lezama contemplaba la poesía como la consecución de un estilo dentro de una rectitud que no admitía injerencias bastardas. Es significativo que en el mismo texto inicial de *Orígenes* defendiera la «obra ofrecida dentro del tipo humanista de cultura» y «el trabajo por la creación, para expresarse en la forma más conveniente a su temperamento», para terminar afianzando la idea: «Sabemos ya que las esenciales cosas que nos mueven parten del hombre, surgen de él [...] en directa relación con una libertad que estamos dispuestos a defender y a justificar la salud de sus frutos».<sup>24</sup>

Pero la parte más amplia de esta secuencia la constituyen las tensiones entre los dos estratos

24 *Ibíd.*, pp. 7 y 9.

sociales presentes en la casa, el superior representado por el Coronel y las mujeres, y el inferior por el mulato cocinero Izquierdo, en torno a las virtudes y facultades culinarias de ambos. Frente a la habilidad en la cocina del mulato Izquierdo, se nos presenta el «orgullo de dulcera» de la señora Augusta, y para ello se combinan la comparación y la hipérbole, «así como los reyes de Georgia tenían grabadas en las tetillas desde su nacimiento las águilas de heráldica, ella por ser matancera, se creía obligada a ser incontrovertible en almíbares y pastas» [12]. Hay que tener presente que al contar este episodio de su vida el punto de vista es, sin ambigüedad válida, el de Cemí. No puede dudarse de ello porque se explicita muy pronto («José Cemí recordaba como días aladinescos») [12], y ya se observa claramente la fusión con el propio Lezama y la memoria familiar, a su vez filtrada por la memoria de Cemí. Por tanto continúa la confusión entre la tercera persona y la primera persona del plural, nosotros, usada anteriormente. El pivote de la discusión se centra en la elaboración de un plato de comida, un tema que no es banal para Lezama, no solo por apreciar sobremanera los valores culinarios cubanos sino también por las posibilidades creativas que aporta. Por otro lado, estas escenas son fundamentales para observar la cohesión familiar y también para esbozar su ascendencia. De manera significativa, la casa se pone a disposición de la señora Augusta («hacer un dulce era llevar la casa hacia la suprema esencia» [12], y se marca bien su presencia con una comparación culta, pero que tangencialmente está relacionada con la oralidad del cuento, «como esas reinas que antaño fueron regentes, pero que mucho más tarde, por tener el rey que visitar las armerías de Ámsterdam o de Liverpool, volvían a ocupar sus antiguas prerrogativas» [12]. Es así como se suceden una serie de hipérbolos culinarias en torno

a la canela, la vainilla y el azúcar, de las que puede ser un ejemplo la siguiente: «Prepara las planchas para quemar el merengue, que ya falta poco para pintarle los bigotes al Mont Blanc» [12]. Esta parte puede ser considerada como un preámbulo de otras celebraciones o banquetes presentes en la novela y que también están vinculados a la conversación familiar: es el caso del emblemático convite del capítulo séptimo, que prepara doña Augusta [180-185]. Acerca de este tema, Rita Molinero ha llamado la atención sobre el juicio de Bajtin que señala la vinculación del banquete y la palabra oral, a la vez que como imagen del «apetito devorador que caracteriza al hombre barroco» y en el que subyace cierta «raíz sagrada», que también es espejo del ágape cristiano y de la voracidad en la fagocitación de libros y cultura: «No es extraño entonces entender que para Lezama la comida de cada pueblo forma parte de su imagen».<sup>25</sup> O como ha puntualizado Víctor Bravo, «[l]a comida se convierte en una ceremonia que es metáfora de la cultura» y, siguiendo la misma percepción de Bajtin, precisa que hace de la comida «ceremonia y ritual para la confluencia de lo diverso (hasta de lo enemigo) y para el ascenso hacia esa manifestación estética de la espiritualidad que es la imagen».<sup>26</sup>

Una parte muy importante de esta secuencia la ocupa el incidente con el cocinero Juan Izquierdo, que viene provocado por la rivalidad entre las habilidades culinarias de las dos clases sociales, la representada por el cocinero y la de las mujeres de la familia. Resulta curioso que en esta situación jerárquica el cocinero, de quien se resalta lo descuidado

25 Rita V. Molinero: *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, Madrid, Playor, 1989, pp. 88-91.

26 Víctor Bravo: *El secreto en geranio convertido. Una lectura de Paradiso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 14-15.

de sus maneras y atuendo, solo se atreva a retar a las mujeres por un tema en apariencia banal pero que simboliza muy bien las premisas que ambos quieren mantener:

Cá –dijo–, qué se sabe hoy de las yemas, se sirven en bandejas de cristal duro y ancho como hierro y tienen el tamaño de una oreja de elefante. Las yemas son un subrayado, el cocinero se gana la opinión del gustador en tres o cuatro pruebas pequeñas y sutiles, pero que propagan un movimiento de adhesión manifestado cuidadosamente por algún movimiento de los ojos, más que por decir una exclamación que arrancan el estofado o las empanadas [11].

La tensión entre ambos llega al límite en un diálogo, que es al mismo tiempo un humorístico debate que reflejaría los intereses fútiles de una clase, pero que también puede leerse como una exhibición de la creatividad de los dos estratos sociales. Si la señora Augusta es maestra en la elaboración de los dulces cubanos, cosa que realiza con extremada naturalidad, pues luego de realizado el postre pasaba «a una indiferencia inalterable», «ya nada parecía importarle y volvía a hablar con su hija» [13], por otro, Juan Izquierdo reta a las damas con lo que el texto califica de «monólogos shakespirianos», en otra imagen culturalista que exhibe el estilo de Lezama:

Que un cocinero de mi estirpe, que maneja el estilo de comer de cinco países, sea un soldado en comisión en casa del Jefe... [...] yo puedo tratar el carnero estofado de cinco maneras más que Campos, cocinero que fue de María Cristina [...] habiendo aprendido mi arte con el altivo chino Luis Leng que al conocimiento de la cocina milenaria y refinada, unía el señorío de la *con-*

*fiture*, donde se refugiaba su pereza en la Embajada de Cuba en París [13].

Tras esta parrafada jactanciosa de Juan Izquierdo se oculta significativamente la trayectoria de la cocina en Cuba en el siglo XIX y comienzos del XX, pues durante el primero la influencia de la cocina china en la Isla fue significativa por la inmigración de trabajadores de ese país, así como estuvo presente la francesa a comienzos del siguiente siglo. Del mismo modo, la alusión a que la cocina cubana «parece española pero que se rebela en 1868» [13] viene a incidir en la trayectoria gastronómica del pueblo cubano que tanto interesaba a Lezama. Es visible que las mujeres defienden una cocina cubana, criolla frente a las innovaciones de Izquierdo.<sup>27</sup>

La respuesta a la insolencia de Juan Izquierdo llega por parte de Rialta, quien, en defensa de su madre, le reprende por la elaboración de un quimbombó. De nuevo el texto vuelve a mezclar en sus imágenes la doble tensión de lo popular y lo culto: «Los ojos del mulato lanzaban chispas y furias, ponían a caminar sus gárgolas» [13]. Esta especie de justa culinaria está tratada con especial detalle en la novela, pues el tema desprende seriedad para los contrincantes, aunque no se pueda evitar el humor y aun la risa del lector ante la opinión de una de las mujeres que lo describe con la perspectiva de las desmesuradas hipérbolos de clase social alta: «creo que su tan cacareada cocina [de Juan Izquierdo] decrece, el otro día confundió una salsa tártara con una verde y trata al pavipollo con mandarina o con fresa que es una lástima» [14]. En definitiva se traza un

27 Ha tratado el tema Dieter Ingenschay: «Festines neobarrocos: El menú literario entre el exceso y el populismo», en Werner Altmann y Ursula Vences: *Por España y el mundo hispánico*, Berlín, Ediciones Tranvía, Walter Fray, 2007, pp. 526-542.

teatralizado debate que desemboca en una importante subsecuencia, la cual constituye la parte final del capítulo que culmina en lo que se denomina, siguiendo una tradición familiar subrayada por Lezama, el *gossá* familia, centrado en dos figuras masculinas: la figura del Coronel que lo introduce y la del abuelo que lo ejecuta. El primero, que provoca la asociación, según Lezama, la «vivencia oblicua», llega a la casa cantando un fragmento de *La viuda alegre*, la conocida opereta,<sup>28</sup> famosísima en la primera mitad del siglo xx, «con el mismo gesto de la burguesía situada en un can-can pintado por Seurat» [14]. Como puede observarse, sigue siendo característico el uso de elementos culturales de la época, en este caso musicales y pictóricos, y otros más generales que potencian esa creatividad popular, los primeros hacen referencia al estatus familiar y se imbrican con la oralidad de los segundos. Humorístico es el sobrenombre que le ponen al Coronel en la universidad, «el trompetellín de la Selva de Hungría» [14], con lo cual ya se alude a sus antecedentes universitarios, a su vitalidad, a su fuerza y a su origen genealógico, padre vasco y madre inglesa; pero sin vacilación alguna la imagen más eficaz en su presentación es la del melón con el que llega a la casa familiar y que parece adquirir vida para constituirse en símbolo de «uno de sus días redondos y plenarios» [14], y que para Vitier «encarna el mito de la alegría fundadora», tanto en la simbología adoptada como en su actitud al llegar cantando a la casa.<sup>29</sup> Es entonces

28 *La viuda alegre*, opereta escrita en 1905 por el compositor austro-húngaro Franz Lehár. El libreto fue escrito por Víctor León y Leo Stein basados en la comedia *L'attaché d'ambassade* de Henri Meilhac. Se estrenó en Viena el 28 de diciembre de 1905.

29 Cintio Vitier: «Introducción a la obra de José Lezama Lima», en J. Lezama Lima: *Obras completas*, México, Aguilar, 1975, t. I, p. L.

ces cuando su personalidad se refuerza aún más con el rito de la apertura del melón y su aderezamiento al quitarle la «mogolla» o simientes interiores. Como vemos, el capítulo está pleno de rituales simbólicos; en este caso, en su insólita sencillez, resulta particularmente efectivo.

Es significativo que este preámbulo del recordado *gossá* familia se entrelace con el enfrentamiento definitivo con Juan Izquierdo, quien frente a la autoridad esgrimida por el padre, está «hierático como un vendedor de cazuelas en el Irán» [15], imagen expresiva y humorística como tantas en este capítulo; es entonces cuando el texto recupera la imagen hiperbólica anterior que lo define en su disgusto al ser expulsado de la casa, «su cara metaforseada en gárgola», «corriendo por las narices como un hilillo olvidado» [15].

Las hipérbolas, que Lezama usa con prodigalidad como buen amante del barroco, sirven para describir por aproximación, imaginativamente, y en ellas son frecuentes también la risa, la ironía y la parodia. Es así en las que marcan el fracaso de los cocineros que sustituyen a Izquierdo: Zoar, presentó «unas julianas carbonizadas como cristallillos de la era terciaria»; Truni demuestra su poca habilidad «friendo con agua del filtro, en cuya etiqueta de marca Chamberlain saludaba a Pasteur» [15]. Es decir, la casa entra en crisis por la falta de un buen cocinero, «lo cual atenta contra el armonioso transcurrir» de la familia, como expresa Cintio Vitier. Se suceden distintas causalidades encadenadas según el pensamiento de Lezama, y entonces surge el recuerdo del *gossá* familia:

Al entrar la situación causal en contacto con la vivencia oblicua de esa dichosa tradición de lo gratuito, de lo incondicionado, el nudo se deshace melodiosamente. Regresa el Coronel a la causalidad con nueva energía y mediante una robusta



ta palmada reincorpora al gemebundo mulato que, por otra parte, se había revelado importante para el equilibrio feliz de la casa del Jefe.<sup>30</sup>

El recuerdo o anagnórisis funcionará en la novela de manera parecida, poniendo en marcha los recursos de la vivencia oblicua o el súbito, como en este caso la imagen de un padre trae la imagen de otro padre, el abuelo. La eficaz torpeza narrativa de Lezama lo lleva a usar frases poéticas que ejercen de lianas de la memoria y facilitan el enlace de tiempos y espacios dispares y lejanos, por eso «la gorda punzada del padre del Coronel al teléfono, ahora, ¡ay! venía la llamada desde el recuerdo desde los cañaverales de la otra ribera» [15-16]. Es así como introduce la descripción de las veladas familiares en las que rememoraba la vida de los antepasados, y la imagen del *gossá* familia atrae en sí misma no solo el placer de la comida, sino el placer de compartir y revivir a familiares ya fallecidos. Es algo que la familia recuerda y cuyo vértice está en la memoria del Coronel en su niñez, para luego ser participado a sus propios hijos, hecho que facilita la introducción del acontecimiento por parte del narrador Cemí. Ese día del *gossá* familia es un día excepcional, porque sí, sin razón alguna, «como si también le gustase ese perfil que tomaba un día solo del año», un «día sin día» [16]. Todo es planeado con extremo cuidado, los sentidos en alerta entran en funcionamiento. Es minucioso el procedimiento de la disposición de la comida hasta el punto de trazar un bodegón de placeres culinarios que resulta también un antecedente de otros momentos de *Paradiso*, confitados, piñas, cocos, almendras, jamones, pastas, licores, con los cuales ejerce el mismo procedimiento comparativo. Así, de los licores «hacía que adquiriesen la calidad

30 *Ibíd.*, pp. XLVII.

de aquel con el cual Mario había secado sus sudores en las ruinas de Cartago» [16]; le siguen «las avellanas como un cristal», piñas brillantadas, cocos del Brasil, platos inventados por él mismo como la «pintada a la romana», que son exaltados hiperbólicamente hasta el punto de que «parecía que le daba la mano a una de esas pintadas» [16]; «miel de la flor azul de Pinar del Río, elaborada por abejas de epigrama griego», o también la culturalista explicación de la «pechuga de guinea a la Virginia» [16].<sup>31</sup> No se puede dudar de que esta comida vuelve a ser un antecedente de la ofrecida por doña Augusta en el capítulo séptimo, y que además, de parecido modo, se insertan las frases que se han convertido en embleáticas de las veladas familiares, por lo recordadas y hasta por lo festejadas, algo que será característico en la novela. Así se introduce la frase «Resuelvo en el Resolución»<sup>32</sup> [17] que el abuelo usaba para referirse al ingenio que tenía en Santa Clara, y la que aparece más adelante: «Otro zapote, Enriqueta» [18] de la que se anota «que era el nombre de su esposa»<sup>33</sup> o también: «El hermano de la señora Rialta,

31 Rita V. Molinero ha expresado que «el festín del padre del Coronel en *Paradiso* donde la superposición de platos que forma el “concierto gastronómico” recuerda el “collage” tan del gusto de Archimboldo», en *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, ob. cit. (en n. 25), p. 92.

32 Parece que el nombre proviene de uno de los barcos de la escuadra del militar Casto Méndez Núñez (1824-1869). Véase nota de la edición de Archivos, p. 464. Se trata de la fragata blindada *Resolución*, que fue rebautizada más tarde *Méndez Núñez*, y que con el nombre de *Resolución* participó en la campaña del Pacífico en 1866 en la escuadra comandada por Méndez Núñez.

33 Parece una confusión, ya que se llamaba Eloísa, aunque la hermana de Lezama defiende la expresión como algo ritual: «es una frase de cuño familiar que implica repetición», J. Lezama Lima: *Paradiso*, edición de Eloísa Lezama Lima, Madrid, Cátedra, 1980.

que ya exigirá, de acuerdo con su peculiar modo, penetrar en la novela, decía de él, zumbando las zetas: Es como la cerveza que quitándole el tapón se le va la fortaleza» [17], frase en la que se combina la frase hecha y la indicación acerca de la dirección del relato. Como se recordará, el uso de las frases hechas va a ser muy explotado en las veladas familiares, como se aprecia en el capítulo tercero al referir la niñez de Rialta en Jacksonville.

Es significativo que este recuerdo del *gossá* familia atraiga otros recuerdos relacionados con la genealogía familiar y que describen en este caso al abuelo de Cemí, un bilbaíno que al salir de su tierra se acriolla, lo que no impide el recuerdo de sus orígenes vascos y de sus cualidades de predestinado: «Mis músculos estaban despiertos como los del gamo, cuando yo era joven en Bilbao» [17], es decir era *carricolari*,<sup>34</sup> pero al ser vencido debe abandonar la tierra; poseía el *flatus Dei*, «parecía que ese aliento convertido en dinamita de platino se colocaba al pie de los montículos», aliento que se trocaba en «árbol del centro familiar», «según las señales que los teólogos atribuían a la fiesta final de Josafat» [17]. Como vemos, las referencias religiosas desperdigadas hasta ahora y vinculadas a la persona de Cemí (la trinidad de los criados en la secuencia anterior, la referencia a San Cristóbal por ejemplo) se acumulan visiblemente, algo que también será característico del resto de la novela. Y entrelazado con lo anterior, la ritualidad del almuerzo y el reparto de fruta de estación están llenos de gozosa celebración y de lúcida ironía, como es el caso de la referencia al vino de Oporto que gusta a los ingleses, anotando que es bueno acostumbrarse al paladar de los ingleses aunque aclare que no se sabe si era

34 La palabra es *carricolari*: se dedicaba a correr carreras, aunque en la novela se dice *carricolari*.

burla o acatamiento.<sup>35</sup> De nuevo se establece una ritualidad en la disposición de los manjares del almuerzo que se desarrolla repartiendo uvas moradas con la presentación de unos versos de las *Soledades* de Góngora «[...] cuyo diente / no perdonó a racimo, aun en la frente / de Baco, cuanto más en su sarmiento» [18].<sup>36</sup> Una asociación culturalista que se asocia al gusto lezamiano, así como no lo es menos cuando plantea la «supremacía entre las frutas españolas y cubanas» [18], en referencia a la famosa disputa literaria expresada en el conocido poema «Silva cubana» de Manuel Justo de Rubalcava («Más suave que la pera / en Cuba es la gratisima guayaba»), del que Lezama comentó:

*La Silva Cubana*, es, en realidad, un poema delicioso, comparable al de Zequeira *A la piña*, ambos poemas inician con remotos antecedentes en alguna octava de *El Espejo de Paciencia* la devoción por las frutas nuestras, entrega rendida de olor, sabor y lujo total de los sentidos.<sup>37</sup>

Esta alusión a la cubanidad junto con la pesadilla de la mosca prieta, ensoñación en la que se entremezcla significativamente la naturaleza de Cuba, viene a incidir, por su simbolismo, en la total aclimatación de este vasco a su nueva tierra.

Sin transición, una vez concluidas las evocaciones de estos episodios de la vida del abuelo, todo

35 La edición de *Paradiso* de la Colección Archivos señala con lucidez: «Quien conoció el estilo conversacional de Lezama, reconoce en estos pasajes, y otros análogos, su modo frecuentemente irónico, aun cuando fuese también, indisolublemente, reverencial, de acercarse a las tradiciones europeas, o de apropiárselas» [17].

36 Versos 154-156 de las *Soledades* de Góngora.

37 J. Lezama Lima: *Antología de la poesía cubana*, La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1965, t. I, p. 337.

entra en calma y se cierra el capítulo con la vuelta a casa del lloroso Juan Izquierdo. Los problemas se han resuelto y las jerarquías se han restablecido. El final significativo de la secuencia y del capítulo se centra en las figuras del Coronel y de la señora Augusta, que detrás de las persianas («que eran, como decía el Coronel, sus gemelos de campaña» [19] da la voz de atención a la llegada al cuartel del Coronel, con una bien marcada jerarquización de lo masculino: «como quien recibe de improviso a un rey que ha librado una batalla cerca del castillo sin que se enterasen sus moradores» [19]. Frase irónica que incluye la comparación y la remite con reiteración al ámbito del cuento popular.

En conclusión, entre las dos secuencias del capítulo existen evidentes vasos comunicantes, y no solo por armonizarse los sucesos en los mismos personajes, Cemí y su familia. Por un lado, el procedimiento lingüístico es similar en la inclusión de diversos resortes como el uso de los símiles y la misma risueña elección de las imágenes;<sup>38</sup> por otro, y es algo que sorprende enseguida al lector, aparece el mismo tono enfático en la introducción de los diálogos. Un ejemplo puede ser la afirmación de Cemí («Ahora se me quedarán esas cruces pintadas por el cuerpo y nadie me querrá besar para no encontrarse con los besos de Truni») y de la respuesta de Baldovina que se inserta en el momento ritual al estar impregnada de un sentido mítico en relación al *puer-senex*: «Seguramente –le contestó– Truni lo ha hecho adrede [...] lo tuyo es un mal de lamparones que se extiende como tachaduras, como los tachones rojos del flamboyant» [8]. Es evidente que el

38 Un ejemplo más se puede añadir, como es el caso de aludir a «las malas destilaciones del alambique de Salle-ron» [12] para referirse a la borrachera de Juan Izquierdo. Se trata de un valle francés famoso por sus viñedos con empresas dedicadas a instrumentos de enología.

autor no busca la caracterización de los personajes mediante el diálogo, y dada la especial construcción de *Paradiso* no es necesario, ya que todo está filtrado por el punto de vista de Cemí, pues hay que entender que los diálogos no son actuales sino evocados mediante el poder creativo del protagonista. El propio Lezama en sus apuntes para una conferencia sobre su novela<sup>39</sup> se defendía:

Todos los personajes, mayores o menores, niños, criados, familiares, hablan como Lezama. Ya en la misma novela se le sale al paso a esa inculcación banal, pág. 569. «Es más natural el artificio del arte fictivo, como es más artificial lo natural nacido sustituyendo» [714].<sup>40</sup>

Este tipo de infracciones y otras de la narración eran visibles para el autor, quien respondió en una entrevista a Salvador Bueno incluida en la misma edición de Archivos:

Otros rastacueros con desviaciones medulares fingen asombro de clarisas porque comienzo las oraciones en tercera persona y las termino en primera, olvidando que esas mutaciones verbales son, desde Joyce, un hallazgo de la novela contemporánea [729].

39 J. Lezama Lima: «Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*», ob. cit. (en n. 1), p. 712.

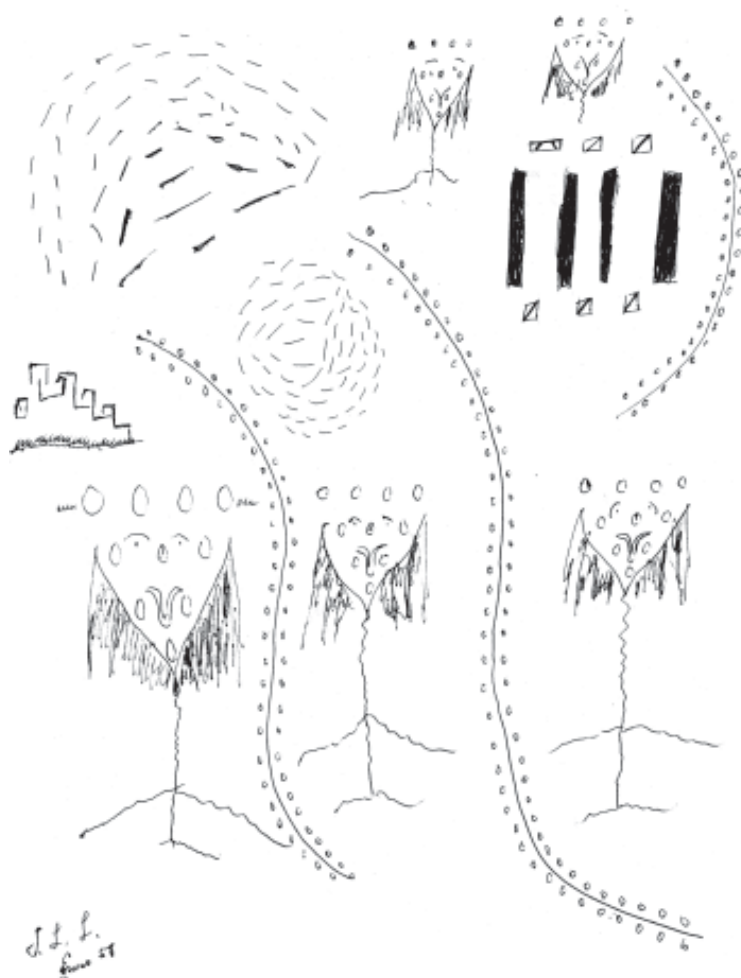
40 En efecto, la página citada coincide con la primera edición de *Paradiso* y aparece como una referencia al pie de las palabras de la hermana de Licario dirigidas a su madre: «Pero madre, contestó la hermana para desplazar la tristeza que se había ido anudando, cuando él la llama a usted «la sombra de mi extensión» [aquí aparece una llamada que incluye el texto citado] nos da a comprender [...]», en J. Lezama Lima: *Paradiso*, La Habana, Unión, 1966, p. 569.

En ella se percibe la *boutade* del autor, libre de cualquier compromiso. En definitiva, *Paradiso* es novela que debe interpretarse tal y como quería el autor como *summa* poética, pero también como memoria o autobiografía matizada por la imaginación, no en vano en la misma entrevista respondía:

Ninguno de mis personajes forma parte de la realidad en su sentido inmediato. Ni el padre ni

la madre en mi novela forman parte de esa realidad externa. La reminiscencia, la reconstrucción por la imagen, la combinatoria y la ruptura del círculo en espiral, me impulsan o me provocan en absorto [729].

Claro que hay tantos datos de su proyecto vital y literario, que no esconde el autor, que los lectores no pueden menos que acudir a ese asidero. Aunque se reconozca su capacidad de fabulación. **C**



JOSÉ LEZAMA LIMA: *Gnomos en la ciudad*, enero de 1958. Tinta / papel

## *Paradiso* como proyecto político

**E**n esta época en la que se construyen «cercas estratégicas»<sup>1</sup> contra las «invasiones bárbaras» del imperio, el poeta, ensayista y novelista cubano José Lezama Lima nos ofrece una práctica escritural que salta por encima de las diversas estrategias de contención abocadas a regular los flujos de cuerpos y lenguajes en tantas partes. Es posible concebir la escritura de Lezama como un ritual de profanación múltiple de inúmeros códigos identitarios en el que se persigue inscribir una suerte de «comunidad desobrada», según denomina Jean-Luc Nancy su propia noción de una comunidad que pospone indefinidamente todo sentido de clausura de su origen, identidad o proyecto, escapando así a la inmanencia y a la trascendencia como destinos dados. El neologismo «incomunidad» sirve para apartar la noción de la comunidad idónea que alberga Nancy, de las ideologías comunitarias que él rechaza [Duchesne, 2005]. *Incomunitaria* podría llamársele a la comunidad ideal que instaura Lezama en su literatura, dado el vínculo de esta con la brecha de lo incognoscible tal cual se verifica en una escritura que explora los límites del sentido. La comunidad lezamiana no es una

<sup>1</sup> El 6 de octubre de 2006, el presidente George W. Bush firmó la Secure Fence Act H.R. 6061 (Acta de Verja Segura), que inicia la construcción de una valla de más de setecientas millas de extensión como parte de un programa estratégico de largo alcance para contener el flujo de migrantes a través de la frontera con México. El plan de ejecución avanza sin interrupciones mayores hasta el día de hoy. Ver documentos gubernamentales de la Customs and Border Patrol (CBP) en <[www.cbp.gov](http://www.cbp.gov)>. Este tipo de proyecto estratégico desemboca en medidas más recientes, como la draconiana ley antimigratoria de Arizona, de abril de 2010, ampliamente reseñada por la prensa internacional.

utopía o un «no hay tal lugar», sino una *alotopía*, es decir, un lugar que está siempre fuera de lugar, desplazado en sí mismo, precisamente en los insondables confines de su insólita intimidad. Cabe observar que en los devenires de la escritura de Lezama el lugar de la comunidad nunca coincide consigo mismo en sus recorridos de las preciadas gregariedades del erotismo, la amistad, la familia, la literatura o la cultura. Esto no significa en manera alguna que Lezama pretenda desdibujar la identidad. Su efecto es profanar la identidad, es decir, intensificarla por la vía de la diseminación de sus determinaciones. El postulado literario de lo que podemos denominar como la incomunidad lezamiana cobra la forma de un drama barroco de luces y sombras donde la identidad deviene un juego de enmascaramientos y desenmascaramientos, en los que se despliega la demanda colectiva de comunidad, con sus conflictivos gozos y resistencias.

Empleo el término «profanación» según lo propone Giorgio Agamben, para quien profanar significa no tanto abolir o borrar las separaciones entre lo sagrado y lo profano, sino usarlas de otra manera, jugar con ellas [2005: 100]. Agamben insiste en que las separaciones entre lo sagrado y lo profano (a las que no dejan de remitir las distribuciones de la identidad que contraponen la mente y el cuerpo, lo masculino y lo femenino, la adultez y la infancia, la civilización y la barbarie, la soberanía y la sujeción, el bien y el mal...), tal cual las reifica tanto la religión dominante como el dominio de *la religión del capitalismo* en sí, no necesariamente deben abolirse, lo cual constituiría un expediente de separación más, sino que deben transformarse en *praxis*, en actividad de juego libre, en tropo de resistencia y deseo que oscile entre lo sagrado y lo profano. Aquí Agamben se inspira obviamente en el joven Marx para proponer esta *praxis* como medio sin fines, distinto

de la práctica instrumental y utilitaria. Tal *praxis*, según Agamben, no se separaría de lo sagrado como tal, sino de lo sagrado como mito del poder y como eterna repetición del sacrificio impuesto sobre los vencidos de la historia.

Los estudios culturales contemporáneos en muchos casos usan a la América Latina como cantera y sagrario de identidad [De la Campa, 1999: 16]. En tales casos se presume de que los autores «nativos» deben generar plusvalía identitaria, proporcionar valor añadido al capital simbólico de un campo latinoamericanista internacional que abarca editoriales, universidades y empresas mediáticas del Norte y el Sur. Para superar este rol de *informantes nativos* es preciso rebasar la confirmación reiterada, circular e infinita de la identidad cultural y asumir la crítica de la identidad, es decir, repolitizar la cultura más allá de la pregunta especular del «quiénes somos», que proporciona ofrendas subjetivas a los ajustes colonizadores de *la religión* actual del capitalismo en el hemisferio y redundando en la reescripción infinita del sacrificio de los vencidos. Es en un sentido aproximado al antes descrito que José Lezama Lima preside, cual supremo maestro de ceremonias, nuestro intento de rebasar aquí la práctica interpretativa dominante en los estudios culturales actuales, basada en la fijación sacralizante de la diferencia y la identidad.

El reconocimiento de las carencias y los deseos vinculados a *la experiencia de la imposibilidad de la experiencia* [Agamben, 2001: 12], propia de la llamada era posmoderna, puede revelarnos una zona de exposición común en la cual inscribir una *praxis* posidentitaria. La imposibilidad de la experiencia (en cuanto memoria y acción) en un mundo que deshace (por la vía del desplazamiento, el desarraigo, la mercantilización y la alienación) los recursos culturales con que cuentan los pueblos para

articular sus vivencias, se condice mundialmente con una tendencia de aparente despolitización en el terreno cultural. Pero se puede plantear esa misma carencia despolitizadora como fundamento de un proceso de re-politización de la cultura. Para ello es preciso replantear las identidades como modos de profanación de las subjetivaciones establecidas en lo político y en lo cultural.

Así, paradójicamente, una profunda repolitización del discurso público puede asumir lo que a primera vista luce como un discurso apolítico, tal cual ocurre en los poemas y las narraciones de Lezama Lima. En la época en que él publicaba la revista *Orígenes*, la cual otros intelectuales públicos, como Jorge Mañach, descartaban como una gestión decadente, escapista y apolítica,<sup>2</sup> él reclamaba que: «Existe entre nosotros otra suerte de política, otra suerte de regir la ciudad de una manera secreta».<sup>3</sup> La novela única de Lezama, *Paradiso*, ofrece el guión de una comunidad política, en cierta manera secreta, que se podría concebir como una república, en un sentido poético próximo a Platón y, por supuesto, muy distante del espectáculo corrupto y colonizado que la política cubana reinante en la época ofrecía como «república». A medida que *Paradiso* desenvuelve sus pliegos y se adentra en su poco leída segunda parte, *Oppiano Licario*, emerge una república invisible, secreta,

2 Ver Duanel Díaz Infante sobre la manera en que Jorge Mañach, intelectual contemporáneo de Lezama que se afilia al politicismo volátil y fraudulento del momento, concibe el aparente apoliticismo de Lezama. Según Díaz Infante, Mañach representaba una «República pública y superficial [...] a la que los origenistas oponían su trabajo secreto, vinculado a la tradición martiana que les llegaba del subsuelo, la “otra manera de regir la ciudad”, la dedicación fervorosa a una obra» [Díaz Infante, 2003: 30-31].

3 Citado por Cintio Vitier [1975: XXIV].

fundada en la amistad erótica y en la experiencia poética. En otro estudio [Duchesne, 2007] arguyo que esta república erótico-poética, contigua a la república del príncipe moderno realmente existente en Cuba, se plantea como alternativa complementaria de la tradición revolucionaria, o más bien como retaguardia que custodia los legados alegóricos de la vanguardia política, al asumir una postura existencial que Lezama describe como «la espera, la resistencia y la huida» [Lezama, 1971 c: 21].

La alquimia poética de Lezama es, de hecho, un modo de esperar, resistir y huir de muchas separaciones sociales y políticas, incluidas aquellas que fijan la identidad a oposiciones binarias. En este estudio enfoco la huida de la infancia hacia la historia, explorando la resonancia del episodio inicial de *Paradiso* con las nociones de la profanación y la experiencia que aporta Giorgio Agamben.

La historia del héroe de *Paradiso*, contrario a la prescripción épica, comienza *ab ovo*. Abre con la memoria de un evento de la niñez que equivale a un nacimiento síquico y hasta cierto punto físico: el protagonista, José Cemí, se sobrepone a un agudo ataque nocturno de asma y alergia, del que emerge renovado. La primera escena de la novela presenta entonces al protagonista, a sus cinco años de edad, en un trance peligroso del que sale como si naciera de nuevo. A lo largo de la novela nuestro héroe asmático padecerá la ansiedad de hundirse bajo el peso de su ahogo, transitando las zozobras de la vida y la muerte en su lucha por respirar, como si para sobrevivir tuviera que nacer cada vez. En Lezama cada acto de nacer es una confluencia de contrapuntos simbólicos y fluctuaciones del cuerpo, sin más asidero imaginario que la fragmentación y el devenir. Ciertamente las oscilaciones infinitesimales entre la vida y la muerte son el patrimonio de las horas nocturnas del asmático. El autor ha relatado

cómo los trances respiratorios funden sus horas nocturnas a la escritura. El asma, la oscuridad devoradora, la mano que escribe, la vida y la muerte, se injertan a la quimera de la escritura, al cuerpo monstruoso que se inclina sobre las letras que traza con dificultad acezante: «generalmente trabajo en el crepúsculo, y a veces en la medianoche cuando el asma no me deja dormir y entonces decido irme a una segunda noche y comenzar a verme las manos penetrando en el hálito de la palabra». A lo que añade:

[...] vivo como los suicidas, me sumerjo en la muerte y al despertar me entrego a los placeres de la resurrección [...]. Me consuela pensar en la infinita cofradía de grandes asmáticos que me ha precedido. Séneca fue el primero. Proust, que es de los últimos, moría tres veces cada noche para entregarse en las mañanas al disfrute de la vida. Yo mismo soy el asma [...].<sup>4</sup>

El ensayo titulado «Confluencias» expande esta escena imaginaria para incluir, además del asma, la noche, la muerte, la escritura, la resurrección y al enigmático *otro* sin rostro, que encarna en una mano que emerge de la oscuridad. Estos pasajes del ensayo funcionan como nota al calce de la citada escena inaugural de *Paradiso*. La primera oración del ensayo expone: «Yo veía la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra». A lo que siguen expresiones de una angustia evocadora de Poe y Proust: «De niño esperaba la noche con innegable terror» y:

La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La reducción –que compruebo– es una mano. La situación de la mano dentro de la noche, me da un

tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir. La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano. [...] Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella. Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro [1971 a: 253-254].

El encuentro con el fragmento de ese o eso «otro» –una mano proyectada desde un cuerpo desconocido, abrigado en el manto de la oscuridad– consuela al narrador, mitiga su ansiedad en la medida en que alberga y le dona un tiempo, el tiempo que sostiene la posibilidad del evento, es decir, la posibilidad de la auténtica experiencia. Es un tiempo cifrado como espacio abierto, tan abierto que solo puede ser colmado por la negación de la luz (y del conocimiento), es decir, por la oscuridad, de cuyas inconmensurables zonas imperceptibles proviene la donación del *otro* que es también, por definición, *lo otro* de la vivencia perceptible ya dada. Podemos decir que esta memoria de la niñez le concede al narrador la pista de la recuperación de la experiencia. Y le concede esa pista precisamente porque asume la fragmentación y el desconocimiento como su caudal más promisorio. Podemos derivar de Agamben (quien se basa en una lectura inventiva de Walter Benjamin), la idea de que los acontecimientos vividos (las vivencias) no se trasponen automática e inmediatamente a la experiencia, pues la transformación de lo vivido en experiencia requiere dos órdenes de mediación fundamentales: 1) la autoridad de la tradición oral colectiva sustentada en las hablas múltiples, fragmentarias y dispersas de los pueblos (o diríamos: de los *simpoder*);<sup>5</sup> 2) la

5 Tomo esta expresión de Fernando Savater: los *simpoder*, esto es, aquellos a quienes el poder sitúa en la carencia del poder.

4 Citado por Ciro Bianchi [1970: 29-30].



exposición a lo que podríamos llamar el *sistema incompleto de desconocimiento*<sup>6</sup> provisto por la fantasía, los sueños, el juego y toda la semiosis prelingüística que tanto aporta, por ejemplo, a la transición infantil hacia la competencia lingüística. Según Agamben, el conocimiento en sí no aporta experiencia a menos que participe en este rico entramado de procesos no necesariamente cognoscibles [2001: 25, 70, *passim*]. Las obras citadas de Lezama sin duda exponen una concepción similar, pero su enfoque de la experiencia alcanza mayor complejidad. Él demuestra en su escritura que solo en una zona de lo esencialmente incompleto, en una suerte de abismo perceptivo y epistemológico, emerge la imagen *incausada* e indeterminada capaz de iniciar una secuencia causal originaria, es decir una huida hacia la historia, huida paradójica en la medida en que *penetra* en la historia precisamente cuando escapa a los condicionamientos propios de una historia ya dada. Para Lezama la *imago* constituye el medio y la finalidad universal de toda experiencia poética y creativa en general, incluso en el ámbito político. Como demuestra el pasaje citado, no es solo el evento instaurado por la presencia del otro, sino su manifestación como fragmento, como mano sin cuerpo discernible, lo que solicita la invención de la imagen del otro, lo que inspira a la mano deseante del narrador a extenderse a través del desierto de la ausencia parcial del otro. La escena inicial de este ensayo ocurre en la medianoche, la pueblan el asma omnipresente, un cuerpo en la oscuridad suspendido entre la flotación y el naufragio, entre el sueño y la vigilia, y la intrusión de la mano ajena que motiva al narrador a alcanzar con su mano al otro. Esta escena funciona, entonces, no solo como una nota teórica a la escena introductoria de *Paradiso*, sino

6 Tomo esta expresión paradójica de Georges Bataille.

también como un memento autobiográfico de la fragmentación esencial a la memoria y el acontecimiento que potencian la novela y cualquier otra empresa poética.

La primera oración de *Paradiso* menciona la intrusión nocturna de una mano que alcanza al protagonista en su lecho infantil:

La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero, hurgó apretando suavemente como si fuese una esponja y no un niño de cinco años; abrió la camiseta y contempló todo el pecho del niño lleno de ronchas, de surcos de violenta coloración, y el pecho que se abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural; abrió también la portañuela del ropón de dormir, y vio los muslos, los pequeños testículos llenos de ronchas que se iban agrandando y al extender más aún las manos, notó las piernas frías y temblorosas. En ese momento, las doce de la noche, se apagaron las luces de las casas del campamento militar y se encendieron las de las postas fijas, y las linternas de las postas de recorrido se convirtieron en un monstruo errante que descendía de los charcos, ahuyentando los escarabajos [5].

Aquí la mano de Baldovina, ese fragmento del «otro», el sirviente de la familia, de quien el narrador dice que «era solo un fragmento de [la casa]» [6], actúa como partera de la novela y de su protagonista. Ella penetra con movimientos de comadrona el revestimiento matricial del niño, separa los tules del mosquitero, hurga su vestimenta, palpa su cuerpo, examina sus testículos, como si atestiguara el sexo con que viene al mundo. Como un recién nacido que tras emerger de las aguas amnióticas intenta conjurar su primera respiración, el pecho del

niño se abulta con el esfuerzo. Unas luces se apagan, otras se encienden. Los claroscuros barrocos concitan monstruos amenazantes. Lezama menciona en «Confluencias» el «descenso placentario de lo nocturno, el fiel de la medianoche», que debe preceder, en *Paradiso*, al encuentro final de José Cemí con Oppiano Licario. Pero en otro comentario también coloca ese trance preparatorio al inicio de la novela, al describir sus primeras páginas como el momento «que pudiéramos llamar placentario, del surgimiento de la familia, de desenvolvimiento en la placenta familiar» [Bianchi, 1970: 22].

Debemos insistir, reiterando lo que ha venido a ser un lugar común, que Lezama Lima siempre cultiva *lo difícil* como valor ético y artístico. El episodio inaugural de *Paradiso* nos permite contemplar lo que el autor ha descrito en varios pasajes teóricos de su obra [1975 a: 362; 1977: 316, 382] como el «segundo nacimiento» del cuerpo en cuanto «cuerpo de la imagen», en términos que complican el concepto del *cuerpo como imagen* de Henri Bergson [1910: 11, 29, 165]. En la concepción de Lezama, la imagen debe sobrellevar un nacimiento difícil precisamente porque posee un cuerpo propio. El segundo nacimiento de José Cemí, a los cinco años de edad, que inicia la novela de su despertar, constituye su nacimiento como imagen. Este nacimiento como imagen, en el sentido lezamiano, equivale en más de una manera al nacimiento del sujeto de la experiencia planteado por Agamben. Cemí nace como cuerpo de la imagen, es decir, como cuerpo transido de la memoria y el lenguaje aportados por la tradición popular encarnada en las terapias aplicadas por los criados, y dotado, además, en su materialidad orgánica, de una semiosis paralingüística teñida de delirio y fantasía. Todo esto entraña cierta dificultad barroca, por lo que nos permitimos aquí subrayar ciertos aspectos

mediante un montaje en secuencia de instancias pertinentes del episodio:

Cemí padece una aguda crisis de asma nocturna combinada con reacciones alérgicas de la piel. Su cuerpo entero en brote se convierte en una suerte de anticuerpo, absorbido por una reacción contra su propia naturaleza que precede al renacimiento como imagen, en el seno de lo que Lezama llama la *supernaturalidad*. En este trance la persona de Cemí se *recorporiza*, rencarna en el plano de la imagen; es decir que, gracias al lenguaje de la tribu, a la memoria colectiva, al delirio y la fantasía cruzados en las fronteras entre el sueño y la vigilia, sometidos al trance asmático, el héroe renace como artificio poético. Su cuerpo doliente se suspende sobre el abismo en el curso de su propio trance, cruza la brecha que debe ser salvada por la imagen, por su segunda naturaleza como imagen. Baldovina desespera ante la crisis de Cemí. Su jadeo galopa, las ronchas se expanden, el vientre quiere estallar. La criada derrama la cera derretida de la vela sobre la piel del niño. La cera se enfría, se seca y se escama sobre las ronchas, creando una segunda piel que nos recuerda al legendario artista brasileño Aleijadinho, cuya piel leprosa actúa como metáfora racial<sup>7</sup> del barroco americano en uno de los más importantes ensayos teóricos de Lezama. Aleijadinho es uno de los ejes donde Lezama ejecuta lo que el chileno Willy Thayer (refiriéndose a Benjamin) llama el *giro barroco*, es decir la conversión del imposible concepto del barroco en una concepción barroca del conocimiento [Thayer, 2006: 93-110]. Lezama nos dice que el Aleijadinho es hijo de un arquitecto portugués y una esclava afrobrasileña. Aduce que el Aleijadinho vigila como centinela la

7 Debo a Raquel Alfaro este señalamiento de la lepra como metáfora racial.

convergencia del inca, el africano y el íbero [1975 b: 324]. En cierta manera el centinela del barroquismo interétnico e intercultural vigila este drama doméstico. En la novela, el parto ritual de Cemí ocurre en lo que el propio texto llama un «teatro nocturno» [7] montado por un elenco de criados –Baldovina, la campesina castellana, Zoar, el migrante gallego, y Truni (Trinidad), la doncella afrocubana– en ausencia de los dueños criollos de la casa, los padres del niño. Baldovina les pide ayuda a Zoar y Truni dos veces. Ellos son una pareja que comparte un dormitorio. La primera vez que acude a ellos, Baldovina los encuentra acurrucados bajo las frazadas, creando un bulto con forma de montaña, en obvio trajín conyugal. Ellos le dan algunos consejos distraídamente. Al segundo llamado de Baldovina, acuden ante la cama del niño espasmódico, listos para officiar un ritual de raigambre sincrética que alude a la poética participativa «en el Espíritu Santo, en la madre universal», tal cual se la invoca en el ensayo «Confluencias» [1971 a: 261]. Los tres se juntan para ofrecer «soluciones ancestrales»: «Truni, Trinidad, precisaba con su patronímico el ritual y los oficios. Sí, Zoar parecía como el Padre, Baldovina como la hija y la Truni como el Espíritu Santo» [11]. Zoar levanta al muchacho, se tiende boca arriba sobre la cama y coloca el cuerpecito sobre su ancho pecho desnudo, cruzándole los brazos por encima mientras Truni besa los brazos cruzados y al niño, tan afanosamente que llega «hasta el asco» [12]. Cuando Cemí le comunica su «asco» a Baldovina al finalizar la cura, le dice: «Ahora se me quedarán esas cruces pintadas por el cuerpo y nadie me querrá besar para no encontrarse con los besos de Truni». A lo que Baldovina responde:

Eso [la tanda de besos] debe ser para ella un gran placer, pero esa bobería que tiene tu edad

rompe todos los conjuros. Es capaz de volverse a aparecer y empezar los besuqueos. Además, lo haría en tal forma... bueno, cuando yo digo que Truni es capaz de quemar a un dormido.

Una vez que la crisis cede, una «copiosa orinada» [13] conduce al niño al sueño. Es obvio que se aplica aquí una cura por homeopatía erótica.

Hemos recorrido, como montaje en secuencia, estos puntos álgidos del episodio para remarcar cómo despliega la teoría alegórica de Lezama, que anticipa pensamientos contemporáneos como el de Agamben. Presenciamos una escena terapéutica de fuertes connotaciones genésicas, donde cada gesto tiende puentes a la metáfora sexual (la pareja bajo las mantas, la cera derretida derramada sobre la piel de Cemí, la santa trinidad, el abrazo de los cuerpos, el cruzamiento de los brazos, los besos, la referencia de Baldovina a la libido de Truni, la «copiosa orinada» que connota una eyaculación). La orina señala la entrega final al cauce de los procesos corporales y naturales mediante la cual Cemí se libera del ataque de asma:

Comenzó el pequeño Cemí a orinar un agua anaranjada, sanguinolenta casi, donde parecía que flotasen escamas. Baldovina tenía la impresión del cuerpo blanducho, quemado en espirales al rojo. Al ver el agua de orine, sintió nuevos terrores, pues pensó que el niño se iba a disolver en el agua, o que esa agua se lo llevaría afuera, para encontrarse con el gran aguacero de octubre [13-14].

Lezama despliega aquí un alegorismo sobre la esencial exterioridad de lo íntimo, correspondiente a esa zona de la experiencia subjetiva que es paradójicamente colectiva, participativa de la radical alteridad del cuerpo, la sique y sus contactos con

los otros y *lo otro*, zona que Agamben adjudica a la oscura «deidad» llamada Genius:

Genius no es sólo espiritualidad, no tiene que ver sólo con las cosas que estamos acostumbrados a considerar las más nobles y altas. Todo lo impersonal en nosotros es genial [...]. Es Genius lo que oscuramente presentimos en la intimidad de nuestra vida fisiológica, allí donde habita lo más propio y lo más extraño e impersonal [...]. Si no nos abandonamos a Genius, si fuésemos solamente Yo y conciencia, no podríamos siquiera orinar. Vivir con Genius significa, en este sentido, vivir en la intimidad de un ser extraño, mantenerse constantemente en relación con un zona de no-conocimiento [2005: 11].

Corresponde leer en la noche inaugural de *Paradiso* el renacimiento del héroe como artista. El episodio traza el nacimiento traumático del *héroe en la imagen*, cual lo concibe Lezama, en una compleja confluencia de fuerzas: la noche de lo desconocido, los procesos fisiológicos, el sueño, la alterancia entre la vida y la muerte, la profanación de lo sagrado –el sexo, la concepción y la resurrección–; además de la intervención de las hablas de la tribu, los saberes populares y la semiosis paralingüística evidenciada en toda la escena. Acordemos seguir a Agamben para concluir que en todo ello se articula un pacto con Genius. Pero este alegorismo de Lezama alcanza más complejidad que la disquisición de Agamben. El pacto de Cemí con Genius es secreto, implícito, alegórico, en parte inconsciente y particularmente político. Los padres de Cemí están ajenos al acontecimiento que, según se connota aquí, le salva la vida a su hijo. De una manera casi impersonal Cemí ha sellado un pacto con las fuerzas ajenas que profanan la sacralidad del *socius*

cubano tal cual se cristaliza en la República y el imaginario nacional realmente existente (la familia patriarcal, el saber oficial y el Estado). Tales fuerzas alegorizan factores socioculturales concretos como la profanidad pagana sincretista, el deseo polimorfo, la sexualidad transgénero, la desracialización o hibridez radical, el cosmopolitismo desjerarquizado, el desclasamiento y el hedonismo esteticista. Describir la articulación de estos factores en las dos partes de *Paradiso* requeriría un comentario extenso. Lo comentado hasta aquí apunta al germen de dichas fuerzas en el primer capítulo.

El hecho de que los sirvientes de la casa sean no solo cómplices, sino oficiantes ceremoniales que aportan una sabiduría ancestral al pacto de Cemí, implica conflictos étnicos y de clase que no requieren demostración. El personaje de Juan Izquierdo desarrollado en el resto del capítulo, es un trasunto del Aleijadinho: cocinero mulato, alegoriza el enfoque *desclasado*<sup>8</sup> de Lezama hacia la lucha de clases, expone un cosmopolitismo desjerarquizado y un hedonismo esteticista. Juan Izquierdo, más político no puede ser su apellido, resiente activamente su rol subalterno. También expone, cual vástago espiritual del Aleijadinho, un grado de cosmopolitismo obtenido en la diáspora neoafricana atlántica que contrasta con el estrecho cosmopolitismo burgués y colonial exhibido por sus amos. La estética culinaria de Juan Izquierdo es más audaz y barroca que la de la elite criolla representada por los amos

8 A falta de otro término, llamo desclasadas a las subjetivaciones que no asumen las oposiciones binarias de las formaciones capitalistas realmente existentes y de la crítica marxista convencional (burguesía/proletariado). Existirían, de acuerdo a este enfoque, subjetividades que, sin negar la lucha de clases, no entran en composición con el *binarismo* de clase, sino que se desplazan hacia una no-relación [Lazzarato, 2004: 65].

de la casa. La manera en la que el patriarca de la casa, el Coronel, abofetea y despide al cocinero por el acto subversivo de pretender ocupar la posición de *sujeto que sabe*, obtiene un lugar central en el capítulo. La voz narrativa, que a través de la novela asume la *persona* del protagonista, remarca el impacto perturbador de la expulsión humillante de Juan Izquierdo, «el recuerdo de aquellos sucesos desagradables [...] latían por la tierra, debajo de la casa» [16]. Se alegorizan así las réplicas del terremoto independentista que inquietan a la república burguesa y neocolonial cubana. Además, el nacimiento incausado de Cemí a la poesía, como *héroe en la imagen*, es un evento de desclasamiento que prefigura el rol del tío Alberto en capítulos posteriores, como desclasado *flâneur* criollo en La Habana de principios del siglo xx.

Así nace, entonces, José Cemí; sus parteras son los oficiantes nocturnos de una poética no-dominante que infiltra y profana los aposentos domésticos de la república, en complicidad con un Genius secreto. Así entra el infante en la historia, recuperándola como posibilidad renovada de experiencia. Lo que hemos fraseado aquí a manera de un tópico agambeano o benjaminiano para insertarnos en diálogos contemporáneos, adquiere en Lezama una densidad teórica no abordada por esos pensadores. El escritor cubano no solo enfatiza de manera inusitada la potencia del desconocimiento, la fragmentación, la carencia, la enfermedad, el fracaso y la ausencia, sino que articula también la colonialidad, la racialidad y la dinámica clasista, en su épica lírica de la resurrección de la imagen como medio de la experiencia auténtica y como ventana de entrada en la historia.

Todo ello complica las afiliaciones y genealogías del héroe novelesco de Lezama, en la medida en que sugiere alineaciones de la identidad diferentes

de las que han prevalecido en la tradición letrada cubana en lo que a clase, nación y género respecta. Las profanaciones en que incurre la novela de Lezama interrogan los mitos del poder de la república neocolonial y rebasan presuposiciones identitarias de la revolución triunfante en 1959. La segunda parte<sup>9</sup> de *Paradiso*, titulada *Oppiano Licario*, plantea de manera muy concreta y literal un éxodo de la nación realmente existente. A medida que el relato de esa secuela avanza, presenciamos cómo casi todo el elenco de personajes de la primera parte se muda literalmente a París para crear una *alotopía* de la nación cubana en un ámbito europeo que se revela a su vez como producto del imaginario cubano tal cual lo redefinen los héroes de Lezama. Antes que esta parte de la novela se interrumpa, dado el estado incompleto en que la dejó su autor, encontramos que Cemí se dispone a unirse en París con su amante «adúltera», Ynaca Eco Licario, la sobrina y discípula del gran maestro estético Oppiano Licario. Ynaca porta en su vientre una criatura concebida en La Habana con Cemí, mas el futuro padre ha consentido que su adorado amigo Fronesis inicie una amistad erótica con ella en la ciudad luz, en la que los tres esperan forjar una unión erótico-poética inédita en el imaginario literario cubano. El *ménage à trois* promete ampliarse dadas las noticias de que Foción, el brillante intelectual homosexual obsesionado con Fronesis, también se encamina a París con el hijito obtenido de un matrimonio fallido. Así los cuatro *licarianos*, en cuanto cofrades de una cubanía estética presidida por el ideario poético-erótico de Oppiano Licario, se unen

9 En carta a su hermana Eloísa, fechada en 1974, José Lezama Lima dice que concibe el texto que luego titulará *Oppiano Licario*, como la segunda parte de *Paradiso* [1998: 111].

en torno a la portentosa oficiante del maestro, Ynaca Eco, madre, hermana y ninfa de la nueva comunidad. A ellos se suma una panoplia de caracteres secundarios pero muy notables, ya desarrollados en la primera parte, muchos de ellos habitantes del solar propincuo a la escuela del campamento militar Columbia a la que había asistido Cemí cuando niño. Notemos que esa población del solar marginal acopia todo tipo de identidades racial, sexual, nacional y social (es una comunidad literalmente desclasada) en contraste con la identidad criolla convencional y burguesa de la familia de Cemí, encabezada por un oficial militar que encarna la república neocolonial. Esa población desclasada y heterogénea se traslada a París para funcionar, ya no como ámbito marginal al mundo de Cemí, sino como pueblo al cual se afilian él y sus cofrades licarianos en el exilio. A esa Cuba secreta fuera de la Cuba pública se suman dos jóvenes intelectuales del norte de África, así como varios expatriados estadounidenses.

El hecho de que Lezama escoja asentar a sus personajes en la que fuera la cosmópolis de la literatura para tantos intelectuales latinoamericanos de su generación, indica que no le interesa fundar su praxis de comunidad, su otro modo de regir la ciudad, en otro ámbito que no sea el de la experiencia y la comunicación de los cuerpos y las hablas en la creación poética en su más amplio sentido. Cemí y su círculo licariano deciden remplazar así a las matrices de la comunidad y la identidad inicialmente dominantes en el medio originario de los personajes de *Paradiso*. Remplazan la familia patriarcal criolla, el Estado nacional, las jerarquías sexuales, raciales y de clases realmente existentes (emplazados en la casa familiar de Cemí, el campamento militar Columbia y el solar popular contiguo) por una comunidad desobrada en el éxodo, constituida por *performances* eróticos y comunicativos trans-

genéricos y desclasados presididos por una mujer (Ynaca Eco) que actúa como inteligencia magnética del conjunto.

Así las cosas, el pueblo escogido de Lezama la pasa muy bien en la alotopía del lenguaje y el deseo que la novela le depara. Los ciudadanos de la república secreta barroca comparten una vida dedicada al callejeo de la ciudad luz, a los misterios de la amistad erótica polimorfa, y a ese conocimiento complementario del desconocimiento que conduce a la creación. Es un destino cónsono con la recuperación de la experiencia tal cual la plantea la filosofía contemporánea. En términos de Michel Foucault, podemos decir que la comunidad de Cemí e Ynaca en París incurre en «contraconductas» [2007: 196-202] del tipo reprimido tanto por la república neocolonial como por el orden revolucionario prevaleciente cuando se escribió la novela. De acuerdo al modo ortodoxo de regir la ciudad en la época en que se redacta la novela, los personajes de *Paradiso*, en especial de su segunda parte, *Oppiano Licario*, se conducen como elementos «decadentes» y «antisociales». Ellos ciertamente representan otro modo de regir la ciudad. Al hacer que sus *performers* heterodoxos de la cubanía emprendan el éxodo, Lezama redefine la nación como un corredor de fuga metafórica, en lugar de concebirla como un ámbito territorializado. De esta manera cuestiona ciertas doctrinas letradas de la identidad nacional, tal cual la expresada en *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier. Este gesto de la huida, como lo llamaría Lezama, se engendra en el pacto secreto de Cemí con los íntimos extraños de la noche, en el primer episodio de la saga barroca de su vida. Constituye una huida de la política como mito y sacrificio, y de la historia como acumulación y progreso, que puede concebirse, no como un escape de toda historia en sí, sino como una apertura hacia

otra historia que interrumpe el mito del poder. La comuna de gozo en el éxodo que corona la obra magna de José Lezama Lima repolitiza el discurso cultural en la medida en que se desvía de las alegorías usuales de la nación, la identidad y la historia, y plantea un nuevo espacio común para el libre encuentro de los iguales en su diferencia, es decir, un nuevo comunismo [Duchesne, 2009]. Hallamos en Agamben palabras que ayudan a calibrar la actualidad de la propuesta política de Lezama; ambos, a fin de cuentas plantean el gozo como patria revolucionaria de la historia:

Contrariamente a lo que afirmaba Hegel, sólo como lugar original de la felicidad puede la historia tener un sentido para el hombre. Las siete horas de Adán en el Paraíso son en este sentido el núcleo originario de toda auténtica experiencia histórica. La historia no es entonces, como pretende la ideología dominante, el sometimiento del hombre al tiempo lineal continuo, sino su liberación de ese tiempo. [...] Un verdadero materialista histórico no es aquel que persigue a lo largo del tiempo lineal infinito un vacío espejismo de progreso continuo, sino aquel que en todo momento está en condiciones de detener el tiempo porque conserva el recuerdo de que la patria original del hombre es el placer [2001: 154].

En diálogo con este pensamiento contemporáneo, puede concebirse el proyecto *Paradiso* de Lezama como una puesta de la historia y sus incontables revoluciones al servicio de las siete horas del paraíso de la poesía, en lugar de lo contrario. Cemí halla su placenta, su origen, en un tiempo fuera del tiempo (representado por la oscuridad, lo no conocido ni anticipable, cual vimos al principio) que le brinda la posibilidad de acogerse al seno de las

marginalidades, ausencias y heterogeneidades subyacentes a la casa patriarcal criolla, en el subsuelo martiano referido por Duanel Díaz,<sup>10</sup> donde radica la entrega al artificio de la obra y de sus secretos; y es en ese *fuera de lugar* que el personaje novelesco renace como *héroe en la imagen* de una nueva cubanía asentada en los desplazamientos y las fugas del lenguaje, el gozo y la creación. **G**

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio: *Infancia e historia* (1978), Silvio Matón (trad.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- \_\_\_\_\_: *Profanaciones*, Flavia Costa y Edgardo Castro (trads.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- Bataille, George: *Unfinished System of Non-Knowledge*, Michelle Kendal y Stuart Kendal (trads.), Minneapolis, Minnesota UP, 2001.
- Bergson, Henri: *Matière et mémoire*, París, Felix Alcan Editeur, 1910.
- Bianchi, Ciro: «Interrogando a Lezama Lima», en Pedro Simón (sel. y notas): *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, col. Valoración Múltiple, 1970.
- De la Campa, Román: *Latin Americanism*, Minneapolis, Londres, Minnesota UP, 1999.
- Díaz Infante, Duanel: *Mañach o la República*, La Habana, Letras Cubanas, 2003.
- Duchesne Winter, Juan: *Fugas incomunistas*, San Juan, Vértigo Editores, 2005.
- \_\_\_\_\_: *Del príncipe moderno al señor barroco: la república de la amistad en Paradiso, de José Lezama Lima*, Cali, Archivos del Índice, 2007.

<sup>10</sup> Ver nota 2.

- \_\_\_\_\_: *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*, La Paz, Plural, 2009.
- Foucault, Michel: *Security, Territory, Population. Lectures at the College de France, 1977-78* (2004), Michel Senellart (ed.), Graham Burchell (trad.), Nueva York, Palgrave-Macmillan, 2007.
- Lazzarato, Maurizio: *Les Révolutions du capitalisme*, París, Empêcheurs de Penser en Rond, 2004.
- Lezama Lima, José: «Confluencias», *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona, Seix Barral, 1971 a.
- \_\_\_\_\_: «Introducción a un sistema poético», *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona, Seix Barral, 1971 b.
- \_\_\_\_\_: «X y XX», *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona, Seix Barral, 1971 c.
- \_\_\_\_\_: *Paradiso* (1966), *Obras completas*, México, Aguilar, 1975 a, t. I.
- \_\_\_\_\_: «La curiosidad barroca», *Obras completas*, México, Aguilar, 1975 b, t. II.
- \_\_\_\_\_: *Oppiano Licario*, Madrid, Cátedra, 1977.
- \_\_\_\_\_: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, José Triana (ed.), Madrid, Verbum, 1998.
- Nancy, Jean-Luc: *The Inoperative Community* (1986), Peter Connor (trad.), Minneapolis, Oxford, Minnesota UP, 1991.
- Savater, Fernando: «Teoría del simpoder», en Christian Ferrer: *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, La Plata, Terramar Ediciones, 2005.
- Thayer, Willy: «El giro barroco», *Pensamiento de los Confines*, No. 18, junio de 2006.
- Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, Las Villas, Universidad Central de las Villas, 1958.
- \_\_\_\_\_: «Introducción a la obra de José Lezama Lima», en José Lezama Lima: *Obras completas*, México, Aguilar, 1975, t. I.



HOLANDESA EN EGIPTO

J. L. L.  
 noviembre 1957

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Holandesa en Egipto*,  
 noviembre de 1957. Tinta / papel



# De Eva a Ave o La operación elusiva de la mujer de *Paradiso* a *Oppiano Licario*, de José Lezama Lima

La novelística de José Lezama Lima ofrece el caso interesante de una paradójica proliferación de figuras femeninas, en *Paradiso*, y de su progresiva desaparición, en *Oppiano Licario*. Como novela familiar, *Paradiso* presenta una abundancia de personajes de madres y abuelas, o figuras maternas, que tienen la voz cantante en tres cuartos de la novela [cap. XI]. Significativamente, abre el relato con la escena de Baldovina, la nodriza que toma en sus brazos protectores de curandera al niño enfermo, héroe de la novela, José Cemí. Pero, frente a esa insistencia de lo femenino materno, es de notar la inconsistencia o delicuescencia de lo masculino. Los padres aparecen o desaparecen en los limbos mientras los hijos, como el héroe José Cemí, dan la impresión de proceder de filiación matrilineal.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Entre corchetes, en número romano el capítulo de *Paradiso* seguido de la página, en número arábigo; señalo *Oppiano Licario* por *O. L.* y la página. Cito *Paradiso* por la edición de Cintio Vitier, José Lezama Lima: *Obras completas*, México, Aguilar, 1975, t. I (Novela/Poesía completa), *Oppiano Licario*, México, Claves, 1977.

## I. *Paradiso* de las madres: Ave

Algo agoreras y curanderas, las figuras de abuelas y madres son admirables: doña Cambita, doña Mela, heroica en la lucha contra los cipayos [VI, 156], doña Augusta, doña Munda (¿doña Mundo, doña Manda?). Un personaje tan episódico como Sofía Kuller es definido en la primera frase y el primer verbo de presentación así: «mimaba en lo posible de su escasez a su hijo» [II, 32]. Mamita es otra figura prototípica y protectora de madre, como lo indica su nombre, diminutivo que suena a aumentativo cariñoso. En cuanto a Chacha, médium, «madre serenísima», es la madre universal, «que ya no distingue entre sus hijos y el resto de la humanidad» [XIII, 578-579, 581]. Blanquita, profetisa, «intercesora mariana», «ejercía la maternidad arquetípica por todo el pueblo» [VIII, 229, 231], y se insiste en su virginidad, que le da el rango de madre virgen, pues, casi doblemente «mariana».

Si se añade en esas madres toda la carga simbólica de la madre patria, ya que siempre se enfatiza su patriotismo cubano de criollas típicas, tal vez se pueda concluir que son las facetas múltiples y hondamente valoradas de la Madre una, y de Cuba. De manera sintomática, en *Oppiano Licario* el primer personaje en aparecer en el segundo párrafo, línea 9, es una madre heroica con marido ausente: «Clara, con el esposo alzado, cuidaba sus dos hijos». Incluso María Teresa Sunster es más que madre por haber renunciado a la propia maternidad para dedicarse a ser madre adoptiva de Fronesis<sup>2</sup> y más que cubana, a pesar de ser austriaca, por haberse querido asimilar a lo criollo.

Eliminadas las figuras de padres que estorban la relación, el hijo solo queda frente a su madre, que

2 La búsqueda por Fronesis de la madre perdida es un resorte fundamental de la novela.

se le antoja como una divinidad protectora, incluso de lejos y después de muerta, lo que experimenta conscientemente Cemí en una página lírica sobre la mirada de la madre [X, 454]. La madre es un ser místico y sobrenatural, como lo simboliza Mamita: «saltaba del sueño a lo cotidiano sin establecer diferencias, como si se alejase sola, caminando sobre las aguas» [II, 31]. O, como Augusta y Rialta, llega a ser una utopía concreta, una isla (como la de Cuba), naturalmente ansiada en el mar tormentoso de la vida, como esas vírgenes de los marineros, «Stella Maris» o «Stella matutina». Para Cemí, abuela y madre existen:

[p]ara que la cantidad de luz no disminuya en el mundo [...] una vida maravillosa aparece en ellas en una forma tal que los demás no sabemos ni para qué existimos, ni cómo llevamos nuestros días, pues sólo parece que nos hemos desprendido de la esfera alta de que hablan los místicos, sin haber encontrado todavía la isla donde los cervatos y los sentidos saltan [XI, 517].

Sin el faro de la mirada materna, el hijo mísero naufraga en el mar de la vida. Así que, desterrado del Paraíso materno, se pasa la vida intentando recuperar lo perdido, procurando trabajosamente regresar a esa «mater», a esa *materia*, agarrarse a esa madera como náufrago, a esa madre. Como en el *Criticón* de Gracián, la búsqueda de la madre perdida es el motor de la peregrinación por el mundo. Y esa es la misión de Fronesis, quien:

ahora tiene que salir forzosamente a buscar a su madre [...] eso lo convertirá en argonauta permanentemente errante y excéntrico, pues su destino [...] consistirá en enredarse en su pasado, pues una madre oculta o a quien la fatalidad ocultó

es más indescifrable que un monstruo mitad sirena y mitad ave [XI, 514].

Pero si estas madres tienen de «Ave» lo que tienen de «María» virgen, sin su estrella luminosa, el hijo extraviado cae en las trampas tendidas por los falaces y salaces monstruos y sirenas que son las falsas madres, las malas madres, las Evas pecadoras, y pierden así el Paraíso materno, caen del placer al pesar.

## II. *Inferno* de las mujeres: Eva Furor uterino de la mujer

Fuera de su función biológica y social, reproductora y protectora, la madre solo parece tener un cuerpo abstracto. A las demás mujeres, privadas o indignas de la maternidad, les toca, y les tocan, el cuerpo impuro de una carnalidad erótica frenética. Excepto las madres buenas, «el rebaño de féminas», pues, se «endemonia por el sexo» [X, 399].

Entre las mozas, Truni «estaba siempre de novios» [II, 31]; «Lucía, con curiosidad de mujer poco profunda, se entrega al marchamo de la especie» [X, 403]; Roxana es poseída de una «incomprensible majadería sexual» [XIII, 574]; si es un excitante «melocotón», «la fruta metafórica mostraba tendencia a dejarse morder» [XIII, 571], desdeña a los amantes tiernos, o se hace pagar por ellos, pero se entrega a los machos «brutales efímeros» que se cuentan «las formas en que se particularizaba el placer en sus hoyuelos» [XIII, 572]. La madre indigna de Fronesis, enamorada del homosexual Diaghilev, llagada de «psicosis sexual [...] en forma de dromomanía mitomaniaca, caminaba, caminaba y bailaba por las noches de Viena en seguimiento de dólmenes viriles» [X, 399]. En *Oppiano Licario*, Delfina hace la mirona del sensual expolio nocturno

de Fronesis; Margaret, que cuando duerme parece estar copulando con un monstruo, «aparecía en la pantalla masturbándose frenéticamente» [*O. L.*, 193], redoblando la escena en la realidad, echada en el suelo. Martincillo tiene que poner mordaza a su «amantilla» para que su «rugido o trueno del placer no fuera a empavorecer la apacible mañana de la casa de huésped» [XIII, 568].

La galería de mujeres frustradas sexualmente es impresionante, pero todas logran saciar su apetito erótico. Los maridos, cuando no son dormilones empedernidos imposibles de despabilar sexualmente, cuando no prefieren los experimentos físicos de laboratorio a las experiencias fisiológicas cameras, son homosexuales más o menos conscientes o, como en el caso típico de Palmiro, recién casado, en quien estalla el deseo homosexual al descubrir que su mujer espía cada noche por la ventana al joven Fronesis que se desnuda [*O. L.*, I]. De modo que las mujeres, solteras enrabiadas o casadas rabiosas, tienen artes diabólicas para aprovecharse de oportunidades muchas, aun insospechadas por los propios machos.

La criada y la cocinera del director del colegio, enteradas de las excepcionales dotes priápicas del alumno Farraluque, lo aprovechan sin tardar, por cara o cruz, antes de entregarlo al ama de otra criada, la señora aburrida de la «voluptuosidad no surcada» de su cama matrimonial [VIII, 286]. La solterona Luba, «por innumerables vericuetos y chinescos escarceos», logra prender en sus redes al inocente mozo Tránquilo para saciar «el apetito suelto de un ocio de cuarenta años» [II, 36]. La cuarentona Lupita, insatisfecha del amor quincenal y abstracto de un «japonés rameado», «sensual lucero» [II, 35], «estaba necesitada de recuperar el tiempo perdido» y, cual araña, coge al joven Vivito en su red, lo va «pasando al servicio de sus

sentidos», convirtiéndolo «en una pieza» sexual» [XIII, 575].

Entre las mal maridadas, Fileba, desesperada por el invencible sueño de su marido, está «soñando con monstruos que la llevaban desnuda hasta lo alto de la colina» [VIII, 304-305] hasta que lo llega a concretar, si no con el adolescente Godofredo el Diablo, con un cura diabólico y defraudador, con lo que causa la muerte del esposo en mala hora por fin despierto. Celita, harta de un marido médico no de su honra, se compensa con el joven hermano de este, al que viola mientras duerme [X, 239] y mata de agotamiento; se vuelve loco el consorte al descubrir el engaño, y recibe un hijo oficial, Foción, cuyo padre verdadero no se sabrá quién es. Juana Blagalló supera las debilidades de un marido estéril a Dios rogando y, al parecer, con el mazo del joven secretario dando, y acogiendo al dichoso esposo con «paritorio de géminis» [III, 64].

### Incautas aves en las redes de Evas

El varón, joven siempre, resulta pues una presa en las sutiles redes de la hembra. El mismo padre de Fronesis reconoce haber sido ridiculizado por la trampa de la bailarina que solo le sigue porque él viene perseguido por Diaghilev, el homosexual [X, 399]. En general, es por una invitación a su guarida, con el pretexto de trabajos menudos, faena, pintura, dibujo, que las hembras prenden al hombre, como esta: «lo invitó a su apartamento laqueado y con erótica nevería de agua mineral» [II, 33]. Tránquilo, Vivo, Farraluque dos veces, Adalberto, caen así en la trampa erótica, y son transformados en objetos sexuales. Atrapados en casa, lo meten cual cosa en la cama, o, fingiendo dormir, como las dos criadas y su señora con el colegial, o aprovechándose del sueño del mozo para violarlo, como

Celita con su cuñado. Lupita acecha la ducha de Vivo y le seca el cuerpo, y la sangre. En todo caso, el joven macho aparece cual la presa de una mujer araña, serpentina o tiburona: «como esos peces [...] la jamoneta intentaba fijar los centros de órbita en el ceñimiento del jovencito austriaco» [II, 33].

### Macho y mujer vampiresa

Poca actividad le queda al macho, salvo la que se exige de él para la satisfacción de la mujer. Dentro de esos límites, él se expresa, pero ella es la que actúa y le exprime hasta secarlo del todo, dejándolo exánime, sin sangre y aun sin vida: «Los dedos de Roxana entraban y salían de su cuerpo como un panadero en las formas habituales de la harina [...] Roxana recorrió su espada [el sexo] y esbozó, sacándole de un profundo pozo la fertilidad de las praderas androginales» [XIII, 573].

Luba Viole, como una loba, «buscaba la energía» de Tránquilo [II, 37] de cuya sangre se nos habla por ser tísico con color rojo, rosado antes de morir. Lupita, al olfatear y ver la sangre derramada del joven que se ha cortado el pie, como una vampiresa, «decidió aprovecharle todo el tuétano» a Vivo y, tras la ducha, lo seca, lo lleva a su cuarto para un masaje, lo sienta en la cama: le «friccionó las piernas, metió las manos por los muslos resistentes, cuando miró hacia arriba el falo de Vivo [...] Lupita no vaciló en esconder en su cuerpo la fruta que había hecho suya» [XIII, 575]. Lo chupará tanto que los vecinos y familiares consideran al mozo por enfermo de muerte y lo tienen que llevar al curandero. Celita, con sus flores rojas en el pelo, símbolo de deidad sangrienta, también causa la muerte de su joven cuñado al que violó durante su sueño, cual súcubo. Fileba, que engaña a su marido con un cura, «como una Gorgona, empapada de un múri-

ce sombrío, comenzó a extender hilachas y chorros de sangre» [VIII, 305] de su marido que se degolló a su lado en la cama.

### Bajo el signo infernal, Eva

No basta lo bestial de la mujer en lo físico: bajo el signo de la serpiente, es también maléfica en lo moral, lleva los estigmas infernales de la Eva primigenia o del erotismo pagano.

Pitonisa, bruja, ebria, cuando corre Delfina, es «como una Euménide» [O. L., 18]; cuando ruge su pavoroso placer sexual, es «como una Ménade posea por un vino blanco» [XIII, 584]. Antes ir a violar el sueño de su cuñado, «Celita salió de su siesta con cuatro faunillos en los cuatro pilares de su cama» [X, 442]. Pero, como en el caso de Luba que intenta encandilar, o mejor dicho electrizar con «el arco voltaico de sus brazos» al joven Tránquilo, quien le está limpiando los cupidillos de la araña de cristal con fondo de «tapicería paradisíaca», el paso de lo pagano a lo cristiano se nos antoja claramente simbólico ya que, al caer en el suelo la lámpara, resultan «los cupidillos añicadas las alas en este combate contra los ángeles negros» [II, 37]. Por más que el hermano de Luba achaque al pobre muchacho sus «pactos luciferinos» [II, p. 39], bien sabemos que no corren estos a cargo del mísero chico. Del mismo modo, cuando despertado en su sueño el adolescente enfermo se encuentra con su cuñada en la cama, por más que la ciña él «con abrazo de serpiente», a pesar de ese proceso metonímico del efecto por la causa, bien entendemos que ella es la serpiente y cuando, satisfecha, le sonrío a Juliano, podemos considerar como inversión irónica «esa malicia poco demoníaca que otorga el placer» [X, 443] con que paga al mozo rendido. La sexualidad de la mujer tiene, pues, valores inferna-

les. Incluso la «unión bucal» es «diabólica especialización» [VIII, 287-288] en cuanto es practicada por una mujer.

### Mujer serpe

La mujer, como sujeto sexual, no solo es la Mala Madre primigenia, la Eva pecadora del Paraíso, sino que resulta ser la misma fruta fatal con el gusano dentro, la serpiente satánica: «Cóncava y puntiforme, una negrona amamantaba a las frutas. Colocaba sus senos sobre las canastas de frutas [...] Como una gran serpiente, la teta cubría toda la canasta» [O. L, IX, 208].

Más evidente aún es la escena de amor entre Farraluque, el colegial priápico, y la sobornadora criada española que «cuidaba teológicamente su virginidad», pero ofrece al muchacho el revés de «su bahía napolitana». La acción nos es pintada como la lucha de dos serpientes, la del sexo varonil y la del intestino de la mujer pero, contrariamente a lo habitual, la parte activa es la femenina, las partes masculinas no son más que tragadas por la otra: «ese encuentro amoroso recordaba la incorporación de una serpiente muerta por la vencedora sibilante» [VIII, 289].

### La mujer como fuente del vicio

No le basta a la mujer ser viciosa por cuenta propia, no le basta contagiar de su sensualidad excesiva a los adolescentes, es además causa directa de su perversión sexual. La cocinera del colegio, después de haber compartido con la criada española sodomita al alumno castigado, no solo lo regala a otra señora vecina, sino que lo entrega a su propio hermano homosexual, terminando el muchacho con el marido de la señora, en una cadena doméstica

muy solidaria. Ya vimos que Palmiro se enamora del hermoso Fronesis, acechado por su mujer tras la ventana. Celita, que mata a su cuñado por sus excesos y vuelve loco a su marido, da naturalmente a luz a un hijo cuyo padre real se desconoce, homosexual rematado, Foción. Este le conserva tal horror al sexo femenino que no consigue quitar la virginidad a su mujer, de modo que «Foción, sin conocer la energía penetrante, fue objeto penetrado por el agujijón ajeno» [X, 449]. Otra mala madre por causa de sexo excesivo tiene por hijo a un diabólico «pelirrojo» con un «Edipo tan tronado» [XI, 494-495], que la agobia tanto con un incesto desaforado, que lo entrega a Foción para granjearse momentos de calma: «le parecía normal que su hijo se abandonase al Eros de los Griegos con tal que no fuera monstruosamente incestuoso».

### El sexo espantoso y repelente de la mujer

Si la mujer es calificada de «momentánea enemiga» [X, 405], si su sexo es «delicioso enemigo» [X, 403], si es su «cuerpo maldito y delicioso» [XIII, 571], resulta la mayoría de las veces más maldito que amable y más repelente su sexo que apetecible: su vulva es «fangosa y fiestera cochinilla» [*O. L.*, VI, 154], es «gruta siniestra», «gruta de la serpiente» [VIII, 287], «araña gorda» [VIII, 283] y es «cochina» la mujer que desnuda su «monte venusino» ante su amante que la invita a tapanlo de un golpe [X, 403]. Puede ser espectáculo circense, como en la broma de la niña y su madre orinando como un surtidor en que baila una flechita y una avellana la chica, y una lanza y un coco la madre, frutas que luego rompen con la vulva [*O. L.*, X, 225-226]. Un dibujo en el varonil mingitorio de un cafetucho emblematiza ese horror al sexo femenino: «Una mujer muy abierta de piernas, con una rata que quiere hundirse en la vulva,

mientras un enano intenta pegarle con contundencia en el frontal del roedor para que penetre frenéticamente en la gruta barbada» [XI, 495].

### El sexo devorador: *vagina dentata*

Ese sexo no es únicamente angustioso, es amenazador: «su sexo parecía encorsetado, como un oso enano en una feria» [VIII, 283]. Es asociado a la ingestión del macho por la hembra. Incluso cuando es el hombre el agresor, cuando es él quien muere y come eróticamente a la mujer, tenemos la impresión de que es ella quien engulle y devora al macho, como Delfina, que es una «pulpa», de fruta, o femenino de pulpo voraz:

Una pulpa que abría para él todos sus poros, una pulpa que abría en cada uno de sus poros el paladar de una boca [...]. El cuerpo de Delfina se ablandaba [...] como la pulpa ablandada a la penetración de los dientes. A pesar de la suavidad del total rendimiento de Delfina, le parecía a Palmiro que la penetraba con los dientes [*O. L.*, 25].

Así que si él tiene dientes de una boca, ella los tiene, potenciales de los miles de bocas de sus poros. De todos modos, el sexo femenino es una boca con «labios [...] duros como espadas» [VIII, 283]. El caso de Foción, homosexual por herencia materna, es claro: tiene «el complejo de la *vagina dentata*, veía la vulva de la mujer como una inmensa boca que le devoraba el falo» [X, 449].

### Encarnizamiento sexual: buena y mala carne de la mujer

En este entender, no es nada extraño que la gordura caracterice a la mujer. La carnalidad es caracte-

rística de la madre: «su carne era su bondad», se nos dice de Mamita [II, 31]. Pero la carnalidad no materna cobra un signo contrario, excesivo e hiperbólico, de hambre atrasada o jamás satisfecha, de bulimia de ogro sexual:

Otras matronas, pletóricas y madurotas, mostraban unas tetas repletas, saltantes, en cuyos pezones podían colgarse campanas o pisapapeles con el ingenuo afán de impedir sus brincos abisales. Se abrazaban con regalada impudicia con unas muchachitas de senos esbozados [...] la presión de aquellas tetas sobre las pequeñas sombras que surgían en espiral lograban casi aplanar la extensión de la piel del pecho donde se esbozaban [O. L, VII, 168].

Pero si una «Petronila engorda a falsía de cardiaca» [II, 32], en general, las demás mujeres, por lo Eva satánica, engordan por el aprovechamiento carnal del macho. Hambre de hombre tienen las hembras.

Así, Juana Blagallo, «obesa», [III, 64], se hace «Isolda manatí, mirando con ojos frugívoros a los músicos» [III, 73]. La cuarentona Luba «alzaba sus jamonamientos» [II, 36]; en un bar una «erotómana jamoneta» liga con el joven Adalberto con mirada de «dádiva insatisfecha y progresión sinfónica» [II, 33]. Incluso el marido homosexual de la golosa señora, al ingerir el nutrido sexo de Farraluque cobra características femeninas: «regordete, blancón, con pequeños oleajes de grasa en la región ventral», resulta un «diablo androginio» [VIII, 287].

### El sexo como carne impura

El sexo de Lucía, que le hace pensar en «las escoriaciones de las entrepiernas de Isolda, con sus pellejos

roqueros y sus nidos de golondrinas», le causa «náusea» a su amante Fronesis: «le parecía ver en el monte venusino si no una reducción llorosa de la cara de Lucía, otras veces un informe rostro fetal, deshecho, lleno de cortadas, de costurones» [X, 404].

Para poderla penetrar, tiene el mozo que tapparle el sexo con una camiseta en que recorta con tijeras el círculo de un agujero. Notemos la necesidad de esa ocultación, de ese corte y recorte, de esa costura al revés para poder aceptar el sexo femenino que se le antoja asqueroso, y de esa visión de fibra informe y fetal que representa para él. Recordemos que en el cine en que están mirando la película romántica de Tristán e Isolda, Fronesis se escurre «con asco» de entre las iniciativas sensuales de la muchacha que le intenta captar con «la serpiente de sus brazos». Significativamente, él ataja los ataques tajando los ademanes de la chica que se propasa, «cortando [...] con una hacha para fragmentar la serpiente» [X, 382].

Aquí me parece que está una de las llaves del Paraíso perdido de la madre: para recuperarlo, el buen hijo, el que quiere escapar al infierno de las mujeres, debe cortar en lo vivo, en la misma carne excesiva de la hembra.

### III. Operación de retorno al Paraíso de la madre: fibra y fibroma

Se trata de una verdadera operación, quirúrgica. En el mismo capítulo X, que es una bisagra de la obra en que los tres jóvenes hacen sus primeras experiencias sexuales con fondo de obsesión homosexual, poco después de la evocación de la *vagina dentata*, se va desdibujando, podando, talando en algo la mujer. Se me antoja sintomática la operación de la madre de Cemí: al quitarle un fibroma, se le quita, en cierto modo, la fibra de las vísceras impuras de

todas las hembras y la devuelven a una pureza arquetípica, ya que muere, como las abuelas, poco después. El fibroma de diecisiete libras, que presenta el médico al hijo «con aspavientos jubilosos» como un trofeo [X, 454] es como un aborto monstruoso de la madre. Notaremos que si el sexo de Lucía tenía algo fetal, cortado y cosido, el fibroma asume los colores y aspectos del sexo femenino, incluso su voracidad carnal. Aún más, la cópula sexual puede evocar el contacto íntimo con «la enorme protuberancia de un fibroma» [VIII, 293]. Ahora bien, si no olvidamos que el sexo femenino es percibido como mordiente y tajante, comilón, la operación quirúrgica toma los colores escalofriantes de la respuesta del hombre a la hembra, en la que el bisturí hace oficio de agujijón varonil: «los tejidos por donde había resbalado el bisturí lucían más brillantados como si hubiesen sido acariciados por el acero en su más elaborada fineza de penetración» [X, 469].


Entonces, la mujer es la sombra mala de la madre, la encarnación corrupta de la carne buena, y operar a la mujer equivale oníricamente a superar a la hembra, con lo que se devuelve a la carnalidad asexuada materna lo carnal femenino insaciable sexualmente.

En *Oppiano Licario*, la heroína esencial no es sino una sombra, Ynaca Eco Licario no es más que el eco de su hermano [O. L., VIII, 189]. Su unión física con Cemí, de quien queda preñada, es un ritual oriental fantástico con «conjuros», «ensalmos» [O. L., 150] totalmente desencarnado. Con la concreta Lucía no podía unirse Fronesis sin ocultar su sexo; con Ynaca, que es una abstracción, «el sexo volvía a ser la voz del neuma sobre las aguas» [O. L., VII, 174], es decir, realiza con ella lo que llama el ideal «paulino de la cópula» [O. L., 179], lo que había definido en *Paradiso* como la unión en «la lejanía del cuerpo» [VIII, 308].

#### IV. Conclusión: en Ave se Vane

De modo que, superada la etapa de la carne, desposeída la mujer de su cuerpo, arrancada al mundo, transformada en aceptable Imagen poética, la Eva eterna y maléfica purificada por la virginidad del «Ave» otorgada por una maternidad que revirginiza al cuerpo pecador, permite la vuelta circular al *Paradiso* perdido por el Hijo, cerrándose el círculo de la novela con la tumba que vuelve a la cuna: el recuerdo del palíndromo recordado por Gracián «en ave se vane» [O. L., 196], frase que se puede leer en sentido inverso, me parece simbolizar esa circularidad. Si recordamos que Lucía e Ynaca quedan preñadas, si advertimos que J. C. (José Cemí = ¿Jesús Cristo?) puede al fin celebrar sus poéticas nupcias en la Imagen con la Madre perdida y recobrada, ansiada y buscada «en la universalidad del Espíritu Santo» [O. L., IX, 207], tal vez podamos adelantar que *Paradiso*, en una consciente o no estructura católica, es la reconstrucción de la familia ideal en el nombre del Hijo que se hace Padre, de la Madre y del Espíritu Santo.

Haciendo caso omiso de la homosexualidad del autor, tal vez quepa preguntarse si esta ocultación lenta de la mujer en la obra del gran cubano, más allá de un itinerario personal, no alegoriza en cierto modo, de manera inconsciente, el miedo masculino a la mujer, la conocida *gynophobia* de los psicoanalistas, o el temor intuitivamente tan actual del mundo de los hombres frente a la emergencia del poder de las mujeres, ya tan prepotentes en la novela.

Entonces, *Paradiso* y *Oppiano Licario* ocultan a la mujer pero saben a Crepúsculo de los Hombres, esos dioses decaídos.<sup>3</sup> 

3 Para ese Ocaso de los padres, véase mi estudio del capítulo IV en J. Lezama Lima: *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier (coord.), Madrid, Colección Archivos, ALLCA XX, 1988, pp. 652-653.



# La página arrancada

El 19 de abril de 1966 José Lezama Lima leyó su ensayo «La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y IX)» en el Museo Nacional. El disertante leía con asmático aplomo aquellas páginas que muy pocos asistentes podían aquilatar en todo su alcance. Se trataba, sin embargo, de uno de los textos mayores del poeta, que ayudaría a coronar, definitivamente, su sistema poético. Un año después, la revista *Casa de las Américas* lo incluiría en su número 41, de marzo-abril, con la adición del término «Paralelos» delante del título original; tal cosa debió complacer al escritor, quien conservó la palabra en el nombre definitivo del trabajo, cuando en 1970 lo colocó en el último volumen de ensayos que le fuera dado configurar: *La cantidad hechizada*.

Precisamente ese término, «Paralelos» ha confundido a muchísimos lectores. Abundan los desavisados que consideran estas páginas como una especie de juego exquisito en el que se registran coincidencias en el desarrollo del discurso poético y el plástico de la Isla. Sin embargo, tal cosa no es sino la más externa de las cortezas de este fruto. Más allá, en su pulpa íntima, se trata de algo más decisivo: la propuesta de un método para configurar la cultura cubana, desde sus orígenes, como la «era imaginaria» que da cima a su sistema y explica el ser íntimo nacional.

El escritor comienza la década de los sesenta totalmente sumergido en la voluntad de desciframiento de la cultura cubana. Desde su temprana juventud se había interesado en un poeta como Julián del Casal; el centenario martiano en 1953 lo había inducido a aquilatar las implicaciones de la figura de Martí en la fundación de las bases de la nación. Pero solo en estos años, cuando comienza a

dirigir el Departamento de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura, y sobre todo desde 1963, cuando ocupa su oficina en la Sociedad Económica de Amigos del País, próxima a su legendaria biblioteca comienza una monumental reinterpretación de la tradición cubana, donde la constatación del dato y la fabulación irrestricta colaboran igualmente en una nueva aprehensión y fundamentación de la teleología insular. Así lo demuestra la singular *Antología de la poesía cubana* (1965) que hace arrancar con unas páginas del primer *Diario de navegación* de Colón y avanzar hacia los albores del siglo xx, quizá porque soñaba con cerrarla con las producciones de poetas contemporáneos, pero intuía que tal cosa, en una edición oficial, podía dar lugar a un verdadero escándalo. A esta se sumaría la compilación de textos de *El Regañón*, la *Poesía de Zenea* y las conferencias que, fiel a su costumbre, lee en el Instituto de Literatura y Lingüística sobre Zaqueira, Rubalcava, Heredia, la Avellaneda y otros románticos. Sus «Paralelos...» rematan esa labor de reinterpretación.

En 1957, en otro ciclo de conferencias, *La expresión americana*, había abogado por lo que llamó el «método mítico». En la primera de estas disertaciones, «Mitos y cansancio clásico», el escritor se propone la búsqueda de un procedimiento hermenéutico que permita obtener una visión histórica a partir de interpretar el avance del paisaje hacia un sentido, «ese contrapunto o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia».<sup>1</sup> Se refiere a la intervención de un sujeto metafórico que «actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión».<sup>2</sup>

1 José Lezama Lima: «Mitos y cansancio clásico», *La expresión americana*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, p. 7.

2 *Ibíd.*, p. 9.

De manera sutil, Lezama difiere de Oswald Spengler: si este último observó «hechos homólogos» para valorar los cambios morfológicos en las culturas, el cubano emplea otro tipo de «análogo cultural» en que el sujeto metafórico participa en el espacio y actúa como factor temporal para impedir el estatismo de las imágenes sin devenir. Para que una entidad real pueda convertirse en «cultural imaginaria», necesita adquirir nueva vida a través de un súbito o iluminación «en un espacio contrapunteado por la *imago*». Entonces, aprovechando el énfasis que Ernst R. Curtius pone en el papel de la ficción en la historia, Lezama enuncia: «Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no puede precisar».<sup>3</sup>

Las búsquedas antropológicas de James G. Frazer, a partir de los mitos, en *La rama dorada*, y la utilización que de estas hizo T. S. Eliot en su poesía, parecen haber invitado a Lezama a buscar un tercer camino, la reinención del mito:

Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores.<sup>4</sup>

La consecuencia más visible de esta invención es la sustitución del concepto de *cultura* por el de *eras imaginarias*; el reto es contraponer a los veintitún tipos de sociedades clasificadas por Toynbee, las «eras donde la *imago* se impuso como historia». Es importante destacar que lo que esencialmente

3 *Ibíd.*, p. 12.

4 *Ibíd.*, p. 14.

interesa a Lezama de una civilización es el «tipo de imaginación» que esta logra crear, pues considera que es lo único que permitirá descifrarla en el futuro, y esta imaginación se traduce en una «potencialidad para crear imágenes».

La plástica es una vía de expresión privilegiada de esas imágenes, de ahí que esta tenga sitio especial en *La expresión americana* en espera del lugar central que le será otorgado en «Paralelos...». Después de aplicar el método lo mismo a miniaturas medievales francesas que a ejemplos tomados de la pintura flamenca, para luego pasar a las esculturas del Aleijadinho o a la escritura de sor Juana Inés de la Cruz y a la vida azarosa de fray Servando Teresa de Mier, el procedimiento está listo para ser aplicado en lo cubano.

«Paralelos...» se abre con una escena imaginaria, que sitúa en la raíz de nuestra cultura: Colón, antes de partir para su primer viaje a las Indias, contempla en la catedral de Zamora un tapiz que representa la guerra de Troya, en el que se funden lo clásico con lo exótico oriental:

Cuando el Almirante va recogiendo su mirada de esos combates de flores, de esas escaleras que aíslan sus blancos como aves emblemáticas, del arquero negro cerca de la blancura que jinetea Tanequilda, y las va dejando caer sobre las tierras que van surgiendo de sus ensoñaciones, se ha verificado la primera gran transposición de arte en el mundo moderno.<sup>5</sup>

El Nuevo Mundo es inventado por el Almirante antes de arribar a él, su mirada sobre un tapiz que

5 J. Lezama Lima: «Paralelos: La pintura y la poesía en Cuba en los siglos xviii y xix», *La visualidad infinita*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, p. 67.

mezcla temas y estilos artísticos de épocas diversas, le lleva a una ensoñación que arroja un fruto nuevo, llena un vacío. De hecho, si en la *Antología de la poesía cubana* Colón podía inaugurar nuestra expresión lírica con las páginas en las que se recoge su fascinación por el paisaje de la Isla, su aporte puede retrotraerse todavía más, a la víspera de su encuentro con estas tierras, para fijar el instante en que su imaginación comenzó por inventar lo que solo después podría ver. La fábula, tejida con elementos de las más diversas fuentes, debía preceder a la realidad.

Lezama pudo encontrar para estas arriesgadas aseveraciones una apoyatura justa en las estrategias de la escritura del Almirante. La ensayista española Beatriz Pastor ha analizado lo que llama la *ficcionalización* en el discurso colombino, a partir de estrategias muy específicas: «En sus diarios y cartas, el Almirante afirma descubrir cuando verifica, pretende develar cuando encubre, y describir cuando inventa»<sup>6</sup> y señala como finalidad de esos procedimientos la necesidad de identificar a América con sus hipótesis previas sobre el nuevo camino a Asia, además de caracterizarla en función de las expectativas europeas; para ella, en última instancia, esta *ficcionalización* es una manera de justificar y poner en práctica la visión imperialista europea.

Sin embargo, el escritor cubano tiene otra imagen del genovés que se detiene ante esos raros tapices donde se mezcla la guerra de Troya con figuras que parecen derivadas de los relatos de Marco Polo. Para él se trata de alguien que se apropia del imaginario común de la cultura europea y, a partir de él, es capaz de lanzar un mito que muy pronto va

6 Beatriz Pastor: *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983, p. 105.

a influir en la propia realidad y a modificarla. El Nuevo Mundo, tal y como lo presentará en sus cartas y diarios, no es solo un hallazgo mercantil, sino, sobre todo, una elaboración artística en la que confluyen mitos clásicos, profecías bíblicas, leyendas populares. El hiperbólico Lezama convierte ese encuentro en «la primera gran transposición de arte en el mundo moderno»; tal sustitución camina en sentido contrario a lo usual, pues va del arte a la realidad y no al revés.

La riesgosa aplicación de este método al arte y la literatura cubanos pasa por un escollo fundamental: el que la imaginación desatada se quede en el más superficial impresionismo y solo registre las coincidencias aparentes:

Situar en la parábola de la poesía de esa secularidad las eficacias plásticas, me parecería regalar el tema ya por arbitrario o por consabido. Subrayar en los momentos de eficacia plástica las evaporaciones poéticas, se me quedaría como descomedimiento.<sup>7</sup>

Ni siquiera se orienta hacia las *correspondencias* que Baudelaire revelara, pues «para lograr esas correspondencias entre los colores, las insinuaciones y los perfumes, es necesario una plenitud que nuestra expresión aún no ha alcanzado».<sup>8</sup> No es el momento de producir algo semejante al poema del autor de *Las flores del mal* dedicado al retrato de la bailarina *Lola de Valence*, de Manet, pues:

está lleno de todo el encanto de Baudelaire, pero Manet será siempre el más maestro de los impresionistas y Baudelaire el más apasionado enemigo

de la fugacidad de las sensaciones y del relativismo impuesto por las variantes de lo temporal en la apreciación de la belleza.<sup>9</sup>

Lo que reclama es la ubicación de las obras a comparar en una *secularidad*, verlas actuando en la historia y, prescindiendo de sus diferencias de lenguaje, descubrir cómo se fecundan mutuamente. Por eso, después de recrearse en consideraciones sobre las mutaciones del color en la alquimia china, invita:

Si de nuevo volviésemos a reproducir esas incessantes mutaciones indetenibles, ese color que podríamos llamar quiditario, liberado de sus hipóstasis contingentes, podríamos repasar este tema, poesía y pintura en una secularidad, liberado de sus manifestaciones contrastadas, de un color para la voz poética y otro para la visión.<sup>10</sup>

Niega el poeta la posibilidad de formular una tesis o tan siquiera un punto de vista aproximativo sobre la poesía o la pintura cubanas del pasado «porque los diversos elementos larvales aún no se han escudriñado» y lo larval solo puede captarse en sus mutaciones «en su devenir para llegar a ser un cuerpo, una forma, una materia artizable». De ahí su conclusión:

Si en nuestros siglos xvi y xvii esos elementos histórico-expresivos no han alcanzado una altura dimensionable o de simple relación, es inadecuado establecer un contrapunto histórico expresivo, donde lo configurativo opera sobre un mero remolino traslaticio, sobre un almácigo de sombras. Pero aún hay más, en esos dos siglos tan

7 J. Lezama Lima: «Paralelos: La pintura y la poesía en Cuba en los siglos xviii y xix», ob. cit. (en n. 5), p. 67.

8 Ídem.

9 J. Lezama Lima: «Paralelos: Ibíd., p. 69.

10 Ibíd., p. 70.

solo no existe lo configurativo operante, ni siquiera lo larval llega a su etapa formal, en el sentido escolástico de etapa última de la materia, a la materia que se remansa por una extinción de su potencia.<sup>11</sup>

Entonces entra a desempeñar su papel el «método mítico»: lo emplea para llenar vacíos en nuestra historia. Él sabe apócrifa la «Crónica de Hernando de la Parra», escrita hacia 1845 por Joaquín José García, un editor y bibliotecario, erudito y fantasioso, publicada en su *Protocolo de antigüedades, literatura, agricultura, industria, comercio, artes y oficios*, para hacerla pasar por un manuscrito del siglo xvi que describe los usos y las costumbres de la recién fundada villa de San Cristóbal de La Habana, pero le dedica varias páginas del ensayo por considerarla un intento de definir nuestros orígenes por la imaginación, aunque se empeña en rectificarle sus consideraciones sobre el color cubano, lo que motiva uno de sus párrafos más notables y esclarecedores sobre la relación entre naturaleza y color en la pintura cubana:

Nuestro blanco no es una túnica penitencial de Zurbarán sino es el halo contrastado por el color amarillo, es también el cono de luz en el centro de la ley del torbellino y del dios que huye. Hunde a nuestras hojas matizadas, como un cortinaje de pájaros y flores en las ruinas del cafetal Angerona. El verde matizado de las hojas se estabiliza en una casaca de Escobar o en la fronda que rodea una hamaca de Collazo, pero se pierde inutilizado en el paisaje de cañaverales. Pero del azul dimensión y de nuestros playeros corales ardiendo, que tanto habían seducido a la ima-

ginación traslaticia de Humboldt, mezclado con la óptica y la teoría de los colores salidos de Weimar, no saca una línea apuntalada.<sup>12</sup>

Así como en *La expresión americana* había hablado del paisaje creador de cultura, encuentra también una especie de determinismo en el clima que actúa sobre los hombres:

Paradójicamente, con mucha abundancia de luz tendemos a la pérdida de lo esencial. La sacralidad de lo que es verdaderamente importante se nos escapa en vida, se desconoce después de la muerte y cuando abrimos los ojos ya nos vemos obligados a reconstruir, pero de la misma manera que la intuición no puede actuar sobre los jardines de Saturno, la imagen se atemoriza ante lo perdido, porque comienza a describir enloquecidos movimientos elípticos, no sobre el vacío engendrado por la pérdida, sino sobre el encuentro, pues actúa pensando no sobre el tesoro perdido en Esmirna, sino sobre lo perdido en Esmirna que se encontró en Damasco.<sup>13</sup>

¿Por qué acudir a un apócrifo en la fundamentación de lo nacional? Tal condición, que podría espantar a los historiadores convencionales, no hace sino desafiar la imaginación del poeta. Recuérdese, en su «Introducción a un sistema poético», cuánto le atraía la discutida presencia de *Espejo de paciencia* en el origen de la poesía cubana, no por su frágil escritura, sino por las misteriosas resonancias que encontraba en su título:

11 *Ibíd.*, p. 71.

12 *Ibíd.*, p. 77.

13 *Ibíd.*, p. 78.

Al comenzar nuestra literatura un libro se brinda con un título de una fascinación mágica y severa. Es un título que hay que ir a buscarle par en la sabiduría china [...] o en la gran secularidad que unía la fuerza medioeval con la elegancia del flamígero o del curvo [...]. Comenzar una literatura con un título de tan milenarío refinamiento como *Espejo de paciencia*, título que menos que un esqueleto regala una nadería, nos sobresalta y acampa, nos maravilla y aguarda.<sup>14</sup>

Del mismo modo, la inventada «Crónica» sobre los albores de la ciudad tiene el sabor de las invenciones colombinas, se trata de una pintura engañosa, es cierto, pero no más falsa que ciertos cuadros académicos de los siglos XVIII y XIX, respecto a la balbuceante expresión de lo cubano.

Pues, en realidad, sólo encuentro en ese 1848<sup>15</sup> cubano, en el *Protocolo de antigüedades*, una falsedad viviente y operante, esa alegría que se desprende de la erudición acudiendo a la taberna conversacional, como los cantos metafísicos de Purcell en un mesón o al doctor Johnson conversando con Walter Savage Landor, en la Taberna del Diablo, rodeado de amigos regocijados, extrayendo sus citas del copetín báquico.<sup>16</sup>

En último caso, se trata de una sustitución: como no se conservan crónicas, actas, pinturas auténticas

14 J. Lezama Lima: «Introducción a un Sistema Poético», *Tratados en La Habana*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1958, p. 24.

15 Lezama, como es habitual, cita de memoria, el Protocolo solo se publicó entre 1845 y 1846.

16 J. Lezama Lima: «Paralelos: La pintura y la poesía en Cuba en los siglos XVIII y XIX», ob. cit. (en n. 5), p. 74.

de los orígenes, hay que remplazarlas por la imaginación. La edificación de lo cubano como «era imaginaria» no está basada en la confirmación del dato histórico, sino en la imagen poética. Lo que unifica a los materiales heteróclitos es, en último caso, la voluntad edificadora de Lezama. Reconstruir es palabra clave no solo para él, sino para la mayoría de los creadores de *Orígenes*: parten del reconocimiento de la existencia de una tradición, más o menos fabulosa, pero incompleta, llena de vacíos y pérdidas que es necesario llenar con su obra, para que la totalidad de la cultura gane un sentido. Sus propios textos aspiran en muchos casos, más que a ser novedades, a insertarse en esa tradición, a explicarla y completarla.

En su labor interpretativa, el escritor descubre a la vez los vacíos en el texto de la cultura cubana y la sobreabundancia de sentido de los vestigios. No le importa tanto la sucesión histórica, ni la coincidencia de hallazgos en una época, como la resonancia de un texto u objeto cultural específico con sus múltiples irradiaciones:

En nuestra expresión lo mismo se pierde el rasguño de los primeros años que lo más rotundo y visible de lo inmediato. Lo mismo perdemos un anillo hecho por Darío Romano, nuestro primer platero en el siglo XVI, que se inutiliza por la humedad un baúl lleno de la letra de José Martí en el anteayer que viene sobre nosotros como una avalancha [...]. Casi todo lo hemos perdido, los crucifijos tallados y el cuadro de la Santísima Trinidad, de Manuel del Socorro Rodríguez; las recetas médicas de Surí puestas en verso; las frutas pintadas por Rubalcava; las aporéticas joyas de Zequeira, pérdida más lamentable todavía puesto que nunca existieron; las pláticas sabatinas de Luz y Caballero; las cenizas de Heredia;

la galería de retratos de capitanes generales, de Escobar [...]. Todo lo hemos perdido, desconocemos qué es lo esencial cubano y vemos lo pasado como quien posee un diente, no de un monstruo o de un animal acariciado, sino de un fantasma para el que todavía no hemos inventado la guadaña que le corte las piernas.<sup>17</sup>

Es innegable el origen simbolista de los paralelos o «correspondencias» a los que el poeta acude para acercar las poéticas comunes de la literatura y la plástica decimonónicas, sin embargo, lo sustancial del trabajo es la relación de *interpretancia* –como diría Benveniste– establecida entre ambos sistemas, el literario y el plástico, en el que cada uno de ellos se permuta para servir, por turnos, de interpretante del otro: descifra ciertos misterios literarios por la imagen plástica y determinadas obras pictóricas son leídas, a su vez, a la luz de la literatura de esa época.

Tal es el caso de su exégesis del cuadro *La sies-ta*, de Guillermo Collazo, a partir de la figura de Julián del Casal, quien dedicara algunas páginas memorables de sus crónicas al artista. El lienzo se convierte en una especie de novela donde las relaciones se han subvertido, en función de una nueva lectura de la época, de las relaciones artísticas y, en último caso, de la concepción de lo cubano:

Julián del Casal entrega en la guardarropía su capuchón de naípe marcado y se dirige a la casa del pintor Collazo. Se acerca con delectación a uno de los lienzos. Sobre una alta silla de mimbre, dama con igual palidez que Rosita Aldama, sentada, nos parece, de espalda al paisaje. Voluptuosamente su mirada juega por la terraza, palmerales de jardinería cercanos al mar. En el centro un jarrón alza

en triunfo un monstruocillo terrestre ansioso de caminar dentro del mar como el caracol: la piña con su cabellera de ondina tropical. Fuerza la mirada: ¿qué es lo que ve? Ya Casal está muerto, pero vuelve a mirar y entonces ve a Juana Borrero pocos días antes de su muerte...<sup>18</sup>

El artículo de Casal sobre Collazo, el óleo del artista, la imagen de Juana Borrero, la célebre belleza de Rosita Aldama –esposa de Domingo del Monte, fallecida en París en 1844, casi cuatro décadas antes de que se pintara el cuadro– se han fundido para conformar una «era imaginaria», un mito integrador que favorece no solo la recuperación de una época muy castigada por cierto sector de la crítica, a nombre de un supuesto «nacionalismo», sino que le devuelve su valor fecundante para el arte contemporáneo.

Es importante destacar que toda la interpretación de Lezama de la plástica cubana está hecha desde una personal hermenéutica que se apoya en su poética y en su singular visión de nuestra historia; eso es válido para sus juicios sobre los grabadores del siglo XIX, Escobar, Collazo, Juana Borrero y también para sus contemporáneos. Todos son exaltados, disminuidos o ignorados según las afinidades o disonancias que tengan con su concepción del arte y el papel que este debe desempeñar en el destino nacional.

Cuando hace una afirmación tan arriesgada como esta: «en el Museo no hay un solo cuadro de Juana Borrero, sus *Negritos*<sup>19</sup> son para mí la única pintura genial del siglo XIX nuestro»,<sup>20</sup> no está emitiendo

18 *Ibíd.*, p. 98.

19 En realidad la obra se titula *Pilluelos*, pero Lezama la designa indistintamente como *Negritos* o *Los negritos*.

20 J. Lezama Lima: «Paralelos: La pintura y la poesía en Cuba en los siglos XVIII y XIX», ob. cit. (en n. 5), p. 79.

17 *Ibíd.*, pp. 78-79.

un juicio netamente plástico, no compara el valor absoluto del lienzo de la joven artista con todas las creaciones de esa centuria desde Landaluze y Chartrand, hasta Melero y Collazo, sino que trabaja con una cadena de significados que se iluminan: la relación de Casal y Juana Borrero en la casa de Puentes Grandes, vista como arquetipo de la época perdida del modernismo en Cuba, la genialidad de la joven que no llega a rendir sus mejores frutos por su temprana muerte, su experiencia final del exilio donde pinta ese último cuadro, y la lejanía de Cuba, donde mueren en la manigua su novio, Carlos Pío Uhrbach, y el mayor de nuestros modernistas: José Martí. Pero la cadena no está expuesta en una secuencia lógica por el poeta, sino que funciona por un *súbito*. Eso le permite valorar la pieza como un absoluto, leerla en una dimensión de profundidad que rechaza ya todo lo accidental:

Las vivencias profundas que produce la contemplación de los *Negritos*, son semejantes a las que produce la Gioconda. No creáis que deliro. Lo que en un sitio cualquiera puede intentarse con el enigma de una dama renacentista aislada en un coro de rocas, puede intentarse también en otro con enigmáticos negritos sonrientes, donde el coro de rocas está reemplazado por la indescifrable arribada de otro negrito con la gorra cruzada. Yo no hablo de la falsa categoría de lo cualitativo alcanzado en un arte, sino de las vivencias profundas que produce en el espectador el reto de las instantáneas aglomeraciones de lo que es verdaderamente configurador en el hombre.<sup>21</sup>

Así, el culmen de este ensayo es una gran sustitución: la enigmática página arrancada del *Diario*

21 J. Lezama Lima: «Paralelos: La pintura y la poesía en Cuba en los siglos XVIII y XIX», ob. cit. (en n. 5), pp. 99-100.

de Martí<sup>22</sup> está ocupada por los *Negritos*. No solo sustituye un vacío textual, sino un vacío ético, una frustración que tiene que ver con el destino de la Isla: las desavenencias entre Martí y el mando militar en la guerra, su muerte, el escamoteo de la independencia, todo sustituido por una sonrisa:

De pronto se oyen las reyertas de los reyes en la tienda maldita de Agamenón. Hay una página arrancada. Me detengo absorto ante ese vacío. Pero mi perplejo se puebla, allí están, uno tras otro, los tres negritos de Juana Borrero. La página arrancada ha servido de fondo a la sonrisa acumulativa e indescifrable del cubano.<sup>23</sup>

El procedimiento seguido por Lezama para esta sustitución de una página del *Diario* de Martí por un cuadro de Juana Borrero parece arbitraria a primera vista o fruto de una fantasía delirante, sin embargo, el escritor no ha hecho otra cosa que seguir un proceso que ha sido definido por el teórico Michel Riffaterre como «una dialéctica de la memoria entre el texto que se descifra y esos otros textos que se recuerdan».<sup>24</sup> El poeta, en su lectura de lo cubano, es capaz de relacionar dos textos y, de hecho, una obra extremadamente «humilde» desde el punto de vista pictórico como

22 En el *Diario* martiano faltan las páginas correspondientes al 6 de mayo: Se supone que Máximo Gómez, al tomar estos cuadernos los arrancó, quizá porque consideraba peligroso divulgar las impresiones del Apóstol de la entrevista en La Mejorana. Tales páginas no han podido ser encontradas en el Archivo de Gómez y se dan por perdidas.

23 *Ibíd.*, p. 106.

24 Michel Riffaterre: «Semiótica intertextual: el interpretante», en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Desiderio Navarro (sel. y trad.), La Habana, Colección Criterios, 1997, pp. 146-147.



*Los negritos*, gana para él una dimensión insospechada al asociarla con dos vacíos: el vacío dejado por la página del diario martiano en la historia de Cuba y el vacío con que concluye el siglo XIX, marcado por la desaparición, en fechas muy próximas, de tres figuras del modernismo: Julián del Casal, Juana Borrero y el propio Martí. La imaginación poética ha servido aquí como potenciadora de esa «dialéctica de la memoria».

Por otra parte, el ensayo está lleno de esas asociaciones, por ejemplo cuando acerca la «Silva cubana», atribuida a Rubalcava, a la pintura religiosa de José Nicolás de la Escalera, para ver en el color morado que coincide en ambos «un progreso de nuestra voluptuosidad», o cuando observa la diacronía entre poesía y pintura en los inicios de nuestro romanticismo, pues, mientras Heredia tiene ya una expresión desatadamente nueva, la plástica está llena de los lastres del academicismo del siglo XVIII, ejemplificado con el retrato *Familia Manrique de Lara* pintado por Vermay, o cuando aproxima el poema «La vuelta al bosque», de Luisa Pérez de Zambrana, a *La dama perdida en el bosque*, del Aduanero Rousseau, pues considera que nada de la pintura cubana de su época puede seguir «esa excursión casi fantasmal». Se detiene un instante en los grabados de Barañano, Mialhe, Garneray; en el paisaje del Valle de Yumurí, fijado por el primero, descubre a los caballeros con el rostro «un tanto vuelto hacia la ciudad, sin continuar avanzando sus corceles para producir el diálogo entre el yo confesional del romántico y el paisaje que se adapta a las violentas imposiciones de los estados de ánimo»,<sup>25</sup> mientras que un cafetal lo devuelve al riesgoso paralelo con la poesía: «En el cafetal *La*

*Ermita*, grabado de Mialhe, sólo hay un tiempo áureo para el refinado sembradío, no hay para el éxtasis con el aroma de la flor del café, donde Plácido hunde su anhelante respiración».<sup>26</sup>

El tema de los grabados cubanos interesaba de manera particular a Lezama, véase el capítulo XI de *Paradiso*, las composiciones visuales que descubre José Cemí en la sala de su casa, allí además de una Minerva de marmolina, un caballito chino, un cofre de plata peruana y otros objetos heteróclitos, hay dos tabaqueras con grabados: *La granja* y *La sopimpa habanera de 1848*. La descripción del primero es particularmente interesante por su riqueza de asociaciones: la imagen de un arriero y dos caballeros que pasean se le antoja misteriosa, en especial uno de los últimos, al que intuye «enigmático y apesadumbrado» que gana sentido por obra y gracia de su imaginación: «Su sombrero de copa lo acerca a los últimos años de Sthendal, neurótico diplomático retirado, o a las escapadas a las bibliotecas de Londres, de José Antonio Saco, cuando se iba a documentar sobre la esclavitud egipcia».<sup>27</sup> De este modo la obra plástica deriva hacia la historia y hacia la ficción, las dos modalidades del discurso narrativo según Ricoeur.

De manera muy lógica para este poeta, las conclusiones de «Paralelos...» no están al final de él, sino justo a la mitad, cuando la poética de las ruinas y la reconstrucción hermenéutica señalan como objetivo final el hallazgo de la *imago*, el objetivo final de todo el método lezamiano:

Pero ahora ya sabemos que la historia tiene que comenzar a valorarse a partir de lo que va a ser

<sup>26</sup> Ídem.

<sup>25</sup> J. Lezama Lima: «Paralelos: La pintura y la poesía en Cuba en los siglos XVIII y XIX», ob. cit. (en n. 5), p. 93

<sup>27</sup> J. Lezama Lima: *Paradiso*, La Habana, Letras Cubanas, 1991, p. 413.

destruido. Es decir, que vastísimas extensiones temporales que no lograron configurarse se igualarán a grandes extensiones que alcanzaron la ejecución de su forma, pero que fueron destruidas. De tal manera que únicamente la imago puede penetrar en ese mundo de lo que no se realizó, de lo que puede destruirse y de lo que fue arrasado. [...] [E]sas épocas que apenas fueron configuradas, tales nuestros siglos XVI, XVII y XVIII, pueden ser consideradas como arrasadas por un fuego invisible. [...] El rastreo de la expresión artística se ha convertido en la lucha entre la imago, ascendida a primer plano, y el fuego extendiéndose como un árbol infinito o replegándose a un punto que vuela.<sup>28</sup>

No está de más señalar que el ensayo gana todavía mayor alcance si es leído en diálogo, no solo con el resto de los textos que componen *La cantidad hechizada*, sino con otros libros que el autor da a la luz en esa década. Si en la primera sección de este volumen hay cinco ensayos destinados a formular la teoría general de las «eras imaginarias» y la fruitiva explicación de algunas de ellas, encarnadas sucesivamente en los «vasos órficos», la cultura egipcia y la china –simbolizada por «la biblioteca como dragón»–, «Paralelos...» abre la segunda, dedicada a temas cubanos que van desde las agrías críticas del *Regañón*, hasta la poesía de Zenea, las novelas de Mesa y la pintura paradigmática de Arístides Fernández y René Portocarrero. Es una bisagra que permite el paso de las civilizaciones antiguas

de Asia y Europa al plano insular y favorece la interiorización de esas fabulaciones que inicialmente el escritor solo concebía en la lejanía.

Tal diálogo nos remite a *Dador*, recuérdese que en este poemario, el texto inicial hace un recorrido semejante, desde los nebulosos tiempos del *Génesis* hasta los misterios y las teogonías de Egipto, Creta, Grecia, Japón, para concluir ubicándose en el Salón Alaska de la Habana Vieja, donde los miembros de Orígenes, sorprendidos por la lluvia, comen pasteles de guayaba. En cierta medida, el ensayo que repasamos funciona en el terreno de la historia y la crítica de arte como en lo novelesco lo hace *Paradiso*: así como Cemí pasa por un largo aprendizaje para caminar, guiado por Oppiano Licario, hacia la plenitud de la *imago*, en «Paralelos...» se asiste, de la mano de Lezama, al nacimiento de lo cubano y el desciframiento de sus rasgos distintivos y posibilidades, para detenerse en el punto cenital de la Orplid: Martí, a partir de quien lo insular alcanza un sentido definitivo.

A las puertas del centenario de Lezama, es preciso despojarse del espíritu soñoliento de aquellos que seesteaban mientras él leía su conferencia en el Museo. No es posible, desde luego, reproducir su «método» fuera del singular orbe de su escritura, pero sus «Paralelos...» siguen incitándonos: ¿qué hacer con los vacíos, con las pérdidas en nuestra expresión? O en última instancia: ¿cómo configurar nuestro discurso de hoy sin revisar y reinventar toda una tradición? No se diga que poseemos solo fragmentos, porque el espíritu de la fragmentación ha concluido por convertirse en una pose que mal encubre la pereza. Es preciso hilvanar lo roto de un modo nuevo. La página arrancada del *Diario* martiano tiene otros secretos para ser descifrados. **C**

28 J. Lezama Lima: «Paralelos: La pintura y la poesía en Cuba en los siglos XVIII y XIX», ob. cit. (en n. 5), p. 86.

# Lezama: un sistema poético para un mundo prosaico

## I. El orfismo lezamiano y el vacío republicano

Construir una historia como imagen o una imagen como historia es acaso la contribución fundamental de la obra de José Lezama Lima y la de otros miembros de la llamada generación de *Orígenes* (Lezama la llamaba «generación de *Espuela de Plata*»), especialmente Cintio Vitier, Fina García Marruz y Eliseo Diego. Y es que esa generación de poetas se propuso conscientemente construir un universo poético-nacional que llenara el vacío republicano, es decir que llenara lo que ellos –y varios otros intelectuales cubanos de la época republicana– consideraban que era la levedad de la historia del cubano. Se trataba de la creación de un patrimonio nacional que, según ellos, apenas existía y que por eso mismo y por la corrupción política de la época no podía basarse en las instituciones y formaciones discursivas de la República.<sup>1</sup> Lezama fue el líder indiscutible de ese enorme proyecto poético-imaginario, y para ello había que calar profundo, penetrar en una especie de vacío para de ahí crear un patrimonio imaginario que, al nombrar como por primera vez el universo cubano, fundara una nueva realidad que compitiera con lo que estaba pasando en el país. Aquí habría que hacer la importante salvedad de que no se trataba de crear una realidad poética alienada de toda realidad social (aunque

<sup>1</sup> En la introducción de su libro *Cuba and the New Origenismo*, (Woodbridge, Támesis, 2010), pp. 13-14, James Buckwalter-Arias discute con perspicacia esta idea.

desde cierto punto de vista acaso alguien podría verla así), sino que era más bien una manera *sui generis* de inventar un universo que aspiraba a encarnar en algún momento en la historia de la nación; en otras palabras, que llegara algún día a anclar en su propia futuridad.<sup>2</sup>

El proyecto de Lezama es de tal envergadura que al leer sus textos la mayoría de los lectores se asombran ante su dificultad y hasta pueden llegar a pensar que se trata de una especie de literatura vanguardista que se acerca al surrealismo; pero no es así. El propio Lezama repetía que «sólo lo difícil es estimulante»;<sup>3</sup> y es cierto que su obra no se rinde a la fácil comprensión, pues su propósito es lo opuesto al objetivo del arte representativo, es decir, lo opuesto a un arte «que se entienda», que refleje «claramente» un mundo preexistente y autosuficiente que pueda transmitirse por medio de un lenguaje común. Para Lezama, ni el mundo es autosuficiente en el sentido de que solo está ahí para ser nombrado, ni el lenguaje es un medio pasivo capaz de representar una realidad estática que solo requiere que cada cosa tenga su nombre propio, esto sería una idea presaussuriana.<sup>4</sup> El lenguaje lezamiano se funda en la idea de que la palabra no nombra la realidad sino que la construye, y el poeta va más allá al aspirar a que su lenguaje se erija en un medio de conocimiento que va penetrando, por medio de metáforas inconcebibles, en el mundo para dar senti-

do al sin sentido. La búsqueda poética lezamiana se sirve de estrategias que exploran lo excepcional y lo excesivo, y no podría ser de otra manera dados los objetivos de creación de un sistema poético que compita con el sinsentido republicano, y dada también la falta de un orden natural en el mundo. Una vez que se llega a esta conclusión hay que tratar de crear un universo totalizante que llene el vacío histórico.

La extraordinaria riqueza de los textos de Lezama no puede dejar de asombrarnos, pero tal asombro, lejos de paralizarnos, debe servir de invitación a seguir participando en un ejercicio de lectura interminable, el cual por ser interminable no debe impedir que nos arriesguemos a una forma de interpretación, más allá de lo tentativa que esta sea. Tal vez el propio Lezama nos invitó a esta búsqueda al proponer que «lo que no entendemos marca la historia progresiva de la penetración en lo difícil».<sup>5</sup> Es por ello que en esta ocasión escogemos solamente un ángulo que nos permita iniciar siquiera un recorrido a través de algunas de las ideas que le sirven a Lezama para desarrollar su «sistema poético del mundo» y su respuesta poética a la época prosaica en que le tocó vivir.<sup>6</sup> Nos referimos a su *orfismo* y a la manera en que de él parte hacia la articulación de una *expresión americana y cubana*.

Debido a que en Lezama la Imagen es una fuerza creativa que surge de una fundamental carencia de orden natural, desde su cosmovisión toda creatividad parte de un origen misterioso. Este origen oculto es similar al que implica el mito del Hades, al que descendió Orfeo para luego regresar al mundo visible con una flor como prueba de que había visitado la fuente de todas las posibilidades. Como

2 Emilio Bejel: *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid, Huerga y Fierro, 1994, cap. V, pp. 167-195.

3 José Lezama Lima: «X y XX», *Obras completas*, México, Aguilar, 1977, t. II, p. 146.

4 Para una discusión de la teoría de Ferdinand de Saussure y lo que vino inmediatamente antes de su obra, véase Emilio Bejel y Ramiro Fernández: *La subversión de la semiótica*, Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 1988, cap. I, pp. 13-31.

5 Véase mi discusión sobre esta idea en mi *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, ob. cit. (en n. 2), p. 16.

6 *Ibíd.*, pp. 17-19, 23-24.

poeta órfico, Lezama integra a su sistema poético muchas metáforas de la tradición ocultista. El orfismo lezamiano puede servirnos para explicar su fascinación con el taoísmo, con el concepto japonés de *tokonoma* y con el neoplatonismo. Al igual que la Imagen lezamiana, el Tao es la expresión de las sucesivas mutaciones que marchan del no-ser al ser, de la nada a la imagen; es decir, se trata de una marcha ininterrumpida hacia una recuperación del sentido mítico del mundo. También el *tokonoma*, como la Imagen, es una ausencia que permite la creación a partir de un vacío. Además, la concepción neoplatónica de una región oculta que funda nuestro conocimiento del mundo encaja perfectamente dentro de la cosmovisión órfica de Lezama. No obstante, aunque su orfismo se enriquece con la integración de una gran variedad de metáforas de la cultura universal, su fundamento es una renovada y heterodoxa interpretación del catolicismo. En la mitología católica, Cristo hace un gesto órfico al descender al infierno para luego regresar al mundo con la posibilidad poética de la resurrección.

Como la elaboración órfica lezamiana se basa en que la Imagen es la fuente de la creatividad, la genealogía de su visión apunta a la teoría de la imagen que Dante presenta especialmente en su *Paradiso*, el cual, como se sabe, le sirve a Lezama de modelo para la escritura de su novela homónima. Para Dante la «alta fantasía» es la más sublime de las funciones de la imaginación y esto se demuestra claramente cuando el poeta entra en las visiones del paraíso terrenal sin la ayuda de Virgilio, que ejemplifica la razón humana.<sup>7</sup> Una de las grandes contribuciones de Dante que Lezama integra a su poética es la de haber establecido un lugar para la imaginación poética que va por encima de la razón conceptual.

7 *Ibíd.*, p. 8.

El orfismo de Lezama también se deriva, al menos en parte, de su sentido histórico del catolicismo, especialmente del concepto agustiniano de *logos spermatikos*. San Agustín propone que la historia deviene a partir de un poder creativo que estaba originalmente en potencia. Este devenir, aunque es uno e irreversible, no renuncia al arquetipo cristiano que le sirve de ancla y a la vez de fuerza creativa. De aquí Lezama desarrolla la idea de *eras imaginarias* como parte integral del proceso histórico, el cual es en realidad la Imagen realizándose metafóricamente en el tiempo. Tal idea se asemeja a la de Vico, quien veía la historia como el devenir de la Providencia que se manifiesta en una serie de ciclos que afirman el proceso histórico.<sup>8</sup>

Lezama también adopta la concepción viquiana de *sapiencia poética*, que es un saber que parte de la imagen y no de la razón conceptual. De hecho, incluye a Vico como elemento importante de la respuesta al racionalismo cartesiano y, por lo tanto, como parte de la tradición marginal que se opone al racionalismo metafísico de Occidente. Lezama cree que el desarrollo de este pensamiento marginal es una «corriente simbolista» que va de Dante a Mallarmé, y pasa por Vico. Este filósofo, en efecto, fue quien comenzó a dar cuenta de la fragmentación del pensamiento racionalista y de la falta de coherencia de la cultura moderna, lo cual se acomoda muy bien a la intención de Lezama de construir una historia imaginaria de Cuba. Como Vico, Lezama, , no solo valora más la imagen que el concepto sino también lo mítico sobre lo factual. La respuesta de ambos se sitúa tanto fuera del racionalismo cartesiano como del empirismo inglés, pues Lezama propone que en la imagen reside la fundación del conocimiento –y no en el concepto ni

8 *Ibíd.*, pp. 8-19.

la observación factual—, esto es, conocemos a base de metáforas y no de mimesis, pues la realidad es imposible de representar directamente.<sup>9</sup>

Lezama invita a releer la cultura contemporánea —al menos algunas de sus interpretaciones— partiendo no de un rechazo total de todos los valores del cristianismo, sino de su integración metafórica. Esta es la razón por la que está en desacuerdo con la interpretación de Nietzsche, tanto sobre la antigüedad clásica como sobre el cristianismo. En efecto, Lezama, a diferencia de Nietzsche, quien consideraba que había una falta de creatividad en la visión griega, cree que en esa cultura sí había una gran fuerza creadora representada por el mito de Dionisos. Por otra parte, Lezama insiste en que el mayor error de Nietzsche fue tratar de subvertir todos los valores cristianos, ya que con ellos desaparecerían también algunos que él —Lezama mismo— consideraba positivos tanto en el cristianismo como en el helenismo, a saber, el orfismo y el pitagorismo.<sup>10</sup>

Lezama cree que el rechazo de gran parte de la cultura griega y del medioevo por parte de Nietzsche, condujo a este a situar equivocadamente todos los valores positivos en el Renacimiento. A partir de estas reflexiones podemos comenzar a ver que la interpretación lezamiana de la cultura moderna, lejos de rechazar todos los valores de la antigüedad clásica y del cristianismo, propone integrarlos poéticamente. Es así que cuestiona la idea aceptada por muchos teóricos modernos de que lo rescatable de la época contemporánea comienza con el Renacimiento. Además, propone la «corriente simbolista» como parte integral de la cultura moderna y la asimilación de las tradiciones órficas y ocultistas.<sup>11</sup>

9 E. Bejel: Ob. cit. (en n. 2), pp. 8-19.

10 *Ibíd.*, pp. 19-20.

11 *Ibíd.*, p. 20.

A pesar de lo expuesto hasta ahora, el diálogo que mantiene Lezama con la obra de Nietzsche está muy lejos de ser de rechazo total. De hecho, se refiere al autor de *Zaratustra*, por una parte, como «una de las figuras más geniales de la Europa de los últimos cien años», y, por otra, como uno de los más altos representantes de la «crisis del individualismo capitalista del siglo XIX». <sup>12</sup> No obstante la diferencia de opiniones entre Lezama y Nietzsche, ambos llegan a un sentido de la persona humana como un sujeto creativo que se trasciende constantemente. Además, Lezama posee una concepción histórica que se basa en una forma de construcción por medio de metáforas; esto es, concibe la historia como un proceso narrativo que integra tanto el mito como la propia historia. Esta idea de una especie de «historia ficcionalizada» no está muy lejos de la concepción nietzscheana, aunque hay que hacer siempre la salvedad de que para Lezama, contrario a Nietzsche, la historia sí tiene un sentido de progresión hacia un mejoramiento fundamental. Desde esta perspectiva lezamiana, Nietzsche debería haberse acercado más al medioevo que al Renacimiento.

La búsqueda órfica de lo misterioso y lo desconocido es un punto básico de contacto entre Lezama y otra figura fundamental del siglo XIX, Mallarmé. Lezama le prodiga al autor de *Crise de vers* los mayores elogios, diciendo que sus textos «serán algún día alzados para ser leídos por los dioses». <sup>13</sup> Pero si la *carencia* mallarmeana conduce a la negación absoluta y a la desesperación ante el fracaso del sujeto creador por no poder aprehender su objeto, la Imagen lezamiana abarca al sujeto y al lenguaje y los

12 J. Lezama Lima: «Obra póstuma de Nietzsche», *Obras completas*, ob. cit. (en n. 3), t. II, pp. 575-578.

13 J. Lezama Lima: «Nuevo Mallarmé II», *Obras completas*, ob. cit. (en n. 3), t. II, p. 529.

disuelve en una creatividad que produce alegría. La «carencia» lezamiana posee la fuerza que impulsa todo lo increado hacia lo creado, todo lo que no existe hacia la existencia. Se trata de una fuerza creativa que hilvana un *telos* redimible. La Imagen lezamiana no es solo *diferencia y carencia*, sino también el germen de una creatividad positiva que da como resultado un acontecer histórico.

La creatividad lezamiana alcanza una articulación mayor en la novela *Paradiso*, donde el proyecto poético consiste en hilvanar con retazos autobiográficos un sujeto básicamente ficcionalizado. En este sentido, la novela está emparentada con *Retrato del artista adolescente*, de Joyce, y *En busca del tiempo perdido*, de Proust. Lezama desarrolla la noción de Carlyle y de Nietzsche de que la autorrepresentación literaria es de antemano una forma de autoficción. Más que recordar y representar un sujeto pasado, Lezama crea otro concebido imaginariamente. El sujeto lezamiano surge como resultado de una estrategia ideológica ante la desemejanza entre identidad y discurso, y la Imagen –del mismo Lezama– aspira a armonizar la distancia entre sujeto y autorrepresentación. Este proceso implica no solo la relación entre sujeto, lenguaje y naturaleza, sino también la visión lezamiana de historia.<sup>14</sup>

Para Lezama, la creatividad de la Imagen es una apertura que siempre permite la posibilidad de futuro, y de aquí su sentido poético como fundamento para una historia cubana al margen de las formaciones discursivas de la República. La historia lezamiana funciona como el proceso metafórico narrativo, es decir, como *dramatis personae* que se forman a base de los retazos de una realidad fragmentada. Por eso la épica de este autor insiste en que la búsqueda del sujeto romántico de una realización completa en

el nivel humano no es posible y, sin embargo, es absolutamente necesaria. Esta búsqueda se hace más marcada en épocas de crisis, ya que es un deseo de responder a la ansiedad producida por una sociedad que ha perdido su sentido de orientación.

## II. La historia como imagen y la imagen como historia

Uno de los caminos que le queda al poeta cuya formación ha tenido lugar en un ambiente sumamente adverso es retirarse de la presión inmediata para plantearse otras alternativas de solución a las contradicciones de la realidad circundante. En arte, esta «alienación» se expresa a menudo en la formación de una imagen utópica, una construcción simbólica que viene a responder a la desesperanza social. Quizá por eso, como Góngora, poeta de su más alta estimación, Lezama escribe para una elite de iniciados que pueda penetrar en las estrategias laberínticas de sus textos. Pero, a pesar de las circunstancias negativas, su obra es decididamente optimista, aunque esto no implique que él desatendió por completo su contexto social. Por eso la obra de Lezama podría verse, por una parte, como un discurso «alienado», pero, por otra, como un modo de mantener viva la esperanza de renovación histórica. Esta conciencia social le sirvió de contexto para su teoría de una «expresión americana».

De acuerdo con Lezama, la historia es un devenir ascendente cuya continuidad está garantizada por un sujeto metafórico marginado, el cual, en lo que respecta a la América Latina, surge en el siglo XVIII como resultado de la simbiosis cultural latinoamericana y la «decadencia» cultural de la metrópolis. Por otra parte, Lezama también integra elementos de la teoría americanista que reinterpretó el pasado colonial, revalorizó el mundo amerindio y realizó una

14 E. Bejel: Ob. cit. (en n. 2), p. 22.

afirmación nacional y regional latinoamericana. El americanismo cultural, a pesar de sus serias limitaciones, abría paso a una historia cultural popular. Esta posición surgió de la necesidad de superar la interpretación típicamente liberal, la cual, como se sabe, desprecia y niega las culturas del indio, del negro, del gaucho y del campesino.

Como es de esperar, la figura de José Martí juega un papel centralísimo en la mitología de Cuba creada por Lezama. Martí no solo inaugura cambios literarios y del lenguaje, sino también surge como constructor de la identidad cubana. Para Lezama, Martí crea una revolución literaria que termina por realizarse en la historia; «la poesía se hace cántico coral». Lezama se refiere a Martí como «un dios fecundante, un preñador de la imagen de lo cubano. Llegó por la imagen a crear una realidad, en nuestra fundamentación está esa imagen como sustentáculo del contrapunto de nuestro pueblo».<sup>15</sup> También la muerte de Martí entra a formar parte fundamental del *mito lezamiano del héroe entrando en la ciudad*:

Vemos cómo [Martí] ha sido arrastrado después de muerto bajo la lluvia, cómo al desplomarse el alazán algunos que lo vieron dicen que aún gemía, cómo ha sido enterrado y desenterrado. [...], cómo su cabeza separada del tronco, como en los alardes chillantes de una caballería mongólica, ha sido mostrada a la entrada de la ciudad.<sup>16</sup>

15 J. Lezama Lima: «El 26 de Julio: imagen y posibilidad», *Imagen y posibilidad*, Ciro Bianchi Ross (ed.), La Habana, Letras Cubanas, 1981, p. 21.

16 J. Lezama Lima: «La posibilidad en el espacio gnóstico americano», *Imagen y posibilidad*, ob. cit. (en n. 15), p. 104.

La ciudad es Santiago de Cuba, como metáfora que sirve de apoyo para la imagen del héroe rebelde que mientras está en el bosque o en la montaña no logra que su imagen se realice en la historia de su pueblo. La ciudad, así concebida, viene a ser la metáfora capaz de contener y desarrollar la imagen del héroe, y de esta manera es la ciudad la que puede realizar históricamente las posibilidades del héroe, el cual quedaría solo como potencia si no fuera porque ese espacio gnóstico ilimitado de la imagen del héroe en el bosque se realizara en la metáfora urbana. Es también importante notar que aunque La Habana es el espacio donde Cemí se desarrolla como poeta en *Paradiso*, Santiago, uno de los principales centros de las revoluciones en Cuba, aparece como la ciudad prometida del mito del héroe rebelde lezamiano. Como quiera que en esta mitología el espacio urbano se configure en metáfora histórica de las posibilidades de la Imagen, es de suma importancia si el héroe entra vivo o muerto en la ciudad; por eso Lezama relaciona la figura de Martí con la Revolución Cubana de 1959:

Pero Martí tocó la tierra, la besó, creó una nueva causalidad, como todos los grandes poetas. Y fue el preludio de la era poética entre nosotros, que ahora nuestro pueblo comienza a vivir, era inmensamente afirmativa, central, creadora. Encuentro del anillo, del círculo absoluto. El héroe entra en la ciudad.<sup>17</sup>

Con esto la teoría cultural lezamiana se aparta de la interpretación liberal e integra el aporte de la Revolución Cubana a su teoría de las eras imaginarias. Para Lezama, la Revolución Cubana es «la última era imaginaria»:

17 *Ibíd.*, pp. 103-104.



La Revolución Cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el Estado alcanza su figura.<sup>18</sup>

El sentido histórico lezamiano se construye en el devenir de una ficción que posee la fuerza asimilativa de tejer en el vacío y de esta manera garantizar un *telos* redimido para un sujeto y una sociedad en crisis. Para Lezama, todo comienza en la poesía —en el sentido de que es a base de nuevas metáforas que hay que tejer una nueva historia del cubano—, pero su cosmovisión es reacción a una época de profunda crisis, una época que muy bien podría calificarse de *prosaica* en todos los sentidos de este término. Lezama tenía apenas veinte años de edad cuando participó en la manifestación estudiantil del 30 de septiembre de 1930, contra la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933). Como las dos décadas que preceden a esta entrada del poeta en la historia revolucionaria de Cuba se caracterizaron por una enorme conmoción nacional y mundial, no es difícil ver en él un escritor formado en una época en la que el poeta es un exiliado que ha perdido contacto con su propia sociedad. La suya es una poética enajenada por el desequilibrio global de los años veinte y treinta, desequilibrio que incluyó para los cubanos la revolución contra Machado, la política intervencionista de los Estados Unidos, la Guerra Civil Española, y las profundas consecuencias sociales de la Gran Depresión de 1929. En esos años entre las guerras mundiales, la América Latina

18 J. Lezama Lima: «A partir de la poesía», *Obras completas*, ob. cit. (en n. 3), t. II, pp. 838-840.

percibía la creciente crisis europea como una interminable serie de fragmentaciones que parecían confirmar el sentido de deshumanización y decadencia de la llamada civilización occidental. Lezama reaccionó con la creación de un universo poético que sirviera de contrapunto a circunstancias tan negativas.

Expone su idea sobre la época en que él se formó diciendo: «Se decía que el cubano era un ser *desabusé*, que estaba desilusionado, que era un ensimismado pesimista, que había perdido el sentido profundo de sus símbolos».<sup>19</sup> Este «cubano desilusionado» que se formó en medio del fracaso de la revolución contra Machado, y que maduró durante la dictadura de Fulgencio Batista (1952-1958), fue quien fundó el grupo Orígenes. Pero además de su formación en las épocas de Machado y Batista, también hay que mencionar la relación política de Lezama con la revolución que llegó al poder en enero de 1959. En efecto, durante 1959 y los primeros años de la década del sesenta Lezama sostuvo una decidida postura a favor de la Revolución. Durante buena parte de esta década sus publicaciones a menudo proponían a la Revolución como el triunfo de las mejores aspiraciones cubanas.<sup>20</sup> En 1961 las circunstancias políticas de la Isla en el campo de la

19 J. Lezama Lima: «El 26 de julio: *imagen y posibilidad*», ob. cit. (en n. 15), pp. 19-22.

20 Entre los numerosos artículos que tratan directamente sobre esta controversia, menciono los siguientes: Armando Álvarez Bravo: «La novela de Lezama Lima», en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, 1984, vol. I, pp. 87-97; Cintio Vitier y Fina García Marruz, «Respuesta a Armando Álvarez Bravo», en *Coloquio...*, vol. I, pp. 277-292; Manuel Pereira: «José Lezama Lima: las cartas sobre la mesa», en *Coloquio...*, vol. I, pp. 103-122; Enrico Mario Santí: «La invención de Lezama Lima», *Vuelta*, No. 102, mayo de 1985, pp. 45-52; Emilio Bejel: «Entrevista con Cintio Vitier», *Areíto*, No. 27, 1981, pp. 30-34; Lisandro

cultura llevaron a la suspensión de *Lunes de Revolución*, y poco después Lezama fue nombrado uno de los seis vicepresidentes de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, que acababa de crearse. En 1966 publicó en Cuba su gran novela *Paradiso*, lo cual causó controversia dentro y fuera del país debido a que algunos miembros de la oficialidad cubana detuvieron de forma temporal la distribución del libro, supuestamente a causa de las escenas homosexuales que aparecían en ella. No obstante, la novela pronto regresó a las librerías. Todo parece indicar que, a pesar de los contratiempos relacionados con la publicación de *Paradiso* y los resultados nefastos del «caso Padilla» en relación con el propio Lezama, él nunca adoptó una posición pública contraria al régimen.<sup>21</sup> Pero, aunque es cierto que nunca se expresó en público en contra de la Revolución, también lo es que en la correspondencia con su hermana a menudo se quejó de sus constantes problemas con la oficialidad cultural de Cuba.<sup>22</sup> De cualquier manera, es obvio que durante los últimos años de su vida Lezama sufrió de hecho una censura. No obstante, en honor a la verdad, desde finales de los setenta las instituciones culturales cubanas comenzaron a promover el estudio

---

Otero: «Para una definición mejor de Lezama Lima», *Boletín del Círculo de Cultura Cubana*, agosto de 1983; Manuel Moreno Fraginals: «Lezama Lima y la Revolución», *Plural*, a. 6, No. 74, noviembre de 1977, pp. 14-18; Gustavo Pellón: «Portrait of the Cuban Writer as French Painter: Henri Rousseau, José Lezama Lima's Alter Ego», *Modern Language Notes*, Vol. 103, No. 2, marzo de 1988, pp. 350-373; Guillermo Cabrera Infante: «Encuentros y recuerdos con José Lezama Lima», *Vuelta*, No. 3, febrero de 1977, p. 47.

21 Véase Lourdes Casal: *El caso Padilla*, Miami, Ediciones Universal, 1971.

22 Eloísa Lezama Lima: *Cartas (1939-1976)*, Madrid, Editorial Orígenes, 1979.

de sus obras y se publicaron desde entonces nuevas ediciones de sus textos. Claro que las motivaciones de esta «rectificación» pueden ser múltiples e influidas por consideraciones políticas, pero al menos desde ese momento se ha dado y se sigue dando a conocer su obra a un nivel que antes era inconcebible en Cuba.

### III. La ficcionalización de Lezama y del origenismo a partir de la década de 1990

Es de notar que a partir de principios de la década de los noventa, han aparecido varias obras (cuentos, novelas, ensayos, películas) en las que se ficcionaliza la persona de Lezama o alguna escena de sus textos y, en ciertos casos, las personas de otros origenistas también. Podemos recordar los nombres de algunas de esas obras: *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas; *Las palabras perdidas*, de Jesús Díaz; *Máscaras*, de Leonardo Padura Fuentes; *El libro perdido de los origenistas*, de Antonio José Ponte; *El viajero inmóvil*, de Tomás Piard, entre otras.<sup>23</sup> En esta ocasión me limitaré solo a comentar las referencias a la escena del *almuerzo lezamiano* en tres obras que gozaron de gran popularidad: la película *Fresa y chocolate* y el cuento de Senel Paz que le sirve de base: «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» y *Lista de*

23 James Buckwalter-Arias analiza todas estas obras con excepción de *El viajero inmóvil* y *Antes que anochezca*. También estudia a profundidad *Fresa y chocolate* y «El lobo, el bosque y el hombre nuevo». Véase su libro *Cuba and the New Origenismo*, citado en nota 1. He intercambiado ideas sobre estas obras con James Buckwalter-Arias y, en el presente trabajo, le doy las gracias por este diálogo, y crédito por su contribución a las ideas comunes que discuto.

*espera*, adaptación cinematográfica del cuento homónimo de Arturo Arango. ¿Qué sentido puede tener la representación del almuerzo lezamiano de *Paradiso en Fresa y chocolate*, en «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» y en *Lista de espera*? ¿Qué relación puede haber entre los propósitos estéticos e ideológicos del origenismo lezamiano y los de estas obras posteriores? ¿Qué tipo de actos simbólicos, en el sentido que Fredric Jameson le da a este término, representan estos almuerzos lezamianos en relación con conflictos reales en el subtexto social del país?

Comencemos analizando la escena —que incluye también a Nancy— de *Fresa y chocolate* y «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» en la que Diego le prepara a David un gran almuerzo lezamiano. Como el propio Diego declara, se trata de una especie de «iniciación» de David para que este entre en la confradía de los «adoradores del Maestro [Lezama]». <sup>24</sup> Debido al hecho obvio de que en *Fresa y chocolate* y en «El lobo...», David representa una especie de «militante tolerante» o de «nuevo hombre nuevo» que va a tolerar o hasta aceptar con simpatía al homosexual como parte integral de la nación cubana, no sería aventurado proponer que tal almuerzo lezamiano representa una especie de símbolo de alianza entre un tipo de *homosexual culto y patriótico* y un *nuevo hombre nuevo*. Pero, ¿por qué hacerlo por mediación de Lezama, de un almuerzo lezamiano? ¿Se implica aquí un tipo de relación entre la teoría origenista lezamiana y una especie de «liberación gay»? ¿Qué relación puede tener todo esto con la idea guevarista del «hombre nuevo»? Ello requiere una explicación porque desde algunos puntos de vista no se podría evitar el

<sup>24</sup> Senel Paz: *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, México, Era, 1991, p. 44.

asombro ante esta compleja y contradictoria alianza, así como ante el hecho de que se implique dicha alianza por medio de una mediación lezamiana.

Hay que poner desde el principio como la base de nuestro análisis que el refinamiento de Diego en *Fresa y chocolate* se asocia sin lugar a duda a toda una serie de gustos y valores de una clase alta burguesa criolla que se supone estaba venida a menos durante buena parte de la República y a la que la Revolución desbancó por completo en aras de sustituirla por una cultura socialista del «hombre nuevo». Pero Diego, además de su insistencia en la lectura de los textos de John Donne y de la sofisticación gastronómica del almuerzo lezamiano, reclama que los homosexuales (representados por él mismo) son capaces de heroísmo patriótico y dignidad personal. Por eso le dice a David:

Es totalmente errónea y ofensiva la creencia de que somos sobornables y traidores por naturaleza. No señor, somos tan patriotas como cualquiera... Por nuestra inteligencia y el fruto de nuestro esfuerzo nos corresponde un espacio que siempre se nos niega. Los marxistas y los cristianos, óyelo bien, no dejarán de caminar con una piedra en el zapato hasta que reconozcan nuestro lugar y nos acepten como aliados, pues, con más frecuencia de la que se admite, solemos compartir con ellos una misma sensibilidad frente al hecho social. <sup>25</sup>

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 34-35. Véanse mis artículos sobre este cuento y sobre *Fresa y chocolate*: «Senel Paz: homosexualidad, nacionalismo y utopía», *Plural*, No. 269, febrero de 1994, pp. 58-65; «*Fresa y chocolate* o la salida de la guarida. Hacia una teoría del sujeto homosexual en Cuba», *Casa de las Américas*, No. 196, julio-septiembre de 1994, pp. 10-22. También he estudiado estas obras en el capítulo noveno de mi *Gay Cuban Nation*, Chicago, Londres, Chicago UP, 2001, pp. 156-168.

Podríamos decir que a las prédicas que Diego le recita a David corresponde una «ética del oprimido», pero Diego no solamente le predica esta clase de ética a David, sino que también se la inculca de manera mucho más compleja e indirecta, a base de privilegiar la obra de José Lezama Lima (y podría decirse también que privilegia una especie de «nostalgia origenista»). Luego de haberle dado a David una lista de obras cubanas, Diego le dice refiriéndose a la obra de Lezama Lima: «Y aquí está, pero esto sí que es para después, todo lo que hacemos no es más que una preparación para llegar a ella, la obra del Maestro, poesía y prosa. Ven, ponle la mano encima, acaríciala, absorbe su savia».<sup>26</sup>

Se sabe que Lezama era homosexual, y se notó ya que su novela *Paradiso* (publicada en 1966, pero producto más bien de una época anterior a la Revolución)<sup>27</sup> fue retirada por unas semanas de las librerías cubanas debido, según se dice, a que algunos miembros de la oficialidad consideraron la obra inaceptable por sus tumultuosas escenas homosexuales. Pero el hecho de que Lezama fuera homosexual y que su novela tuviera escenas homosexuales no quiere decir necesariamente que su discurso estuviera en armonía con un discurso de liberación gay. Aunque en *Fresa y chocolate* y en «El lobo...» se implica algo de eso, requiere de un esfuerzo para analogar las dos posiciones. También es bastante atrevido y hasta cuestionable asociar el origenismo lezamiano (quizá el del último Vitier sí podría asociarse de esta manera) con la idea del «hombre nuevo»,

26 S. Paz: Ob. cit. (en n. 24), p. 38.

27 Uno de los comentarios más extensos sobre este asunto se encuentra en Gustavo Pellón: «Portrait of the Cuba Writer as French Painter...», citado en nota 20. Pellón insiste, con razón, en el papel importante que tuvo Julio Cortázar en la publicación, defensa y divulgación de *Paradiso*.

aunque acaso Senel Paz y los directores de la película (Tomás Gutiérrez Alea, *Titón*, y Juan Carlos Tabío) tuvieran esa intención. Tal vez el acto simbólico de alianza entre Diego y David por medio de Lezama pueda ser concebible si se fuerzan tanto la teoría «origenista lezamiana» como la del «hombre nuevo»; en otras palabras, tendría que ser, como propone James Buckwalter-Arias, un «nuevo origenismo» y un «nuevo hombre nuevo».<sup>28</sup>

En «El lobo...», el pasaje donde Diego le prepara un almuerzo lezamiano a David aparece como un momento muy relacionado con el impulso utópico de la ideología de Diego. Este idealiza la obra de Lezama como el texto supremo de la cultura cubana y considera el almuerzo lezamiano como un paso necesario en el proceso de iniciación a la cubanía más «exquisita». En cuanto al almuerzo lezamiano, Diego le explica a David:

Estás asistiendo al almuerzo familiar que ofrece doña Augusta en las páginas de *Paradiso*, capítulo séptimo. Después de esto podrás decir que has comido como un real cubano, y entras, para siempre, en la cofradía de los adoradores del Maestro, faltándote tan sólo el conocimiento de su obra.<sup>29</sup>

Todo esto sugiere que para Diego el almuerzo lezamiano es una especie de ritual religioso que aspira a situarse fuera del tiempo y del espacio. Además, como el texto de «El lobo...», en este pasaje casi coincide con el de *Paradiso*, la narración del almuerzo parece implicar un tipo de unión mística con la fuente originaria de la cubanidad misma. En un almuerzo

28 J. Buckwalter-Arias: *Cuba and the New Origenismo*, ob. cit. (en n. 1).

29 S. Paz: Ob. cit. (en n. 24), p. 44.

casi igual al que aparece en la «obra del Maestro», Diego busca una estabilidad en medio de un mundo social muy inestable y amenazante.

Con el ritual religioso implícito en el pasaje del almuerzo lezamiano, tanto Diego como David (más el primero que el segundo) logran alejarse simbólicamente del dilema irresoluble que están experimentando, pues ni Diego a pesar de su cubanía puede seguir viviendo en Cuba dada su situación personal y política, ni David puede seguir demasiado por el camino de Diego sin dejar de ser lo que es, es decir, sin dejar de ser un heterosexual militante. Pero la contradicción más obvia en este pasaje del almuerzo lezamiano consiste en que, si para llegar a ser un «real cubano» –de acuerdo con la definición de Diego– hay que haber comido como en este almuerzo, los habitantes de la Isla no pueden aspirar a ser «reales cubanos», pues los alimentos que se utilizan en la preparación de estos platos son prácticamente imposibles de conseguir en el país. Es por esto que la «solución» que se pretende en este pasaje posee la semilla de su propia destrucción, ya que sus bases materiales (es decir, los alimentos exquisitos) que se usan en la preparación del almuerzo son precisamente el elemento que reanuda las sospechas de David sobre las posibles actividades contrarrevolucionarias de Diego. En efecto, si Diego puede conseguir estos alimentos debe hacerlo por medio de la embajada extranjera con la cual está conspirando. Esto lo piensa David claramente al final del almuerzo:

Lo mismo pensaba yo, que de repente empecé a sentirme mal, porque mientras disfrutaba del almuerzo no pude evitar que algunas de mis neuronas permanecieran ajenas al convite, sin probar bocado y con la guardia en alto, razonando que las langostas, camarones, espárragos de Lübeck

y uvas sólo los podía haber obtenido en las tiendas especiales para diplomáticos y por tanto constituían pruebas de sus relaciones con extranjeros, lo que yo debía informar al compañero, que todavía no era Ismael, en mi calidad de agente.<sup>30</sup>

Todo esto muestra la gran distancia existente entre el discurso del «origenismo lezamiano» y el del «hombre nuevo». Otra vez, siguiendo a James Buckwalter-Arias, para lograr esta paradójica alianza entre los dos discursos habría que partir de un «nuevo origenismo» y un «nuevo hombre nuevo».<sup>31</sup>

Para continuar nuestra discusión sobre esta difícil relación o alianza representada con el *almuerzo lezamiano* de *Fresa y chocolate* y «El lobo...», hay que establecer primero que la narración del cuento es mayormente realista en el sentido convencional del término. Tanto en el cuento como en la película hay una ausencia –excepto, en cierto sentido, en el pasaje mismo del almuerzo lezamiano– de elementos sobrenaturales o fuera de la lógica realista. ¿Cómo se relaciona, pues, esta narración realista con el lenguaje lezamiano, con su estética neobarroca? Tal vez se pueda decir que el pasaje del almuerzo lezamiano es el único en el que la narración del cuento rompe de alguna manera con su propia orientación realista. Esta ruptura ocurre porque el pasaje coincide, en algunos momentos casi palabra por palabra, con el almuerzo que se narra en el capítulo VII de la gran novela de Lezama. La extrema intertextualidad entre «El lobo...» y *Paradiso* en estas secciones puede producir un efecto de irrealidad que el lector del cuento no se esperaba debido a que el resto de la narración responde a patro-

30 *Ibíd.*, p. 45.

31 J. Buckwalter-Arias: *Cuba and the New Origenismo*, ob. cit. (en n. 1).

nes de una estética realista, muy diferente a la de la novela *Paradiso*: por un lado una representación realista y por otro una representación neobarroca. Por eso podemos decir que la relación entre el discurso lezamiano y el de *Fresa y chocolate* y «El lobo...», más que una filiación estética o ideológica, es una alianza política, la cual solo es concebible si se parte de un «nuevo origenismo» y de un «nuevo hombre nuevo». En este sentido sí se puede concebir esta alianza entre obras tan diferentes.

También en la película *Lista de espera* (la adaptación cinematográfica del cuento homónimo de Arturo Arango) hay una especie de almuerzo lezamiano (solamente en la película; en el cuento no aparece ninguna mención de un almuerzo lezamiano), pero esta vez los elementos en que tiene lugar tal almuerzo son bastante diferentes a los de *Fresa y chocolate* y «El lobo...». <sup>32</sup> Es curioso que el director de *Lista de espera*, Juan Carlos Tabío, sea el mismo que, junto a Titón –aquí ya fallecido–, dirigió *Fresa y chocolate*, y que los dos actores principales también sean los mismos: Vladimir Cruz (esta vez haciendo el papel de Emilio) y Jorge Perugurría (en el papel de Rolando, el ciego). La acción de *Lista de espera* no ocurre en medio de La Habana, como en *Fresa y chocolate*, sino en una estación de guaguas en las afueras de Manzanillo. Esta terminal es obviamente una metáfora de la Cuba del Período Especial, donde las guaguas o se descomponen o pocas veces llegan a tiempo. En la película, todos los pasajeros están varados en la terminal sin poder salir a ninguna parte, pero en medio de la desesperación todos o casi todos los pasajeros se duermen y sueñan un mismo sueño colectivo donde reinan la generosidad y la esperanza. Así lo resume Fernández, el administra-

dor de la terminal, en medio del sueño: «Con nuestras manos podemos construir un mundo mejor». Como parte de ese sueño colectivo, hay un momento en el que de alguna manera los pasajeros encuentran unas langostas a las que se les añaden papas, verduras y arroz, y de ahí surge un gran almuerzo para todos; en ese momento uno de los personajes femeninos le dice a Emilio que esto le recuerda otro almuerzo que vio en una película. Emilio le responde que ella se refiere al almuerzo lezamiano de *Fresa y chocolate*, y de esta manera se introduce el tema lezamiano en la película. Con esto vemos que este almuerzo lezamiano es una ficción que un personaje de *Lista de espera* recuerda de otra ficción que es *Fresa y chocolate*, que a su vez ficcionalizó una escena ficticia de *Paradiso*. Esta serie de derivaciones va como gastando el objetivo estético e ideológico de la primera ficción, que es *Paradiso*. Se trata, podríamos decir, de una utilización de cierta idea de Lezama y su obra con fines que, en mi opinión, son más políticos y nostálgicos que estéticos o ideológicos.

De todas maneras, también el almuerzo lezamiano en *Lista de espera*, como en el de *Fresa y chocolate* y «El lobo...», requiere imaginarnos un «nuevo origenismo» y un «nuevo hombre nuevo». En *Lista de espera* encontramos varios ejemplos de personajes y situaciones, sobre todo dentro del momento del sueño, en que parece que se trata de un «nuevo hombre nuevo» de los cuales me limitaré a mencionar tan solo unos pocos: por ejemplo, parece que el sueño sucede como resultado de que uno de los personajes le pide a la Virgen de la Caridad del Cobre que le traiga comida para su hijo, lo cual implica un fuerte ingrediente religioso como parte integral de la cubanidad; aparecen también dos hombres jóvenes que al principio de la película despliegan un comportamiento de lo que se considera «machis-

32 Arturo Arango: «Lista de espera», *La Habana elegante*, La Habana, Unión, 1995.

ta», y en el sueño estos jóvenes se enamoran y otro personaje les dice que «no hay problema», como indicando la aceptación de las relaciones gay; está también Rolando, el falso ciego, que ayuda tanto a los demás al grado de que se redime de su mentira; otro ejemplo del cambio de mentalidad que caracteriza al «hombre nuevo» se aprecia por lo mal visto que es el personaje que hace de burócrata cuadrado y sin imaginación –que por cierto continúa la crítica a los burócratas que tanto distinguió a Titón–; está, para añadir un último ejemplo, la insistencia, dentro del sueño, de muchos personajes que quieren quedarse en la terminal (¿Cuba?), incluso Jacqueline cuando el novio español le da la opción de irse con él o quedarse. Es importante notar la letra de la canción de fondo titulada «Ilusión de realidad» que por medio de un tono jocoso trata de disminuir la irónica diferencia entre el abundante almuerzo y la falta de ingredientes culinarios en Cuba. El estribillo de la canción insiste en contrastar de manera cómica pero a la vez irónica la «langosta Thermidor» (o Thermidor) tan famosa y cara en Francia y otras partes de Europa, y la «langosta Terminal» que se están comiendo los pasajeros de la terminal de ómnibus.

Pero, en cierto sentido, las contradicciones de este almuerzo lezamiano representado en *Lista de espera* en relación con las circunstancias que se representan en la película son acaso menos extremas que las que pueden desprenderse del almuerzo lezamiano en *Fresa y chocolate* y «El lobo...». El almuerzo de *Lista de espera* no aspira a ser una comelata súperexquisita de ingredientes inconcebibles preparados con un arte culinario sofisticadísimo y exclusivo que recuerda una clase criolla de otra época, sino que se trata más bien de un gran almuerzo pero a la criolla y como resultado de un sueño colectivo experimentado simultáneamente. Es

cierto que el sueño tiene poco que ver con un sueño a la Lezama, pero tampoco el almuerzo pretende, como en *Fresa y chocolate* y «El lobo...», alcanzar un nivel comparado al del capítulo séptimo de *Paradiso*. El almuerzo de *Lista de espera* es más bien una cita del de *Fresa y chocolate*. No se puede negar, claro, que en *Lista de espera* el almuerzo sucede como resultado de un proyecto muy colectivo y muy compartido entre muchos (lo opuesto al de *Fresa y chocolate*), y por tanto muy socialista, muy de «hombre nuevo», y que esto es muy ajeno al universo implícito exquisito en la obra lezamiana, pero precisamente por esto el contraste que se establece en *Lista de espera* entre el almuerzo lezamiano y la realidad dentro de la obra puede verse como menos lejano a un sentido más actual de «cubanía no origenista» (o al menos no lezamiana). Como se sabe, en *Lista de espera* llega un momento en que todos despiertan del sueño esperanzador, y esto me parece sin duda una forma de crítica muy fuerte a la situación real en la Cuba del llamado Período Especial (que algunos llaman Período Postsoviético). Pero al final de la película, Emilio, que ya ha logrado llegar a la estación terminal de Santiago de Cuba, se dispone a arreglar un bebedero de agua (recordemos que es ingeniero) como indicando que va a seguir tratando de ayudar a una de las mujeres con las que ha hecho amistad en la terminal de Manzanillo. Este final se puede interpretar como una última esperanza, un último retazo de idealismo colectivo a pesar de los fracasos y la escasez, o tal vez se deba ver más bien como dejo de una profunda nostalgia que no cesa, una nostalgia por la idea del «hombre nuevo»; así como la mención del almuerzo lezamiano puede interpretarse como una nostalgia por cierta idea de la obra de Lezama y del «origenismo». **C**

# Lezama lector de Carpentier\*

A Cintio Vitier, *in memoriam*

**R**eunidos en múltiples libros, tesis, ensayos, que estudian su obra en el marco común del neobarroco, de la literatura cubana o la narrativa latinoamericana del siglo xx, Alejo Carpentier y José Lezama Lima han sido asociados, contrapuestos, enfrentados, no solo a la luz de sus poéticas diversas –pero complementarias y, en más de un aspecto, coincidentes–, sino, sobre todo, por el compromiso de Carpentier con la Revolución, y la exclusión política de Lezama; por el oficialismo y el ostracismo con que han sido etiquetadas respectivamente sus vidas.<sup>1</sup>

En agosto de 1961 comencé a trabajar en el Consejo Nacional de Cultura. Tenía dieciocho años y estaba en vísperas de ingresar en la Universidad. Conocí de inmediato a Lezama, quien me invitó a visitarlo. Cada mañana iba a su oficina, situada a pocos metros de la mía y frente a la escalera que conducía a la planta alta. Solo su simpatía por los jóvenes y la delectación con que asumía el rol de

<sup>1</sup> A fines de 1966 Carpentier fue nombrado ministro consejero de la Embajada de Cuba en Francia, y posteriormente elegido diputado a la Asamblea Nacional (1976) y miembro del Partido Comunista de Cuba; mientras Lezama padecía la recogida de la primera edición de *Paradiso* (1966) y, a consecuencia de distintos conflictos en que de algún modo se vio o se sintió involucrado –premios de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac) de 1968, caso Padilla (1971)–, y de las normas impuestas por el Primer Congreso de Educación y Cultura (1971), que dictaban la exclusión de intelectuales por razones ideológicas, religiosas y sexuales, se refugió en su casa, de la que, aquejado cada vez más por el asma y la obesidad, apenas salía.

\* Leído en el coloquio internacional *Hommage à Alejo Carpentier* (1904-1980), Université de Picardie Jules Verne, Amiens, 4-5 de octubre de 2010.



mentor intelectual explican el tiempo que me dedicaba y que yo debía acortar para volver a mi trabajo. En más de una ocasión aproveché la llegada de Carpentier, que tenía que pasar frente a la puerta para subir a su despacho. Alejo asomaba la cabeza –rara vez entraba–, y saludaba a «Joseíto», le preguntaba por su salud, por doña Rosa, bromeaban, comentaban algo de actualidad: la llegada de un visitante, asuntos de la recién creada Uneac –de la cual ambos eran vicepresidentes–; o sobre cómo marchaban las ediciones: Carpentier era el jefe de Lezama. Y mientras tanto, yo me escabullía.

Al año siguiente mi jefe pasó a la Uneac, a mí me trasladaron a otra oficina del Consejo, Carpentier fue nombrado director de la Editorial Nacional, y Lezama se instaló, contentísimo, en la biblioteca de la otrora Sociedad Económica de Amigos del País, donde algunas veces fui a visitarlo.

|

Apenas he escrito sobre Lezama. A quien le he dedicado mucho más tiempo es a Carpentier. En 1994 los reuní por primera vez. Se cumplían los cincuenta años de *Orígenes*, y me decidí a explorar las relaciones de Alejo con la revista y los escritores y artistas reunidos en torno a ella, relaciones en las que nadie se había detenido y que se me hicieron muy reveladoras cuando leí las cartas de Carpentier publicadas por Rodríguez Feo, y su pequeña introducción.<sup>2</sup>

Fue una fatigosa pesquisa, revisé su disímil y no siempre evidente presencia en las páginas de la revista; la correspondencia de él y Lilia con Lezama;

2 José Rodríguez Feo: «Carpentier sin cuello y corbata», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, diciembre de 1989, pp. 15-17.

sus relaciones con Julián Orbón y el padre Ángel Gaztelu; sus opiniones sobre libros de Eliseo Diego y de Cintio Vitier; sus encuentros en La Habana: las entrevistas de la época en las que tanto elogiaba a *Orígenes*; su búsqueda, en Caracas, de suscriptores, de colaboradores, de librerías donde vender la revista; su interés por que *El Nacional* publicara textos de Lezama.<sup>3</sup>

Esa arqueología, más la indagación, en la prensa de esos años, de las conflictivas relaciones de Carpentier con otros grupos de intelectuales –v.g. Renovación Musical–, me permitió confirmar que su vinculación con Orígenes había compensado el aislamiento en que lo dejaron la mayoría de sus compañeros del Grupo Minorista, «dados al politiquero, entregados a la verborrea verbal semanal de las revistas, vencidos por el placer de tener un automovilito, o dados al alcoholismo», según escribe en carta a Rodríguez Feo de 1949.<sup>4</sup> Y por otra parte se me hizo evidente que, tras once años en París, el «taller renacentista» de Lezama había sido su principal vía de reconexión con el contexto cultural cubano, y lo seguiría siendo durante los catorce años que iba a vivir en Caracas.

Hoy, publicados más artículos de «Letra y Solfa», facilitado el acceso a los documentos de Carpentier guardados en su casa y reorganizado el Fondo José Lezama Lima de la Biblioteca Nacional, es posible ampliar y completar aquella pesquisa. Para cerrar de momento el lado Carpentier de esta historia quisiera detenerme en unos pocos documentos.

Primero me ocuparé de algunos párrafos de la carpeta rotulada, al parecer por Lilia Carpentier,

3 Luisa Campuzano: «Carpentier en *Orígenes*», *Carpentier entonces y ahora*, La Habana, Letras Cubanas, 1997, pp. 7-39. (También en *Unión*, año 7, No. 18, La Habana, enero marzo de 1995, pp. 32-39).

4 *Ibíd.*, pp. 22-24.

*Apuntes o Diario / 11-Oct 1951 / Feb-4-1957*,<sup>5</sup> integrada por ciento cincuenta y siete folios mecanografiados, en original, con anotaciones y marcas a mano de Alejo, y tachaduras posteriores con plumón, que en ocasiones no dejan ver lo escrito. Se trata de una especie de carnet de trabajo donde el novelista toma notas, esboza, discute el curso de lo que está escribiendo: *Los pasos perdidos*, *El acoso*. Pero también es en cierta medida un diario, en el que se autoanaliza y recoge impresiones de lecturas, viajes, conversaciones. En la página 87, fechada el 26 de abril (de 1953), narra que ha estado en La Habana entre el 1 y el 20, y después de felicitarse por haber vencido totalmente su «aprensión al vuelo» y haber sentido «el placer de volar», expresa una vez más la triste opinión que le merecen su generación y, en particular, Jorge Mañach; y se detiene finalmente a pasar revista a los integrantes de Orígenes que ha encontrado o conocido en esta ocasión. Se trata de una página que no cito *in extenso*, y que en el caso de Lezama da testimonio de una amistad de años que le permite apreciar los cambios que se han producido en él: «Magnífica impresión de Lezama Lima. Cada vez más agudo, más fino, menos erudito en sus conversaciones. Y a la vez, sutilmente criollo [...]. Sostiene que la poesía, tomada en serio por los de Orígenes, los está conduciendo a la novela. Es posible» [88].

Dedica un largo párrafo muy encomiástico a Julián Orbón, el músico del grupo: «[...] es, decididamente, uno de los hombres más extraordinarios que yo haya conocido [...]». Por último, en breves líneas retrata a Eliseo Diego: «grueso, lento, muy criollo, con físico de hortera—delicioso», a Cintio Vitier: «muy viviente: me recuerda, de modo casi obsesionante, a Eliseo Grenet», y a Fina García Marruz: «con su vo-

5 Fundación Alejo Carpentier, Colección de Manuscritos.

cecita tímida, su aire de buena muchacha indolente y criolla, inquietante. *Le feu sous la cendre*» [88].

El otro documento, del que apenas haré mención, es copia de una carta dirigida al escritor Pierre Combescot, en su carácter de secretario del premio Grand Aigle d'Or de la ciudad de Niza, fechada en París el 27 de marzo de 1973. En ella Carpentier coloca a Lezama a la cabeza de su terna de candidatos a ese premio,<sup>6</sup> a pesar del interdicto establecido por el Primer Congreso de Educación y Cultura de 1971. Y hablando de tan infausto cónclave, resulta interesante recordar la entrevista que, justo unos días antes de su celebración, Carpentier concede a *Le Figaro* con motivo de la edición francesa de *Paradiso*, en la que a más de elogiar a Lezama, se enorgullece de haber sido el editor de la novela, y testigo de su boda.<sup>7</sup>

||

Llegamos, finalmente, a un territorio inexplorado: las bibliotecas de Lezama y de Carpentier. Para un crítico, la biblioteca de un escritor es la vidriera o la celda donde se exhiben o se ocultan sus preferencias, búsquedas, inquietudes: un capítulo de su autobiografía; el laboratorio en el que se fraguan de modo consciente o inconsciente, público o reservado, sus textos; el sitio en cuyos estantes se reúnen sus amistades. En la biblioteca de un escritor encontramos libros heredados, comprados, enviados por editoriales, regalados, dedicados por sus autores... Libros

6 Fundación Alejo Carpentier, Colección de Manuscritos. En carta del 31 de marzo dirigida a igual destinatario, se sorprende ante la aparición de un nuevo candidato al premio: Raymond Queneau, y en consideración al número de nominaciones y a su obra, acepta colocarlo en primer lugar y pasar a Lezama al segundo.

7 Guy Le Clec'h: «Alejo Carpentier premier éditeur de *Paradiso*», *Le Figaro*, París, 12 de marzo de 1971.

que muestran huellas de haber sido más o menos leídos; libros asediados, anotados, subrayados, con papeles o dobleces que marcan ciertas páginas. Y, por supuesto, libros que ni siquiera fueron abiertos... Vamos, en nuestra indagación, a detenernos en los libros que Lezama y Carpentier se obsequiaron, en sus dedicatorias, en las correcciones hechas por el autor y en las anotaciones del lector.

Lezama no fue un coleccionista de libros raros, un bibliófilo, porque su siempre magra economía se lo vedaba. Pero era un visitador cotidiano de las librerías de Obispo y O'Reilly, y gastaba gran parte de su salario en ellas. Aunque era muy selectivo, fue un voraz y curioso lector que no dejó de perseguir al dragón invisible, inapresable, del doctor Kung-tse: la biblioteca infinita, con los libros que fueron, son y podrán ser.<sup>8</sup> Cintio Vitier recordaba su «casa-gruta de Trocadero 162» como una biblioteca de «estantes atestados por una hibridez tan indescifrable como fabulosa».<sup>9</sup> Y su correspondencia testimonia la avidez, a veces explícita y otras pudibunda, con que pedía libros a sus amigos.<sup>10</sup>

Tal vez no llegó a acumular diez mil volúmenes, como se ha supuesto.<sup>11</sup> Y no podremos conocer el monto original de los libros colocados en fila doble en sus libreros y amontonados en muebles, habitaciones

y pasillos, hasta que se hagan públicos los inventarios levantados por su esposa, y, tras la muerte de esta, por la Oficina del Historiador de la Ciudad. Buena o gran parte de sus libros –al igual que de sus papeles– se han dispersado o perdido, por abandonos, codicia y devociones implacables. Pero nos queda el consuelo de que su verdadera biblioteca, la recuperable, es aquella que habría que rastrear –tarea titánica– en las citas y alusiones que pueblan sus textos.

En el Fondo José Lezama Lima de la Biblioteca Nacional, instalado en la Sala Cubana, han vuelto a reunirse recientemente, junto con documentos, fotografías y otros materiales, poco más de dos mil libros de su biblioteca personal, registrados y catalogados entre 1986 y 1987, pero por más de dos décadas asignados, según su materia, a otras salas y departamentos. Entre ellos hay siete libros de Alejo Carpentier: las primeras ediciones de *Viaje a la semilla* (La Habana, Úcar, García y Cía., 1944), *La música en Cuba* (México, Fondo de Cultura Económica, 1946), *El reino de este mundo* (México, Ediapsa, 1949), *Los pasos perdidos* (México, Ediapsa, 1953), *Guerra del tiempo; tres relatos y una novela* (México, Compañía General de Ediciones, [1958]), *La ciudad de las columnas* (Barcelona, Lumen, 1970); y *Tientos y diferencias*, en su primera edición cubana (La Habana, Ediciones Unión, [1966]).

Salvo *jÉcue-Yamba-O!* (1933), que seguramente nunca tuvo, y *El acoso*, que, como veremos, sí había leído y comentado, en la biblioteca de Lezama estaban todos los libros publicados por Carpentier antes de 1959. Sorprende la ausencia de cinco títulos posteriores a esta fecha, aparecidos en vida de Lezama.<sup>12</sup> Lo que me gustaría atribuir ya

8 José Lezama Lima: «Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón», *La cantidad hechizada*, La Habana, Unión, 1970, pp. 107-141.

9 Cintio Vitier: «El escritor y la biblioteca» en: <<http://archive.ifla.org/IV/ifla60/60-vitc.htm>>.

10 José Rodríguez Feo: *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana, Unión, 1989; J. Lezama Lima: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia (1939-1976)*, José Triana (ed.), Madrid, Verbum, 1998: *passim*.

11 Roberto Pérez León: «Un hombre a través de su biblioteca» en Carlos Espinosa: *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Letras Cubanas, 1986, pp. 294-302.

12 *El siglo de las luces* (1962), *El derecho de asilo* (1972), *El recurso del método* (1974), *Concierto barroco* (1974) y *Razón de ser* (1975).

a la desaparición, por préstamo o hurto, de lo más reciente, lo que estaba más a la vista –y sobre todo, a la mano–; ya a la suposición de que, como se publicaban en La Habana, seguramente Alejo pensaba que los tendría; y, por último, en tiempos de Carpentier en París, al pésimo servicio postal entre Cuba y el mundo, y a las restricciones impuestas al uso de la valija diplomática.

La lectura de las dedicatorias de Carpentier en cuatro de los libros conservados en el Fondo Lezama trazan la ruta de una amistad que se consolida con el tiempo: «Para José Lezama Lima / en homenaje a su poesía // Alejo Carpentier [s.l, s.f.]» (*Viaje a la semilla*); «Para José Lezama Lima, / Con gran afecto // Alejo Carpentier, Caracas. Ag. 49» (*El reino de este mundo*); «Para José Lezama Lima, con una admiración y una amistad que se fortalecen con los años // Alejo Carpentier / Caracas – 1954» (*Los pasos perdidos*); «Para José Lezama Lima, en espera de probar juntos un nuevo “plato merovingio», este retablillo de una época en que aun [sic] se recordaban las “Artes S-cisorrias [sic]” del Marqués de Villena. / Con el afecto y la admiración de Alejo [sin apellido] / Caracas, junio de 1958» (*Guerra del tiempo*).

Protegida en su casa durante cerca de tres décadas por el inefable celo de su viuda, la biblioteca personal de Alejo Carpentier –cuyo ordenamiento y catalogación concluyó hace apenas dos meses– contiene unos cuatro mil quinientos títulos, muchos más de los que suponíamos. Pues era de pensar que quien había vivido la mitad de su vida en otros países, hubiera dejado en el camino parte de sus libros.<sup>13</sup>

Pero a pesar de lo bien custodiados que estuvieron en vida de Lilia, meses después de su muerte,

un académico norteamericano nos comunicó que un librero le había ofrecido libros de la biblioteca de Carpentier. Hecha la denuncia correspondiente, el cuerpo de policía dedicado a la protección del patrimonio ocupó un número ya pequeño de primeras ediciones dedicadas a Carpentier y familia por escritores cubanos. Se identificó al ladrón, que resultó ser, como no solo sucede en las malas novelas policíacas, el seudomayordomo, individuo de toda confianza, y único autorizado a entrar en la casa para hacer su limpieza y ventilarla, durante el breve tiempo en que permaneció cerrada.

A ello se debe que solo hayamos encontrado los tres libros de Lezama recuperados por la policía: *La fijeza* (La Habana, Ediciones Orígenes, 1949), *La expresión americana* (La Habana, Ministerio de Educación, Instituto Nacional de Cultura, [1957]), y *Dador* (La Habana, [Úcar, García, y Cía], 1960), si bien sabemos, porque Alejo escribió sobre ese libro, que por lo menos también tuvo *Analecta del reloj* (La Habana, Ediciones Orígenes, 1953).<sup>14</sup>

No hay artículo sobre Lezama escrito desde una perspectiva testimonial, o que de algún modo rescate recuerdos personales, que no celebre el ingenio que él desplegaba en sus dedicatorias, verdaderas miniaturas, muchas veces en verso, dignas de un catálogo de agudezas, cortesía y concreción metafórica. Sin embargo, las ofrecidas a Carpentier que hemos podido consultar, son dedicatorias más contenidas, y constituyen sobre todo la lectura resumida de una novela, una bienvenida, o una apreciación total de su obra. En la página liminar de *La fijeza*, publicada como *El reino...* en 1949, escribe: «Para Alejo Carpentier / agradeciéndole su “Rei-

13 Xonia Jiménez López y Yuri Rodríguez González: «La Biblioteca de Alejo Carpentier», [en proceso editorial].

14 Alejo Carpentier: «Resonancia del Festival», *Letra y solfa. Música (1951-1955)*, La Habana, Letras Cubanas, col. Letra y Solfa, No. 10, 2008, pp. 336-337.

no de este / mundo”; cuya imaginación es capaz / de crear la otra realidad más / grave. / Envío de su amigo de siempre, / J. Lezama Lima / Agosto 1949», dedicatoria que testimonia una lectura que ha tomado en cuenta el famoso prólogo. Al pie, su dirección: «Trocadero 162, bajos / La Habana / Cuba». La dedicatoria de *La expresión americana* (noviembre de 1957) es más convencional, aunque el calificativo que otorga a Carpentier resulta bien elocuente: «Para nuestro gran Alejo Carpentier / con la admiración de siempre, su amigo / J. Lezama Lima». En *Dador*, de 1961, la dedicatoria parece remitir a primera vista a *Los pasos perdidos*, del ya lejano 1953, pero en realidad parece una alusión al regreso de Carpentier y Lilia a La Habana y a su ingente trabajo: «Para Alejo y Lilia, por los pasos / ganados, por los instrumentos de / misterioso sonido, por la palabra en / la fragua de Vulcano. / Un abrazo de / J. Lezama Lima / Enero y 1961».<sup>15</sup> En relación con esta novela, hay, en ese mismo año, una valoración singular y nada despreciable: entre los títulos con que Lezama responde a la pregunta «¿Qué diez libros cubanos salvaría de una catástrofe?», formulada a escritores y artistas por *Lunes de Revolución*, está *Los pasos perdidos*.<sup>16</sup>

Abiertos los libros, vistas las dedicatorias, pasamos a las anotaciones, no tan abundantes en un lector compulsivo como Lezama, no compuestas de palabras, solo de subrayados o líneas al margen, siempre a lápiz.

Comencemos por las correcciones de erratas. Así, en *El reino de este mundo* marca «brevario» (p. 30, línea 3); «cominatorio» (p. 65, línea 28); «se fué directamente el Tívoli», donde encierra en

15 En este caso la dirección no es necesaria, pues Carpentier ha vuelto a vivir en La Habana.

16 *Lunes de Revolución*, No. 126, 9 de octubre de 1961, p. 6.

un círculo el artículo «el», empleado en vez de la contracción «al» (p. 94, línea 9). En *Los pasos perdidos*: «corruscantes» (p. 36, línea 24).

A nivel lexical, le son de interés arcaísmos, palabras en desuso, o neologismos. En *El reino...* subraya «Una alarida» (p. 79, líneas 12-13), arcaísmo por «gritería»; y en *Los pasos...* un neologismo netamente carpenteriano: «columnas *afestivadas* de banderolas» (p. 44, línea 28, mi énfasis). De vuelta a *El reino...*, encontramos que una palabra como «ensaimada» (p. 48, línea 9), no empleada en Cuba, le resulta tan curiosa o atractiva para su glotonería proverbial, que la subraya dos veces. Ya en el plano compositivo, destaca el efecto de la anáfora en el sintagma «había doblado el cabo del Cabo» (p. 93, línea 1), que cierra la breve oración simple con que se inicia el capítulo IV de la segunda parte de *El reino...*

Marca, igualmente, el carácter irónico de algunos pasajes: un aficionado «era inmovilizado / en la escena por el aria de bravura» (*El reino...*, p. 96, líneas 8-9) mientras su mujer se divertía con otro en el camerino; el muy recordado, referido a Mouche –cuyo modelo real conocía–: «se había formado intelectualmente en el gran baratillo surrealista» (*Los pasos...*, p. 33, líneas 15-16); y el violento contraste entre la perspectiva mágica del protagonista y el racionalismo del narrador: «Hecho avispa, se hastió de la monótona geometría de las edificaciones de cera» (*El reino...*, p. 190, línea 29 y p. 191, línea 1). También le interesan tropos más o menos convencionales: «todo respiraba misterio en aquel paisaje mineral» (*Los pasos...*, p. 167, líneas 15-16); «calamares que parecían enredarse en velos de novia de difusas vaguedades» (*El reino...*, p. 104, líneas 17-18),

Y, por último, subrayó varios trozos por razones personales, por identificación afectiva con lo expresado en ellos, como la temprana muerte de su padre:

«la tristeza de los niños que crecen sin un padre que les enseñe a sacar la miel verde de los troncos huecos, y a buscar pulpos debajo de las piedras» («Semejante a la noche», p. 129, líneas 9-13, al margen); el trasfondo permanente y determinante de la figura materna: «que mucho me hubiera leído mi madre» (*Los pasos...*, p. 18, líneas 2-3); la familia: «Cuando se festejaba mi cumpleaños en medio de las mismas caras» (*Los pasos...*, p. 15, líneas 27-28); los diálogos entre artistas: «adivinando mi pensamiento, el pintor ruso que había dejado poco antes el óleo por la cerámica: –“Los mosaicos de Ravena no eran sino publicidad”–, dijo el arquitecto que tanto amaba lo abstracto» (*Los pasos...*, 36, líneas 1-4, al margen).

### Paréntesis de ecdótica

Antes de continuar, quiero advertir que en dos de los libros que envía a Lezama, Carpentier corrige alguna evidente errata y más de un lapsus, que ni él ni los editores subsanaron en ediciones posteriores –al menos, en las que he podido revisar–, lo que podría tomarse en cuenta en el futuro, particularmente para las ediciones críticas.

Así, en *Los pasos perdidos*, p. 255, línea 14, aparece tachada con tinta la «c» de «blancas» [«con blancas pausas»], y escrito en el margen «/ d»; de modo que en esta frase del texto en el que se describe lo que ha llamado el narrador la «Danza de los Árboles», desaparece una blancura inexplicable y se instaure un ritmo acorde con el sentido del pasaje: «Con encrespamientos y retornos de olas, con blan[d]as pausas, respiros, vencimientos [...] (cap. XXVIII, *ad fin.*).

En *Guerra del tiempo*: son dos las enmiendas, ambas en «El camino de Santiago». En la página 19, línea 24, tacha con tinta la palabra «nave» y escribe tres veces en el margen –las dos primeras infructuo-

samente por causa de la pluma o bolígrafo– «/ iglesia»; con lo que ganan significación las líneas finales del primer capítulo de este relato: «y hubo un repentino silencio –roto tan sólo por un gruñido de la moza, y el relincho de un garañón que sonó en la [iglesia] de los luteranos como la misma risa de Belcebú». En la página 49, línea 3, está tachada la preposición «de» y escrito al margen «/ a». Se restituye así el efecto de esa parte del texto, en la que se da cuenta de todas las carencias y, en particular, de la pésima calidad y el precio excesivo del vino que puede encontrarse en La Habana: «[...] malo, agrio y caro por añadidura, como todo lo que [a] esta isla se trae».

### III

La correspondencia de Lezama, en gran parte conservada y catalogada desde fines de los ochenta por la Biblioteca Nacional, ha contado con distintas ediciones que, aunque incompletas, han sido lo suficientemente amplias como para permitirnos un acercamiento muy valioso a su biografía, a sus estrategias de comunicación con otros escritores y a las diferentes variantes de su ejercicio epistolar. No ha ocurrido lo mismo con la correspondencia de Carpentier, que recientemente ha comenzado a procesarse y prepararse para su edición, y de la que apenas habían visto la luz tres pequeños epistolarios y algunas cartas sueltas.

Se ha dicho, y es unánimemente aceptado, que «Lezama no solo fue poseedor de una extraordinaria cultura, sino que ese vasto conocimiento era complementado por una imaginación desbordada que lo conducía a establecer las más insólitas y disímiles asociaciones».<sup>17</sup> Se ha insistido en la oralidad como

17 Margarita Mateo Palmer: *Paradiso: la aventura mítica*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, p. 63.

marca, a primera vista inconcebible, de una obra tan abigarradamente erudita como la suya. «Algunas de sus mejores páginas» –cito a Arrufat– «me parecen más que escritas, habladas [...] no sé si quien no lo oyó hablar podrá participar de esta experiencia». <sup>18</sup> Se ha señalado, además, que su obra literaria está hecha de la «comunidad [...] de los elementos más suntuosos o fantásticos y de las cosas más inmediatas»; «no veía el arte y la literatura divorciados de las otras experiencias vitales»; y «en su charla [...] pasaba de los detalles más ordinarios a una consideración de índole intelectual [sin] huecos ni separaciones entre lo remoto y lo inmediato». <sup>19</sup>

No puedo detenerme en lo que Claudio Guillén llamara, en relación con la frontera que me propongo cruzar, «la inquietud teórica», «la ficcionalidad» y «el doble pacto epistolar». <sup>20</sup> Doy por sentado que una carta en tanto forma de comunicación directa con un destinatario explícito, tiene mucho de conversación y que cuando esta carta responde a otra, podríamos hablar de diálogo.

La primera de las dos cartas en que Lezama lee a Carpentier es, formalmente y por su título, una oda: «Pequeña oda de noticias y gracias para Lilia y Alejo». <sup>21</sup> No está fechada, pero probablemente es de la segunda mitad de julio de 1957, pues se escribió como respuesta a una gestión, un obsequio y una

nota de Lilia que daba cuenta de lo anterior, datada el 8 de ese mes. <sup>22</sup>

Esta «epístola poética», podríamos decir que fruto de una singular *contaminatio* del modo jocoso de Juan de la Cueva con las *Epistulae* literarias horacianas, <sup>23</sup> se divide explícitamente en tres partes. La primera comunica la noticia de que finalmente ha recibido sus honorarios por un artículo que Alejo había llevado a *El Nacional* de Caracas. <sup>24</sup> Su tono es notarialmente prosaico y guasón, con un uso paródico de metáforas y símiles cósmicos para expresar el tiempo que han demorado la publicación –«lunas esperadoras» [1]– y el pago –«siete meses, [...] que me recordaran los siete planetas» [7]–; una nota bucólica, para denotar su alegría de «ciervo plateado en el acto de descubrir los lagos subterráneos» [15]; un diálogo entre Lilia y Alejo [17-18]; y un comentario sobre su empleo de cubanismos [20-21], que remite al tema del artículo publicado y pagado: «Verba criolla».

Como expresión de su agradecimiento a Lilia –con palabras de un salmo azarosamente citado [31-32]–, por el obsequio de un estuche para su atomizador –«flor abstracta de Braque, [...] homúnculo de cristal, / que le habla al árbol bronquial y lo domina» [33-34]–, la «Oda» retoma en su segunda parte, con apoyo en la cosmogonía hinduista [26-27], uno

18 Antón Arrufat: «Las estaciones de una amistad», en Carlos Espinosa: *Cercanía de Lezama Lima*, ob. cit. (en n. 11), pp. 152-153.

19 R.F.R.: «Perpetuo gerifalte, escándalo bizarro», en Carlos Espinosa: *Cercanía de Lezama Lima*, ob. cit. (en n. 11), pp. 120, 124.

20 Claudio Guillén: «La escritura feliz: literatura y epistolalidad», *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 177-233.

21 Fundación Alejo Carpentier, Colección de Manuscritos.

22 L. Campuzano: «Introducción a un tríptico epistolar», *Casa de las Américas*, año L, Nos. 259-260, abril-septiembre de 2010, pp. 192-198, «Páginas salvadas».

23 Ver *La epístola: V Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, *passim*.

24 Se trata de «Verba criolla», publicado antes en el *Diario de la Marina* (10 de octubre de 1956, 4 A), y recogido posteriormente en J. Lezama Lima: *Tratados en La Habana*, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, 1958, entre corchetes el número de la página en que aparece.

de los temas centrales de Lezama, en particular de *Paradiso*: su condición de asmático. Y concluye en clave onírica, ha soñado que San Luis ha escrito «una “Balada para los pobres asmáticos habaneros”» [37-40] entre los que también se encontraba Alejo.

La tercera parte es —y evoca al mismo tiempo—, su lectura de *El acoso*, novela publicada en 1956, que llega a La Habana en marzo del año siguiente.<sup>25</sup> ¿Por qué esta novela en el espacio ajeno, por el tono, por el propósito, de esta «Oda»? Me parece que hay varias razones a más de su reciente edición y del deseo de complacer a Carpentier.

Está, en primer lugar, el contexto de recepción, resumido en las palabras de una crítica cubana, Anita Arroyo, que el 10 de abril de 1957 lee *El acoso* como novela cuyo tema «no encarna [...] en un hombre determinado, sino en una generación de víctimas, de agonistas, de jóvenes como los que actualmente se están sacrificando».<sup>26</sup> Es decir, jóvenes estudiantes que combaten la dictadura de Batista, y que justo un mes antes, el 10 de marzo, tras haber asaltado el Palacio Presidencial, han sido perseguidos y asesinados: el poeta asume la primera persona del plural y traslada enfáticamente el tiempo verbal del pasado al presente: «todos fuimos acosados» [v. 52], «todos estamos acosados» [v. 57].

En segundo lugar, su lectura, marcada por el co-pretérito, un pasado que se prolonga en el presente

—«Leía *El acoso*, de Alejo» [43]; «Pero el acoso seguía» [51]—, quiere recuperar, desde el cuarto, casi verídico de «la azotea de coral» [44], un ayer insumergible, que como los cadáveres de los revolucionarios lanzados al mar por la policía de Machado, «flota sobre las aguas» [45]. Son «los años de mil novecientos treinta» [44-45], precisa el texto; década de enfrentamientos a la dictadura, de «disturbios en Upsalón»,<sup>27</sup> de manifestaciones estudiantiles en las que el poeta interviene —«Ningún honor yo prefiero al que me gané para siempre en la mañana del 30 de septiembre de 1930», dirá años después—,<sup>28</sup> y de luchas e inquietudes políticas de las que creyó que «surgía la historia de la infinita posibilidad en la era republicana».<sup>29</sup>

Otra razón está en el hecho de que por entonces estuviera escribiendo el capítulo IX de *Paradiso*, donde los estudiantes de Upsalón, retan a la caballería del dictador de «capas amarillas, color de rata vieja»;<sup>30</sup> ya que si bien se desconoce la datación de este capítulo, Cintio Vitier considera que todos los anteriores al X «fueron escritos antes de 1 de enero de 1959».<sup>31</sup>

De la época, su evocación y uno de los escenarios de la novela, la lectura lezamiana pasa, en cuatro versos, a los personajes principales: el taquillero y el acosado, a quienes llama monstruos. Mas la polisemia del término permite establecer la diferencia

25 Fragmentos de *El acoso* habían aparecido en el número «apócrifo» de *Orígenes* (año 11, No. 36, 1954, pp. 6-16), es decir, el publicado solo por José Rodríguez Feo.

26 Anita Arroyo: «*El acoso*. Última novela de Alejo Carpentier», *Diario de la Marina*, La Habana, 10 de abril de 1957. Y además, en julio sale resumen de críticas francesas en el periódico en que se publican sus textos: *Diario de la Marina*.

27 J. Lezama Lima: *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier (coord.), Madrid, Colección Archivos, ALLCA XX, 1988, p. 230.

28 J. Lezama Lima: «Lectura», *Imagen y posibilidad*, Ciro Bianchi (ed.), La Habana, Letras Cubanas, 1981, p. 9.

29 *Ibíd.*, p. 95.

30 J. Lezama Lima: *Paradiso*, ob. cit. (en n. 27), cap. IX, *passim*.

31 Ver Cintio Vitier: «Introducción del coordinador», en J. Lezama Lima: *Paradiso*, ob. cit. (en n. 27), p. xxiii.



entre ellos. En el taquillero su valor es ponderativo: un «monstruo de la ciencia cultural» [47], ratificado por la subordinada comparativa que sigue: «como lo es el mundo abisal de la orquesta» [48]. Mientras que en el acosado «monstruo» tiene el sentido peyorativo que el contexto de la novela propone: «monstruo domesticado –es decir, doblegado– de la moneda falsa» [49], no solo del billete falsificado, sino del dinero espurio con que lo compran, de la moneda mendaz que brilla –insólita comparación– «como un fanal saltando en el esqueleto de la ballena» [50], como brilla la lamparita de Pinocho en el vientre de su cetáceo.

Un desarrollo mucho más complejo y hermético, que podría inscribirse entre las lecturas en clave religiosa de *El acoso*,<sup>32</sup> o proponer sesgadamente una interpretación y una salida para el presente de su hoy, se despliega en los versos que conducen al final de la oda. En sus «canoas [...] de hojas cosidas» [53] y sus «remeros» [54] he creído encontrar también huellas de una lectura de la *Historia General del Reyno de Chile*, del cronista jesuita Diego de Rosales,<sup>33</sup> y en sus «empalizadas improvisadas y la causalidad / suficiente y dinástica del oleaje» [58-59], un regreso a la novela, a los ruinosos baños de El Vedado donde encuentra refugio momentáneo el acosado tras ser expulsado de la iglesia. Los cuatro versos finales: «Alejo sabe que una palabra retrocederá la empalizada / y detendrá el oleaje. / Del árbol de las palabras / cae un pescado que de nuevo se entierra» parecen reivindicar la

32 Agradezco esta sugerencia a Roberto Méndez.

33 Las «canoas llenas de hojas cosidas» [53] podrían tener como referentes las embarcaciones, de tablas cosidas y calafateadas con hojas, de los chonos, aborígenes del archipiélago situado al sur de Chiloé, expertos remeros. Ver «Un tributo a los canoeros del pasado», en: <<http://www.riosysenderos.com/baul/kayakismo199912.htm>>.

eficacia y la urgencia de las letras, y también del decir. El pescado, *ictus*, que de nuevo se entierra, sería el anuncio de una resurrección.

En mis rastreos de 1994 encontré en el Fondo Lezama de la Biblioteca Nacional una exultante carta de Carpentier, hasta entonces inédita, fechada el 9 de septiembre de 1958 en Saint-James, Barbados. Ella ilustra el proceso de creación de *El siglo de las luces* y orienta la *mise-en-scène* de la escala inesperada de Sofía en Barbados (subcapítulo XLII). Motivos, descripciones e ideas expresados en la carta reaparecen, casi con las mismas palabras, en la novela, en artículos contemporáneos y en entrevistas.

Lezama le responde a Alejo un mes después, y guarda una copia de su carta,<sup>34</sup> sin duda, una de las piezas más densas y notables de su epistolario.<sup>35</sup> Cito su *incipit*: «Estaba leyendo *La guerra del tiempo*, mi muy querido Alejo, cuando recibí tu carta». De modo que en sus páginas se van a combinar el deslumbramiento, las reflexiones y las muestras de genuina y afectuosa familiaridad que le sugiere la de Carpentier, con la lectura del libro aparecido ese mismo año y enviado a él por Alejo en junio. Vamos, pues, a tratar de aislar estas dos vertientes y a acercarnos a ellas por separado.

Como ya ha leído y opinado acerca de *El acoso*, incluido en *Guerra del tiempo*, Lezama solo

34 El original se encuentra en la Fundación Alejo Carpentier.

35 Fue publicada originalmente en el número dedicado al poeta por la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, mayo-agosto de 1988, pp. 74-76, y posteriormente, junto con la de Carpentier en «Cartas cruzadas, Alejo Carpentier y José Lezama Lima», *Casa de las Américas*, año XXXV, No. 197, octubre-diciembre de 1994, pp. 116-119, «Páginas salvadas» y en L. Campuzano: «Carpentier en *Orígenes*», ob. cit. (en n. 3), pp. 32-39.

atiende a los relatos, de los que ha hecho una lectura atenta –las marcas en el libro así lo indican–. Pero como en sus referencias casi nunca fue preciso, al escribir el título del libro y dos títulos de los relatos, les añade artículos: **La guerra del tiempo**, **El** «viaje a la semilla»; o permuta convenientemente el artículo por un pronombre personal: **Tu** «Camino de Santiago».

El orden de su lectura es el del libro. Pero no dedica la misma atención a los tres relatos. Solo alude a «Viaje a la semilla» [XI, *ad fin.*], cuando celebra hiperbólicamente los recursos verbales y la imaginación del autor: «percibes [...] el agujero dejado por un ratón, pero ahí viene la semilla de mamey que tú guardabas como un conjuro, y ya está utilizada como una puerta del Vaticano, con la graciosa oportunidad del escudo de Aquiles».

En «El camino de Santiago», la lectura de Lezama privilegia «la distancia», «el retorno y la partida», «la prodigiosa población de lo temporal, que no es [en] un sitio, sino en un tiempo», y en ello advierte «la alegría americana [...] los ciclos de una vida [...] lo discurrido terrenal».

Su idéntico y múltiple protagonista, Juan de Amberes, es, para Lezama, el hijo pródigo de la parábola, el pecador arrepentido que se convierte.<sup>36</sup> Mas, como sabemos, ni los propósitos de enmienda de Juan son firmes, ni su arrepentimiento es sincero: la tentación siempre lo vence. No obstante, si tenemos en cuenta que el hijo pródigo fue un tema muy tratado por los pintores flamencos, es posible encontrar una conexión para esta remisión lezamiana en el primer escenario del texto: Amberes, y en la evidente iconografía flamenca que despliega Carpentier en su descripción. Hay, además, otra su-

gestiva referencia de Carpentier a Flandes, en este caso oblicua: los «atambores borgoñones» –uno de los cuales podría haber sido Juan– que aparecen en el espacio sevillano del segundo segmento de «Semejante a la noche». Y son estos «borgoñones» los que dan pie a un nuevo desarrollo flamenco en la lectura de Lezama, ahora enfocada en «Semejante a la noche», pero que nos llevará de nuevo a Juan. En la segunda mitad del tercer segmento de «Semejante...», el protagonista narrador cree ver «un pregonero del Elixir de Orvieto» en quien es un ermitaño que a gritos promueve la liberación de Tierra Santa. Pero Lezama, que cita de memoria, y en su lectura de «Semejante...» presta mucha atención a los nombres de oficios, cambia –y trivializa– el origen de lo que vende este inexistente pregonero, que en su carta lo es del *Elixir de Oriente* –subrayado por él– y no de Orvieto –lapsus impensable en hombre tan culterano–. Y es que lo que le interesa destacar es el oficio: «Basta» –escribe– «que nos demos cuenta de la magia de los nombres en los oficios, para que todos los nombres hiervan en su redoma, trasuden y nos regalen sus estambres de angulas, que gimen, en antifonas tentaculares, en un cucharón de la casa de Borgoña». Y si estos «estambres de angulas [...] tentaculares» nos recuerdan, por una parte, a las «medusas [...] que arrastraban largos filamentos» y a los «velos de novia de difusas vaguedades» en que se enredaban los calamares del pasaje que ha subrayado en *El reino...* [104], el «cucharón de la casa de Borgoña» alude sin duda a la cocina flamenca de tiempos de Carlos V y Felipe II, duques de Borgoña, que Juan añora en el palenque cimarrón: «se le pintaban mesas enormes, cubiertas de perdices, capones, gallipavos, manos de vitola, quesos de grandes ojos, fuentes de escabechados [...]» [*El Camino de Santiago*: VIII].

36 «Parábola del hijo pródigo», *Evangelio de San Lucas*, capítulo XV, versículos 1-3 y 11-32.

Al abordar «Semejante a la noche», relato publicado en *Orígenes* en 1952,<sup>37</sup> Lezama vuelve a insistir en la temporalidad, eje central del libro: «ofrece una muy sorpresiva casa en lo temporal», una «casa ideal que fluye casi inmutable en lo temporal». Pero va a destacar, junto con los oficios, a los que ya nos referimos, las genealogías, no solo del cambiante e idéntico protagonista –lo que hace de memoria: «hijo del talabartero, nieto del castrador de toros»–, sino también del autor. Y a pesar de que el epígrafe del relato está tomado de la *Ilíada*, coloca su lectura en las coordenadas de la *Odisea*: «estamos polarizados entre Troya e Ítaca»; «Laertiades» –Ulises y no, como era de esperar, Pelidas Aquiles–, «los invocas en tu fuerza, también Joyce».

Pasa entonces a Carpentier, a su familia cultural: «es innegable que has sabido estar siempre en la mejor compañía, desde Homero a Villalobos, desde Empédocles<sup>38</sup> a Robert Desnos»; y a su laboriosa y solitaria tenacidad: «tu cuarto de pensionista estudiante en la isla de San [Luis], los llanos del Orinoco, o el silencio del amanecer en Manzanillo, después de oír hasta medianoche los grandes órganos de Borbolla». Y esta suerte de biografía espacial, que no se despliega cronológicamente: París, Venezuela, Cuba, ilustra, mediante la alusión, el vasto espectro de la

37 *Orígenes*, año 9, No. 31, verano de 1952, pp. 3-11.

38 Pregunté a Inmaculada López Calahorra (autora de *Alejo Carpentier y el mundo clásico*. Granada, Universidad de Granada, 2006), por qué Empédocles, y me respondió lo siguiente: «En Carpentier no he encontrado nunca referencia a Empédocles [...] creo que la respuesta está en la misma atracción que siente Lezama por “lo semejante”. [...] La clave la tienes en la siguiente entrada del diccionario de Lezama, [...] “Semejanza” (1960) [...]: “Empédocles elaboró una teoría del conocimiento, regida por la máxima de que *se conoce lo semejante por lo semejante*”, [...].», en correo electrónico enviado a mí el domingo 26 de septiembre de 2010.

producción carpenteriana: las crónicas de Francia; *Los pasos perdidos* y «Visión de América»; la reseña periodística o las páginas dedicadas a Carlo Borbolla –descendiente de una familia de músicos populares, fabricantes de los órganos–, en el capítulo final de *La música en Cuba* –que, como sabemos, estaba en su biblioteca.

La erudición de Carpentier y el mundo cultural sin exclusiones ni fronteras en el que se ha movido, las amistades que ha cultivado, el trabajo silencioso, múltiple y perseverante, han hecho de él un escritor en pleno dominio de sus potencialidades.

Al comienzo de su carta, y aludiendo a lo que le ha contado Alejo de Barbados, Lezama se identifica en un plural que no me parece de modestia, sino condescendiente y al mismo tiempo ponderativo con quien, cuando había entrado en contacto con lo que sería *Orígenes*, apenas era conocido por sus crónicas, ya que sus distintos intentos en la poesía, en la novela, en la escena, no eran considerados, ni siquiera por él, más que eso: intentos y aún más, intentos fallidos. Es en La Habana de comienzos de los cuarenta y en la cercanía de *Orígenes* cuando empieza a crecer el Carpentier que ya en 1958, fecha de esta carta, se ha convertido en uno de los grandes escritores de su tiempo. Y Lezama, testigo de ese crecimiento, escribe: «Llegamos a un momento en que la ley del azar sonríe y se nos entrega. Nos damos cuenta entonces que lo que escribimos es también realidad».

Del modo aleatorio en que expresa sus ideas, en que salta de un aspecto a otro, como en la conversación, celebra la capacidad de Carpentier para, más que crear, encontrar personajes: «Tú has fijado admirablemente la fauna que pasaba a tu barco», y entonces, sin transición, cita, *literalmente*, un fragmento de *El reino*: «había una cantante de la nueva compañía del Cabo, cuya fonda había sido quemada».

da la noche de la sublevación y a la que solo quedaba por vestimenta el traje de una Dido abandonada» [*El reino de este mundo* 93].

Igualmente exalta la singularidad, riqueza y osadía de su expresión literaria, la fruición con que usa y transforma el lenguaje, lo que llamamos su «coraje verbal»: «Tú estás en ese momento en que has construido una historia de los estilos. Cuando describes un instrumento de sonar, una fruta o un capitel, lo ganas con lo que has adquirido, es decir, le das una naturaleza».

Y ubica a Carpentier en la constelación desafiante de nuestro barroco, que tan agudamente ha asediado poco antes en *La expresión americana*: «Tus páginas están llenas de esos ademanes o muestras de fuerza que regalas con deliciosa sobre-abundancia [...]. Tu acumulación levanta la sentencia, como si el verbo recorriera toda la frase [...]».

Pero esta carta en la que Lezama pone a volar por primera vez «al cubano ángel de la jiribilla», es sobre todo una muy devota muestra de amistad y orgullo, por ese «cubano cuadrongo», genial denominación que sintetiza, con la adopción de un sufijo al que atribuye un sentido dimensional –como en oblongo, por ejemplo–, la frase popular «cubano por los cuatro costados», al mismo tiempo «dueño

de la cantata sabia y de la fogata primitiva», un cubano que ha alcanzado la «madurez» y en quien «la alegría prolifera», y se mezclan, de modo poderoso y deleitoso, el «*amplexus* latino» y la «*joie* gala».

En *Rajando la leña está*, tercera parte de su novela *De Peña Pobre*, Cintio Vitier, su amigo desde tiempos de Orígenes, rememora las últimas horas de Alejo Carpentier, pasadas con Lilia, él y Fina en la salita de un apartamento en París, y cuenta cómo aquella noche hablaron del «Músico» –Julián Orbón– y del «Maestro» –Lezama.<sup>39</sup>

La primera vez que escribí sobre este tema utilicé como epígrafe el pasaje de la novela de Vitier con que cierro estas páginas, porque de algún modo me/nos ayuda a consolidar, con lo que llamé entonces la elocuencia de lo fatal, la certeza de que ninguna biografía intelectual de Carpentier puede desconocer su importante relación con Orígenes y en especial con Lezama.

La Habana-Amiens septiembre-octubre de 2010. **C**

39 C. Vitier: *De Peña Pobre* (memoria y novela), Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990, pp. 442-443; «Rápida evocación de Alejo», *Casa de las Americas*, año XLV, No. 238, enero-marzo de 2005, pp. 155-157.

# Lezama, lector múltiple de *Rayuela*

José Lezama Lima fue lector múltiple de *Rayuela*, la célebre y seminal novela de Julio Cortázar. Es decir, Lezama acometió acercamientos diversos al texto hasta el punto de que podemos discernir dos líneas de apreciación mutuamente contradictorias y hasta adversariales: una lectura fue entusiasta y desbordada, la otra más bien reservada y escéptica. La apreciación elogiosa es la que despliega en su ensayo «Cortázar y el comienzo de la otra novela», incluido en *La cantidad hechizada* y también como prólogo a la edición cubana de *Rayuela* de 1968. Aquí Lezama efectúa una rectificación de la severidad del primer juicio que aventuró sobre *Rayuela* frente a Roberto Fernández Retamar y Ana María Simo en una mesa redonda sobre la novela celebrada en la Casa de las Américas en la primavera de 1966.<sup>1</sup>

Para comprender mejor la febril exégesis de *Rayuela* en el ensayo de 1968 conviene recordar la intervención recelosa de Lezama en la mesa de 1966. Para esos años, Cortázar era ya el escritor del *boom* más visiblemente identificado con la causa de la Revolución Cubana. Si bien en 1957 Cortázar había iniciado lo que devendría una nutrida amistad corresponsal con Lezama, en 1963 –año del lanzamien-

<sup>1</sup> Todas las intervenciones en esta mesa fueron transcritas y publicadas bajo el título *Sobre Julio Cortázar* en la colección Cuadernos de la Revista *Casa de las Américas*, No. 3 (La mesa redonda), La Habana, Casa de las Américas, 1967. Cito de la publicación argentina del texto del coloquio bajo el título «Discusión sobre *Rayuela*» en J. Lezama Lima: *Cinco miradas sobre Cortázar* (1968).

to de *Rayuela* y del inicio de su resonante éxito internacional— el escritor argentino hizo la primera de cuatro visitas a la Cuba revolucionaria en viajes que lo perfilarían como uno de sus más afamados simpatizantes. Funge como juez de certámenes, mentor de nuevos talentos, cronista testimonial de sus avances e incansable avalista. La figura de Cortázar asume prominencia en Cuba justo cuando, tras el cierre de la revista *Lunes de Revolución*, se agudizaba la polémica sobre si la independencia artística reclamada por el escritor de vanguardia suscribía un individualismo burgués que contravenía el mandato colectivista de la Revolución. Autor de magistrales cuentos fantásticos e imbricadas novelas de temperamento iconoclasta y bretoniano, Cortázar nunca presumió representar la lucha política en el Tercer Mundo como una épica del realismo social. El ejemplo de Cortázar sirvió entonces para argumentar que la temeridad con la forma aún podría constituir el mayor compromiso del escritor revolucionario.

En el conversatorio de 1966 Lezama objeta que Retamar equipare la magnitud innovadora de *Rayuela* en las letras latinoamericanas con la del *Ulysses* de James Joyce en la literatura inglesa. «Yo tengo la impresión de que *Rayuela* [...] para nosotros los latinoamericanos, es tan importante como el *Ulysses* para los escritores de lengua inglesa», declara Retamar [1968: 25]. «De ninguna manera puede establecerse un paralelo», le responde Lezama. *Rayuela*, arguye, es la *obra derivativa* de «un hombre de la era de los ocasos» [55], mientras que *Ulysses* es una *obra fundamental* de «un hombre absolutamente nuevo en nuestra época» [49], alguien que inaugura un modo inédito, el de la «novela teogónica, donde caben todas las cosas» [56]. La mención de Joyce aquí no es accidental. El debate iniciado por Frantz Fanon sobre cómo descoloni-

zar la cultura en los países subdesarrollados motivó que varios intelectuales cubanos interpretasen la osadía experimental del escritor irlandés como la de un Prometeo de la periferia y que vieran lo mismo en Cortázar: un escritor subalterno, genial y rebelde, que usurpaba los fuegos técnicos de la alta vanguardia europea con una intención antihegémónica y liberacionista. Es la versión de Joyce que propuso Edmundo Desnoes en el prólogo de la edición de *Retrato del artista adolescente* que preparó en 1964 para la serie Biblioteca del Pueblo de la Imprenta Nacional. Es la visión del intelectual de los márgenes que Retamar promulgará en *Caliban*, aquel que, como el personaje de *La tempestad*, asume el idioma y las demás herramientas discursivas del poder colonizador para maldecirlo y antagonizarlo.

Lezama no comparte el entusiasmo de Retamar con el logro joyceano de Cortázar. *Rayuela* es una obra «esencialmente patética», insiste. «Sus dones críticos me parece que son superiores a sus dones de creador». «Cortázar», lamenta Lezama, «tiene ojos de Argos» [48]. Opina Lezama que una perpetua y distanciada lucidez crítica —una ausencia de «oscuro» o «desconocido» por querer mantener siempre despierto, como el guardián mitológico, un ojo irónico y demoledor— retiene a *Rayuela* en el pastiche estilístico y en reciclar juegos vanguardistas sin permitirle abrir un nuevo camino estético o vital. «La novela tiene suficiente nitroglicerina para reventar la literatura antigua», pero no llegar a «habitar una nueva isla, una nueva región» [47]. Lezama se retrotrae aquí de alguna manera a los argumentos que en 1957 expuso en *La expresión americana*, para contrastar el cansancio clásico de Europa con el plutonismo creativo de las periferias, oponiendo el gigantismo irlandés del iconoclasta Joyce al pesimismo continental del conservador T.S. Eliot en cuanto a

nuevas posibilidades de expresión en la modernidad. En vez de superar el derrotismo cultural como Joyce hizo con el grito afirmativo que concluye *Ulysses*, *Rayuela*, parece implicar Lezama, se queda varada en una paralizante oscilación entre lo americano y lo cosmopolita y, por ende, en la melancólica tierra baldía de Eliot. Más que lograr con su vasta integración de fuentes una síntesis creadora y auroral como hizo Joyce, Cortázar aparece como el último expedicionario de una vanguardia exhausta que se queda a medio camino en lo cenital.

Es decir, para el Lezama de principios de 1966 *Rayuela* no consigue «invencionar» un nuevo mito a partir de la reconstrucción de mitos viejos; más bien remata en porteño lo que antes Rimbaud, Lautreamont, Bréton, Roussel y otros adelantados del surrealismo y el existencialismo habían logrado. Retamar tampoco convence a Lezama cuando aquel arguye que *Rayuela* tendrá una trascendencia canónica ya que su ciclópea síntesis de conocimiento universal no la logra un europeo «del centro» sino un argentino «del margen» en aras de detonar y fortalecer una gnosis identitaria de lo americano. «A Oliveira le importa un bledo el problema de la argentinidad», responde Lezama «[...] está por encima de la nacionalidad» [67]. Según este primer criterio de Lezama, *Rayuela* no hubiera merecido ni una nota al calce en una versión revisada de *La expresión americana*. Para este Lezama *Rayuela* parece marcar un fin en vez de un comienzo.

En 1968 Lezama ha cambiado radicalmente su parecer sobre la novela. Es posible que la poderosa defensa que Cortázar escribiera sobre *Paradiso* en su ensayo «Para llegar a Lezama Lima» haya motivado esta transformación. A partir de la publicación de *Paradiso* en el verano de 1966 vemos en la correspondencia entre Lezama y Cortázar una suerte de trasplante de temperamentos, de mutua

fertilización, de espejeante anagnórisis. Como Saúl camino a Damasco, Cortázar cae derribado ante el hechizo de *Paradiso*: «ha sido uno de los milagros que pocas veces se dan en esta vida», escribe en una carta a Retamar el 21 de julio de 1966 [2000: 1044]. Dos años después de sus comentarios en la mesa de 1966, Lezama vuelve a leer *Rayuela* mientras observa en las cartas cómo Cortázar indaga y revisa detenida y reverencialmente las erratas y los manierismos estilísticos de *Paradiso*, para su publicación por la editorial Era en México; también aprecia cómo Cortázar gestiona y supervisa el proceso de traducción de la novela al francés y al inglés.

La exégesis que hace Cortázar de cómo el magma de una «ingenua inocencia americana abriendo eleáticamente, órficamente los ojos en el comienzo mismo de la creación» [1967: 54] opera en *Paradiso*, motiva que Lezama reconozca una capacidad mitogónica análoga en la otra novela. Bajo esta nueva mirada, *Rayuela* deja de parecerle una obra frustrada de la posvanguardia y se le muestra como obra gemela a *Paradiso*. Lezama aprende a desatender la enajentante hiperconciencia signada en los personajes de Oliveira y Morelli –sobre todo la de Morelli, con quien apenas simpatiza Lezama, más bien contra quien despótica: «es el hombre que escribe la crítica, la negatividad, y se destruye todos los días», «quiere escribir pero va contra la expresión» [1968: 18-19]–. El *paideuma* o *infantilidad creadora* que en 1966 había reconocido como un elemento latente en *Rayuela* [19] se le revela como algo más fundamental en su urdimbre. Descubre que la figura de la Maga ejerce en el texto un poder vertebrativo mayor que el de Morelli y sus cuadernos. Lezama decide entonces revisar de raíz su juicio previo sobre *Rayuela* con un estudio que, junto a «Confluencias», cerrará su más ambicioso proyecto ensayístico, los ensayos sobre las

eras imaginarias de *La cantidad hechizada*. «[Procuro] echarte una lazada en un ensayete», le escribe a Cortázar el 18 de marzo de 1968 [1998: 372].

En carta del 7 de julio de 1968 a Lezama, Cortázar acusa recibo del estudio de *Rayuela* que Lezama le envía a París por medio del pintor Umberto Peña. En vez de comentar de inmediato sus puntos, Cortázar se demora abundando sobre otros temas. Primero le cuenta a Lezama sobre su participación en los eventos de mayo de 1968, «esa increíble experiencia de la imaginación en libertad» [2000: 1249]. Luego le describe sus dos meses en la India con Octavio Paz, de día visitando templos y santuarios y de noche leyendo a coro «largos pasajes» de las galeradas de *Paradiso* enviadas por Emmanuel Carballo: «nos perdíamos en tus Indias fabulosas para retornar, con el vértigo del que sale del maelstrom, a [un] jardín de Nueva Delhi» [2000: 1250]. Luego se queja de que Lezama se regocije con la publicación argentina de *Paradiso* tratándose de una edición pirata *de facto* por ser una reproducción fotográfica de la cubana hecha sin contrato firmado. Por fin Cortázar (quien ya había intercambiado larguísimas cartas con Graciela de Sosa y otros críticos de *Rayuela*, en las que debatía detalles y aclaraba referencias) le dedica *un* solo párrafo a la lectura lezamiana. La densidad enigmática del acercamiento lo ha deslumbrando y enmudecido.

Aun así, perplejo y maravillado, Cortázar logra reconocer tres puntos fundamentales. Primero, que la lectura lezamiana no se trata de un análisis convencional de un texto literario –no es otra montaña de «hojarasca crítica» [1251]– sino que se coloca en un plano ulterior al entender *Rayuela* como un laberinto gnoseológico *desde adentro*: «Tú entablas el diálogo con las Sombras, tú te pones desde la primera línea en el punto de visión del minotauro, de la gran araña cósmica, tú *ves*» [1251]. Segun-

do, que Lezama ha encontrado que el centro gravitacional de este laberinto no está en los capítulos celebrados por la crítica –el concierto de Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour, Talita en los tablonos– sino «en el descenso de Oliveira a la morgue refrigerada del manicomio» [1251]. Tercero, que Lezama aquí ha sido el vigilante Argos de su *desconocido*, ve despierto lo que Cortázar ha hecho dormido en lo oscuro, «en el nivel del misterio y la creación, sin programa previo, sin el menor esquema». Cortázar termina el párrafo con una expresión monumental, quizá inverosímil, de humildad y admiración: *Rayuela* se justifica por haber inspirado las «palabras numinosas» de este ensayo. «No cualquier texto engendra páginas como las que has escrito. Ahora ya me puedo morir» [1251].

Cortázar constata así que, a contrapelo de las otras lecturas señeras de *Rayuela*, Lezama no lee el texto como un apogeo de lo moderno ni como una novela cómica ni como un tratado existencial. Para este Lezama *Rayuela* es mucho más que *literatura*; por eso es una novela *otra*, no *nueva*. No es trasnochada novedad de vanguardia sino escritura iniciática que incide en lo sagrado y lo ancestral. Lezama eleva la categoría del texto, al postular el mito del laberinto como la clave de su excepcionalidad literaria y extraliteraria. *Rayuela*, plantea Lezama en «Cortázar y el comienzo de la otra novela», se debe entender como un capítulo inédito en la historia universal del laberinto como concepto, como praxis y como imagen. En su tesis doctoral *José Lezama Lima's Paradiso: Knowledge and the Labyrinth*, Gloria del Carmen Díaz ha estudiado cómo, más que una calculada arquitectura, un acertijo, un encierro o una trampa, el laberinto en la obra de Lezama opera como un *nexo* o *quiasmo* entre dos órdenes ópticos excluyentes, asumiendo así el significado más arcaico del mito. «Es», escri-



be Lezama, «el peldaño posible, el *nexus*, el que establece el laberinto» [1971: 155]. Según Lezama, el laberinto sirve para abrir un portal donde lo Uno cruce y penetre en lo Otro para así «emparejar los mundos más opuestos». Es el espacio liminar, híbrido y contorsionado que se gesta cuando dos fuerzas incompatibles chocan en busca de una convergencia. Es el puente insólito «que no se le ve» de su famoso poema, que «se oculta pero congrega» y que se extiende entre cielo y tierra, humanidad y divinidad, libertad y destino, femenino y masculino, adentro y afuera, creación y pensamiento, autor y lector, un recinto iniciático que propicia la antropofanía para «que el hombre se iguale con los dioses» [1971: 151]. Si el laberinto en Borges es la obra inescrutable de un demiurgo cruel o indiferente que confunde y pierde a los seres humanos, en Lezama no es zona maligna de extravío y oclusión sino punto afortunado de encuentro y revelación.

Para Lezama, el gran logro de Cortázar con *Rayuela* es el de poder renovar esta función atávica e inmemorial del laberinto en plena modernidad a través del género novelesco. No se trata solo de representar a París o Buenos Aires como dédalos urbanos o enmarañar con destreza la narración para retar al lector cómplice, sino de instaurar por la imagen «un espacio ideal» donde «todo signo se convierte en palabra, en verbo ordenancista» [1971: 152]. Lezama ve a *Rayuela* como una matriz o vórtice que contiene, manifiesta múltiples vertientes del mito del laberinto: la minoana, la cretense, la etrusca, la manierista, la numeral, la barroca y la mandálica, entre otras que enumera. Todas estas instancias operan para facilitar el encuentro y la reconciliación de espacios y fuerzas disímiles y opuestas. Así, el laberinto «numeral» de capítulos que erige el famoso «tablero de dirección» para orientar y desorientar al lector de *Rayuela* «no es un entrete-

nimiento del domingo matinal o de la ringlera nocturna», sino «una escala de Jacob, una densa corriente onírica entre lo telúrico y lo estelar», «una distancia entre cielo y tierra recorrida [...] como una infinita arborescencia derivada de la rayuela infantil» [1971: 156].

He aquí por qué Lezama le atribuye una importancia fundamental a la Maga y al descenso de Oliveira a la morgue del manicomio al final de la novela. Resulta sorprendente el grado en que Lezama en esta lectura favorece la fuerza vital del personaje de la Maga y desprecia la esterilidad hiperintelectual de Morelli. Al contrario de Nadja, alma errante, imprecisa y «hegeliana» según Lezama, la Maga:

[T]rae lo vital y lo vitalista [...]. Vive en la perennidad del día y disfruta de una acumulación en la profecía. Es el anticuerpo de las categorías kantianas. Vive en la realidad, pero sus desplazamientos son toda la novela, vive en la negación de un mundo conceptual, por eso permanece viva y abierta. La novela se extingue cuando ella desaparece [...]. La Maga era el único apoyo inquebrantable [...] su profundidad está en su continuo cósmico» [1971: 161].

Morelli, por otra parte, dice Lezama en el coloquio,

es un hombre devorado por una intensa fiebre, también crítica, de aspecto autofálico [sic].<sup>2</sup> No escribe, porque precisamente su sentido crítico, acerca de la escritura, lo lleva a fugaces notas momentáneas y no a realizar una obra potente, puesto que cree que la literatura está en crisis, y que la palabra no expresa, y que el signo no es

2 Debería leer *autofágico*, de autofagia.

significante y está en decadencia. Lo cual, a mi manera de ver, es erróneo y significa [...] una actitud errónea, porque para un verdadero escritor, de verdadera cepa, cada letra tiene un sentido vivencial [1968: 161].

Lezama persiste con esta visión peyorativa de Morelli como escritor en el ensayo pero ya no la proyecta sobre la capacidad creativa de Cortázar como autor, como parece haber hecho en el coloquio de 1966.

Al reinterpretar *Rayuela* en «Cortázar y el comienzo de la otra novela», Lezama discrepa severamente de la crítica que celebra la figura de Morelli como la de un alter ego o avatar metaficticio de Cortázar, el postulador ingenioso de una antinovela que pueda reventar los confines del género para así ir más allá de los prejuicios y estancamientos éticos y epistemológicos del Occidente de su época. Lezama ve que el laberinto que atraviesa Oliveira en *Rayuela* no le llevará a un reencuentro con Morelli tras la revisión y reordenación de sus papeles (esas «fugaces notas momentáneas» que aparecen en los capítulos prescindibles). Es decir, no podemos considerar a Morelli como el arquitecto del mundo dedalístico que confronta Oliveira. Más bien, el laberinto de Oliveira lo lleva a recuperar a la Maga después de su desaparición. Tanto en el coloquio como en el ensayo, Lezama da por sentado que la Maga desaparece porque se ha suicidado tras la muerte de Rocamadour. Si la novela no se extingue después de este supuesto suicidio es porque la Maga persiste como *imago* para Oliveira y, por ende, para toda la novela. Su salida al final de la primera parte no representa un vacío absoluto, una nada; más bien la Maga se torna en una ausencia o carencia potenciadora que lanza a Oliveira hacia una búsqueda más intensa y acendrada, hacia una penetración más

profunda dentro de su laberinto. Las «variantes del rostro» de la Maga le siguen obsesionando; la Maga se le ha convertido en el centro que Oliveira busca «por el contorno, en los enlaces de jazz, en sus viajes en que reitera sus vueltas porteñas, en la casa de la enajenación» [1971: 161]. Lo que en verdad ha desaparecido en esta segunda parte es Morelli y la veneración de sus teorías.

Lezama reconoce así en *Rayuela* una confluencia fundamental entre el mito del laberinto y el mito de Orfeo. Al volverse la Maga un avatar de Eurídice que Oliveira/Orfeo insiste en rescatar, *Rayuela* transforma las preambulaciones horizontales de Oliveira a través de París y Buenos Aires en un descenso vertical al infierno de la morgue donde ocurre la aparición de la imagen de la Maga que Oliveira luego asocia con la de Talita. Lezama sugiere así que en esta parte de la novela Cortázar añade una nueva casilla al diseño de la rayuela, la del infierno, para reconfigurar el juego, saltarla en dirección inversa y volverla una ceremonia de transfiguración y restitución en vez de un pasatiempo infantil. Así Cortázar transforma la rayuela en un espacio multidireccional y laberíntico donde la izquierda se confunde con la derecha, el ascenso con el descenso y el progreso con el retroceso. Escribe Lezama:

No se han subrayado las páginas decisivamente excepcionales de *Rayuela*, del descenso de Oliveira a la heladera de los muertos, que señalan una nueva marca en la novelística americana [...] Oliveira ha descendido a los infiernos y reaparece saliendo por la última casilla de la rayuela, por el centro del mandala, donde realidad e irrealidad forman la nueva urdimbre [1971:168].

Lezama no ve la aparición de la Maga en la morgue como una alucinación o un capricho de un Oli-

veira enloquecido sino como una antropofanía, una revelación agenciada por la experiencia del laberinto que le permite a Oliveira y al lector ingresar en una zona superior de la conciencia creadora y la imagen intemporal:

Oliveira asciende también de su infierno dueño ya del sin sentido creador [...] lo que está debajo de los párpados forma con lo que está arriba de los párpados una nueva visión [...]. Por todas partes aparece en *Rayuela* un nuevo sentido para una nueva absurdidad, pues esos nuevos sentidos traerán la nueva sacralización de hombre, es decir, la antropofanía o el hombre dueño ya del centro de su laberinto [...] Oliveira logra situarse en una perspectiva donde la Maga sigue viviendo, donde se ha logrado liberarse de la mortalidad [1971: 168].

No es esta la función de antropofanía que en el capítulo 79 de *Rayuela* postula Morelli en su ideación de un nuevo tipo de *roman comique* o novela cómica, por cierto. Como ha visto Saúl Yurkievich, el propósito de la antinovela que fabula Morelli no es sacralizar al lector sino secularizarlo, destacar lo lúdico de la rayuela terrestre sin pretender lo sagrado o trascendental del mandala. Lezama arguye que, como proyecto novelístico, *Rayuela* es algo mucho más abarcador y ambicioso que la profana e implasmable empresa de Morelli. Aquí la rayuela/laberinto sí cumple una función ritual, mandálica y cósmica que va más allá de un mero artefacto literario. La novela-laberinto que inauguran *Rayuela* y *Paradiso*, según Lezama, inicia un proceso abierto de búsqueda que no concluye sino que arranca de lleno al finalizar la lectura y cruzar el umbral de su *omphalos*. Así como Oliveira y la imagen de la Maga deambulan por París y por Buenos Aires,

encontrándose y desencontrándose para seguir sus búsquedas más allá de los confines de la novela, así los derroteros de José Cemí y Oppiano Licario se cruzan y entrecruzan por los espacios y párrafos de *Paradiso* para encontrarse de lleno en el funeral de Licario y entonces «empezar» de veras. Más que novelas convencionales o vanguardistas que empiezan en un página y terminan en otra, estas novelas-laberinto establecen el *peldaño que falta*, nexos que abren a nuevas novelizaciones (*Paradiso* tiene su secuela en *Oppiano Licario*; *Rayuela* una emanación en *62/ modelo para armar*). Son novelas que avanzan por lo que desconocen, por los dédalos y las urdimbres por venir. ■

## Obras citadas

- Benedetti, Mario, José Lezama Lima, Ana María Simo, Roberto Fernández Retamar, Eliseo Diego: *Sobre Julio Cortázar*, No. 3 (la mesa redonda), La Habana, Casa de las Américas, col. Cuadernos de la Revista *Casa de las Américas*, 1967.
- Cortázar, Julio: «Para llegar a Lezama Lima», *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI Editores, 1967, vol. 2, pp. 41-81.
- \_\_\_\_\_: *Rayuela*, Andrés Amorós (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.
- \_\_\_\_\_: *Cartas 1964-1968*, Aurora Bernárdez (ed.), Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- Díaz, Gloria del Carmen: *José Lezama Lima's Paradise: Knowledge and the Labyrinth*, tesis doctoral, Austin, The University of Texas at Austin, 2008.
- Fernández Retamar, Roberto, Ana María Simo y José Lezama Lima: «Discusión sobre *Rayuela*», en José Lezama Lima, Roberto Fernández Retamar, Ana María Simo, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar: *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos

Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, col. Números, 1968, pp. 7-82.

Joyce, James: *Retrato del artista adolescente*, Edmundo Desnoes (pról. y trad. revisada), La Habana, Editorial Nacional, 1964.

Lezama Lima, José: «Cortázar y el comienzo de la otra novela», *Las eras imaginarias*, Madrid, Fundamentos, 1971, pp. 149-170.

\_\_\_\_\_: *La expresión americana*, Irleamar Chiampi (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

\_\_\_\_\_: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, José Triana (ed.), Madrid, Verbum, 1998.

Lezama Lima, José, Roberto Fernández Retamar, Ana María Simo, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar: *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, col. Números, 1968.

Yurkievich, Saúl: «Eros Ludens», en Julio Cortázar: *Rayuela*, Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coords.), Madrid, Colección Archivos, 1991, pp. 759-769.



JOSÉ LEZAMA LIMA: *La presencia de Dios*, 1958. Tinta / papel

# Conversaciones órficas: Lezama y Zambrano

**E**n sus escritos sobre su hermano, Eloísa Lezama Lima de Álvarez dice que para entender a Lezama hay que explorar cuatro vertientes de su vida: 1) la obra literaria, 2) su labor como promotor de la cultura, 3) sus cartas, y 4) Lezama el conversador. Eloísa puntualiza sobre las cartas, alegando que allí encontraremos a un hombre que «logró el ritmo sistáltico (el *pathos*) y el ritmo hesicástico (*sofrosine*, serenidad)». <sup>1</sup> A continuación ofrecemos unos comentarios sobre la pasión y la sabiduría contemplativa de Lezama en su largo diálogo con María Zambrano. Como se trata de diálogo, habrá comentarios, observaciones y análisis de Zambrano también, pero con el propósito de entender mejor la proteica imaginación de Lezama.

Las cartas entre José Lezama Lima (1910-1976) y María Zambrano (1904-1991) revelan una bella, extraña y dolida amistad y, a su vez, una especie de diálogo órfico que discurre sobre la poesía y la filosofía, y una corriente oculta (y a veces no tan oculta) sobre el duelo y la muerte. Zambrano describía al poeta cubano como un «católico órfico», <sup>2</sup> adjetivo que conlleva una gama de connotaciones

1 Eloísa Lezama Lima en E. Suárez-Galbán (ed.): *Lezama Lima, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 19-43.

2 Javier Fornieles (ed.): *Correspondencia José Lezama Lima-María Zambrano, María Zambrano-María Luisa Bautista*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006, p. 310. Todas las referencias con solo el número de página se refieren a este libro.

de oscuridad y luz, viaje e inmovilidad, conocimiento y salvación, vida y muerte, que forman un tejido visible e invisible en las cartas y los diálogos entre ellos. Cuarenta años antes la filósofa española había dicho algo parecido en su célebre ensayo «La Cuba secreta» [285-286].

El excelente libro de Javier Fornieles facilita nuestra labor al reunir no solo la correspondencia entre ellos, sino también una introducción entre Zambrano y la viuda de Lezama, María Luisa Bautista y, al final, seis textos de Zambrano sobre Lezama, de los cuales el más conocido es «La Cuba secreta», que publicara en la revista *Orígenes* en 1948.<sup>3</sup>

Hay tres períodos en las cartas: uno breve, entre 1939 y 1941 (cinco cartas), otro más extenso, entre 1953 y 1959 (doce cartas), y uno final, que concluye con la muerte de Lezama, entre 1967 y 1976 (veintidós cartas). En total, treinta y nueve cartas que cubren casi cuarenta años y que, a lo largo del tiempo, van cobrando mayor intimidad y peso filosófico, a pesar de que Lezama y Zambrano no se vieron más desde 1953, fecha en que ella partió con su hermana Aracelis para Roma.

Se conocieron en octubre de 1936, cuando Zambrano y su esposo, Alfonso Rodríguez Algave, viajaban a Chile, donde su marido había sido nombrado secretario de la embajada de la República Española. Los recién casados pararon en La Ha-

vana, y allí se encuentran con un joven intelectual desconocido de unos veintiséis años, José Lezama Lima, poeta que aún no había sacado a la luz su primer poema notable, «Muerte de Narciso», publicados el año siguiente.

Los traumas de la Guerra Civil Española y el exilio se ocuparán de tenerlos distanciados hasta 1939, fecha de la primera carta, cuando Zambrano ya vivía en México. Lezama y otros gestionaron –sin éxito– una visita para que Zambrano diera un curso en la Universidad de La Habana. Al final de la carta le pide una colaboración para *Espuela de Plata* (1939-1941), revista que Lezama describe con humor y humildad de la siguiente forma: «ostenta una agradable indignancia» [88]. Zambrano responde con alegría, informa a Lezama sobre la próxima aparición de *Filosofía y poesía* (1939) en México, donde se había publicado en el mismo año *Pensamiento y poesía en la vida española*, como resultado de una serie de conferencias dictadas en la Casa de España de esa ciudad.

*Filosofía y poesía* es un libro que expone el pensamiento de Zambrano como un esfuerzo innovador de unir racionalidad, visión poética, divinidad, emotividad (pasión si quieren), redactado de manera original y con un lenguaje altamente poético. Quizá por esas mismas confluencias su pensamiento y el de Lezama entablan una afinidad que perdurará hasta la muerte del cubano. Si Zambrano llega a la poesía por la filosofía, Lezama llega a filosofar mediante la imagen poética que, obvio, incluye su ensayística. En una carta que se comentará más adelante, Zambrano le dice a Lezama que es un teólogo [104-105].

En camino a *Filosofía y poesía* Zambrano había escrito lo siguiente: «La poesía unida a la realidad es la historia. Pero, no es preciso decirlo así, no debiera serlo porque la realidad es poesía y al

3 El valioso aporte de Jorge Luis Arcos, *María Zambrano. La Cuba secreta y otros ensayos* (Madrid, Ediciones Endymion, 1996), es un estudio precursor que incluye algunas de las cartas entre ella y Lezama, las escritas por ella, no las de Lezama. Incluye todos los textos que Zambrano había publicado en Cuba y también cartas a otros intelectuales como Virgilio Piñera, Medardo Vitier, Jorge Mañach, Cintio Vitier, Fina García Marruz y Camila Henríquez Ureña. Si bien el libro de Arcos se concentra en la figura de Zambrano y Cuba, el de Fornieles trata más la amistad Zambrano-Lezama.

mismo tiempo historia». <sup>4</sup> Este comentario inicial contextualiza tanto poesía y filosofía y, al ubicarlas en la tradición platónica, puntualiza:

La Filosofía fue además –alguien se hizo plenamente cargo de ello– curación, consuelo y remedio de la melancolía inmensa de vivir entre fantasmas, sombras y espejismos. Pero la poesía no quiso curarse, no aceptó remedio, ni consuelo para la melancolía irremediamente del tiempo, ante la tragedia del amor inalcanzado, ante la muerte. Más leal tal vez en esto que la filosofía, no quiso aceptar consuelo alguno y escarbó, escarbó en el misterio. Su única cura, estaba en la contemplación de la propia herida, y tal vez, en herirse más y más. <sup>5</sup>

Este duelo entre razón y corazón, contingencia y sistema, lo va a retomar en *Filosofía y poesía*, al volver a temas milenarios de la filosofía: en lo ontológico, la unidad versus multiplicidad, en el pensar «el hallazgo por gracia» y método. <sup>6</sup> Temas parecidos serían abordados por Lezama cuando discurre sobre los vasos órficos, las eras imaginarias, ensayos que serán recogidos en *La cantidad hechizada* (1970), pero escritos (algunos) casi una década antes.

Poco después Zambrano define esa multiplicidad que rige y seduce al poeta:

La poesía perseguía entre tanto, la multiplicidad desdeñada, la mensopreciada heterogeneidad. El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas,

a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita. ¿Es que acaso al poeta no le importa la unidad? ¿es que queda apegado vagabundamente –inmoralmente– a la multiplicidad aparente, por desgano y pereza, por la falta de ímpetu ascético para perseguir esa amada del filósofo: la unidad? <sup>7</sup>

Sin embargo, Zambrano dice que esa dispersión no se prolonga infinitamente, que la poesía tiene su trasmundo y unidad, producto del logos, la palabra. Incluso compara la poesía a la música, donde la existencia de notas o acordes individuales no obstaculiza la comprensión de una composición musical (melodía, movimientos y estructuras como la del concierto, la sinfonía, etcétera).

La pasión unitaria de Lezama se articula precisamente en «Introducción a los vasos órficos» (1961) cuando invoca el huevo de Eros que nace de la noche órfica, <sup>8</sup> huevo que ordena el Caos. Poco después, citando los himnos órficos de las hojas doradas, Lezama sintetiza esa unidad de la complejidad humana con una frase lapidaria: «Yo soy el hijo de la tierra y del cielo estrellado». <sup>9</sup>

Lezama opone la noche de Parménides (un *es*, un continuo que siempre afirma la existencia de lo Uno) a la de Orfeo, que es inacabada, que muere y renace, que trae un nuevo saber. La aparente dispersión

4 M. Zambrano: *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), Madrid, Ediciones Edymion, 1987, p. 15.

5 *Ibíd.*, p. 19.

6 *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1939, p. 13.

7 *Ibíd.*, p. 19.

8 José Lezama Lima: *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 185.

9 *Ídem.*, p. 185.

órfica tiene su unidad, el conocimiento divino que surge de la noche.

En su pasión compartida por la poesía y la filosofía, Lezama y Zambrano eran helénicos sin tregua. ¿Cuántos autores tendrían la osadía de ponerle Fronesis a un personaje novelístico? Es conocido el orfismo-pitagorismo de Lezama, concedor de la obra de Werner Jaeger (*Paideia*) vía Alfonso Reyes, con quien Zambrano entabló gran amistad en sus temporadas mexicanas.<sup>10</sup> Lezama hubiera matizado la frase de Reyes, «somos pueblos helenocéntricos» (ver sus referencias a las culturas egipcias y chinas) pero, sin duda compartía lo que dijo el mexicano en *Junta de sombras*: «Para el griego, ética y estética se confunden».<sup>11</sup> Si para el cristianismo posterior se logra separarlos, Lezama siempre trató de unirlos, cosa que Zambrano reconoció en una carta donde compara a su amigo cubano a un teólogo:

Leyendo por junto lo que ya conocía por separado he sentido algo nuevo, especie de revelación de tu persona y obra; me he dado cuenta al cabo del rato que estaba gozándome en lo que tienes de teólogo. Que en otro tiempo, ¡ay! en aquéllos lo hubieras sido; que toda tu obra anda en busca de definiciones de Dios y lo divino en sus modos humanos.<sup>12</sup>

Dada la fecha de la carta, Zambrano, sin duda, se refiere a *Analecta del reloj* (1953). Esta primera recopilación de ensayos reúne textos escritos entre 1937 y 1951. No abundan ensayos abiertamente «teológi-

cos», salvo «La imaginación medieoval de Chesterton» (1946) y «Conocimiento de salvación» (1939).

Cronológicamente, el primer ensayo, sobre Claudel, es una meditación filosófica sobre la poesía con un alto grado de expresión teológica. Comienza así:

He aquí que el hombre está rodeado de una inmensa condición inanimada. «La tierra estaba desordenada y vacía y las tinieblas estaban sobre el haz del abismo». Pero el Espíritu Santo y la luz fueron penetrando en las cosas. Es decir, que frente a las cosas tenemos un apoderamiento progresivo: el conocimiento; y una condenación regresiva: el tiempo. Conocimiento y tiempo constituyen en el hombre la gracia y el *fatum* que en entretelas arman su carreta de muerte.<sup>13</sup>

Lezama estructura el ensayo sobre esas dos fuerzas contrarias, el tiempo y el conocimiento. Según él, poesía y conocimiento se estrechan en su encuentro con Dios: «Por el contrario, el conocimiento poético, por medio de la alabanza puede alcanzar y descansar en Dios».<sup>14</sup>

Más adelante, Lezama, haciendo un juego verbal con el vocablo *connaissance* (conocimiento en francés), afirma que Claudel rescata su significado original de nacimiento (*naissance*). Igual asociación hace con el catolicismo en su ensayo sobre Chesterton, también recogido en *Analecta del reloj*, donde se encuentra lo siguiente: «Chesterton veía el catolicismo no como un *retour*, tal como aparece en la nostalgia de algunos profetas eslavos contemporáneos, sino en la forma de un eterno nacimiento».<sup>15</sup>

10 Ver César Augusto Salgado: *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*, Lewisburg, Bucknell UP, 2001, capítulo 3 «Orphic Odysseus», pp. 88-132.

11 Alfonso Reyes: *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, t. XVII, pp. 478 y 480.

12 *Ibíd.*, p. 104.

13 José Lezama Lima: *Analecta del reloj*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1953, p. 249.

14 *Ibíd.*, p. 251.

15 *Ibíd.*, p. 117.



Lezama acumula más asociaciones: el nacimiento se acerca al elan vital bergsonian, que distingue lo medular de la poesía claudeliana y añade que ese *elan vital* participa de una fuerza animal que se vuelca hacia Dios. Así termina el ensayo, cita y parafrasea a Claudel:

Cuando nos dice: *que mi verso no tenga nada de esclavo, como el águila marina que se lanza sobre un gran pez*; queda: el hombre como ente orgulloso, desnudo y reclamador del conocimiento de Dios, *como un animal en el medio de la tierra, como un caballo abandonado que lanza hacia el sol un grito de hombre*. Queda: el gran combate, la altísima dignidad del católico: cara a cara con el tremendo pez, con Dios mismo». <sup>16</sup>

La ferocidad claudeliana se suaviza en su ensayo sobre Chesterton, donde argumenta sobre la obra y el pensamiento del autor inglés, que polemizó con muchos autores sobre sus creencias católicas.

Cuando Lezama habla de la imaginación medieval de Chesterton no lo hace con valor peyorativo, al contrario. Alaba su falta de dogmatismo, que según Lezama se acentuó en la Contrarreforma: «Chesterton no había sentido como fuerza temporal el dogmatismo tridentino y su catolicismo era el de la gran piscina participante». <sup>17</sup> Así Chesterton evita la Reforma, la época isabelina, la era victoriana, renovando su fe, sumergido en el asombro medieval.

Sin embargo, como se dijo anteriormente, el Chesterton «medieval» no es nostálgico, no retornó al pasado como refugio, sino como eterno renacimiento. Y cuando actualiza la relación de lo coti-

diano (lo material) y lo sobrenatural, Lezama contrasta a Chesterton con Unamuno. En Unamuno lo material es embrional («el esqueleto nace de la piel»), pero para Chesterton es un milagro lo que se ofrece, milagro que forma parte de una cotidianidad: «Así el milagro no es el hecho excepcional, la oportunidad de la gracia, sino un hecho tan cuantiosamente repetitivo que su repetición incesante es su propio milagro». <sup>18</sup> Este proceso milagroso implica para el ser humano participar en un mundo simbólico, imbricarse en un lenguaje metafórico y alegórico. Lezama critica el manejo moderno de la palabra y aboga por un uso más denso, más cargado de signos y profecías: «Borrar de las palabras su transparencia y su eco es característico del hombre contemporáneo. En el catolicismo cualquier palabra está nutrida de piel, hueso y eternidad». <sup>19</sup>

Lezama devuelve el «piropo teológico» dos años después cuando recibe *El hombre y lo divino* (1955), uno de los más extraordinarios libros de Zambrano. La carta empieza recordando el espíritu navideño, de epifanía, y añade: «Es un mes deliciosamente propicio al recuerdo de la amistad y por eso quiero acercarme a Ud. en su lejanía, que nos acompaña y nos guarda» [116]. Después lamenta la indiferencia en España hacia la muerte de Ortega y Gasset (18 de octubre de 1955), fallecido un poco antes de la redacción de la carta. Por fin comenta el libro de Zambrano:

Recibí su libro *El hombre y lo divino*. Es mucho más que un breviario. Me parece bien en la forma que asoma la eticidad trágica de su pensamiento: la piedad, la envidia, el delirio, adquieren desde su punto de vista, una raíz divina, un brillo teoló-

16 *Ibíd.*, p. 252, énfasis en citas de Claudel.

17 *Ibíd.*, p. 117.

18 *Ibíd.*, p. 118.

19 *Ídem.*

gico. Desde ese viaje por las ruinas, usted intuye que lo más prodigioso es ser criatura. Ser hijo de Dios [117].

El uso del vocablo «breviario» no es azaroso: el libro de Zambrano no es lo que parece.<sup>20</sup> Y es verdad, se trata de un texto compuesto por meditaciones sobre los dioses griegos, el delirio, el amor, la envidia, el pitagorismo, la muerte de Dios (Nietzsche), y la tragedia. En la introducción, donde Zambrano se enfrasca con Hegel, escribe lo siguiente sobre el filósofo alemán: «Tuvo que concluir, así, su cristianismo en esta idea tan poco cristiana, tan pagana, de que el individuo es la máscara del logos».<sup>21</sup> A continuación, Lezama sigue su comentario del libro, alabando sus logros:

La eticidad, y en una forma muy briosa se ha liberado del imperativo como norma de conducta, de la idea puritana del deber, para encontrar la raíz sagrada de la conducta. Su filosofía parece continuar en el diseño hierático de cada gesto, y en esa dirección donde también interviene la *dilectio* agustiniana, sus puntos de vista cobran esencial necesidad y gravedad [118].

Este comentario de Lezama es curioso, ¿el deber es puritano pero la conducta es de raíz sagrada? ¿En qué consiste esa diferencia: el deber implica un contrato, una obligación, algo impuesto, mientras que la conducta es más libre, es la confluencia de gracia divina y creatividad? (Según este comentario, ¿sería Martí un puritano?).

20 El libro apareció en la colección Breviario del Fondo de Cultura Económica, de México [N. de la R.].

21 M. Zambrano: *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 14.

Lezama habla de una gestualidad en Zambrano, donde interviene la *dilectio* agustiniana, un amor honesto y reflexivo. Como San Agustín, y su amiga Zambrano, Lezama pudo sintetizar el pensamiento griego y cristiano en su estética, su filosofía, y, claro, su eticidad.<sup>22</sup>

Examinemos más de cerca el helenismo que compartieron Lezama y Zambrano. Como dijimos antes, el orfismo-pitagorismo de Lezama es harto conocido, pero en las cartas toma otro matiz, más personal, a veces melancólico. Si para Lezama Orfeo es su figura medular de lo griego, para Zambrano es Antígona.<sup>23</sup> Ambas figuras se vinculan íntimamente a los infiernos y a la muerte, tema que surge de las cartas de 1972, año en el que mueren Araceli (1911-1972), la hermana y acompañante constante de Zambrano desde 1946, año marcado por la trágica noticia de la muerte del marido de Araceli, capturado y torturado por la Gestapo y luego entregado a los franquistas, quienes, por fin, lo asesinan. Un mes más tarde muere la madre de ambas.

En mayo de 1972 muere la hermana de Lezama, Rosa, y el dolor de esas ausencias permea las car-

22 Sobre Lezama y la confluencia estético-ética valdría la pena examinar no solo a Chesterton (*Heretics, Orthodoxy*) y Claudel más detenidamente, sino a Jacques Maritain, cuya obra Lezama leyó con gran interés (*Arte y escolástica, Poesía y fe, Creative Intuition in Art and Poetry*).

23 Zambrano publicó *La tumba de Antígona* en 1967 (México, Siglo XXI Editores). Es uno de sus pocos textos «literarios» y consiste en una serie de *tableaux* dramáticos que evocan (pero no repiten) la obra de Sófocles. Empieza, sin embargo con un prólogo extenso, crítico y filosófico. En el prólogo Zambrano une amor, sacrificio y lealtad familiar con una bajada a los infiernos, luego asciende a la vida, la creación, a la luz y la conciencia. Ver María Zambrano: *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 203-204. *Senderos* contiene «Los intelectuales en el drama de España» y «La tumba de Antígona».

tas de ese año. Lezama, en su «María Zambrano» evocará muy tiernamente a Araceli, poema luego recogido en *Fragments a su imán* (1977), poemario póstumo.

Orfeo, símbolo de la música y la creatividad, desciende a los infernos a recuperar a su querida esposa Eurídice de la muerte. Y después que la pierde por segunda vez (cuando la mira) su canto será un canto de luto. Según Blanchot, el error de Orfeo fue «querer agotar el infinito».<sup>24</sup> En Lezama se presenta semejante impaciencia, pero el poeta maneja la energía (deseo) de esa impaciencia en catalizador para su escritura. Blanchot lo articula así:

Escribir comienza con la mirada de Orfeo y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto; y en esa decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto. Pero para descender hacia ese instante Orfeo necesitó el poder del arte. Esto quiere decir: no se escribe si no se alcanza ese instante hacia el cual, sin embargo, sólo se puede dirigir en el espacio abierto por el movimiento de escribir. Para escribir ya es necesario escribir. En esta contradicción se sitúan la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración.<sup>25</sup>

Este párrafo sintetiza muchas preocupaciones y temas lezamianos: la naturaleza del arte (o la creatividad), el deseo y el destino, lo limitado y lo ilimitado, el conocimiento y el tiempo (según vimos en el ensayo sobre Claudel), y la dimensión sacrificial de la obra artística.

24 M. Blanchot: *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1967, p. 166.

25 Ídem., p. 166.

Desconozco si Lezama había leído «La mirada de Orfeo», publicado en *L'espace littéraire* (1955), pero sí conocía *El hombre y lo divino* del mismo año que el ensayo de Blanchot. Allí Zambrano discurre sobre la música y Orfeo, en un capítulo titulado «La condenación de los pitagóricos». Zambrano, de forma similar a Blanchot, afirma: «La música nació para vencer el tiempo y la muerte, su seguidora [...] El simple sentir del tiempo es ya infernal».<sup>26</sup> Más adelante, al tratar a Orfeo dice que el delirio es el principio de la poesía, igual que el gemido es el origen de la música.<sup>27</sup> Curiosamente, Zambrano no ve el gemido como algo terrible, como acto de desesperación. «Todo horror está amansado [por la música], toda queja envuelta en dulzura [...] La música órfica es el gemido que se resuelve en armonía; el camino de la pasión indecible para integrarse en el orden del universo».<sup>28</sup> Zambrano ve la dulzura de la música (arte, poesía, tragedia) como puente entre «el sufrimiento indecible y el logos».<sup>29</sup> Estas palabras recuerdan los comentarios iniciales de Eloísa Lezama sobre el ritmo sistáltico (pasión) y el ritmo hesicástico (*sofrosine*, sabiduría, serenidad), ritmos que el propio Lezama evoca tan poéticamente en *Paradiso*.

Pero Orfeo –y para Zambrano– Antífona son figuras que desafían (o se alejan de) la polis. Según el helenista y crítico William K. Freiret, Orfeo es transgresor de muchas fronteras: viajó a distintos países, atravesó la frontera entre palabra/música y silencio, entre vida y muerte. Y también cruzó la frontera entre cosmos y caos. (Recordemos que para los griegos el significado de cosmos abrazaba el universo y

26 M. Zambrano: Ob. cit. (en n. 21), p. 84.

27 *Ibíd.*, p. 108.

28 *Ibíd.*, p. 109.

29 *Ídem.*

la polis). Orfeo franqueó esa barrera. Orfeo es figura de otredad. Nació en Tracia, y por ello fue considerado poco «griego» en sus tiempos. Rechazó el logos cuando abraza la música y el canto, fuera del discurso de la polis. Mientras Sócrates discurre, dialogando en el *agora y la polis* (con otros seres humanos), Orfeo canta –y deja encantado– a la naturaleza (piedras, árboles) y los animales. Los cultos políticos y cívicos se diferencian de los cultos iniciáticos y órficos. Tanto en su culto como en el mito, Orfeo parece ajeno al grupo, a la polis. La virtud central de la polis es la moderación, el autocontrol (*sofrosine*), rasgo que no rige el comportamiento de Orfeo (aunque su música sí calma a todos y a todo). Su pasión por Eurídice es inmoderada/desbordada, como lo es su luto y su actitud hacia las mujeres (ménades), que por fin lo desmiembran. Orfeo tampoco es heroico como el guerrero clásico que demuestra su *areté*, y es ajeno a la poesía de exaltación de la época.<sup>30</sup>

Zambrano enaltece a Antígona, quien rechaza las exigencias de la polis, queriendo honrar a su hermano que murió en combate (contra Tebas, claro).<sup>31</sup>

30 Orfeo es una figura compleja, por un lado está relacionado con Dionisio, y por otro a Apolo. Para Feirert Orfeo es un chamán y en las tradiciones griegas los chamanes no están vinculados al culto de Dionisio sino a Apolo. (Algunas versiones de la historia de Orfeo dicen que Dionisio mandó matar a Orfeo como castigo). Según Freiret, es una figura liminar que reúne lo dionisiaco y lo apolíneo, y como tal encarna *la coincidentia oppositorum* de Cusa. Ver Freiret [1991], pp. 40-45; ver también N. K. C. Guthrie [1993], pp. 41-47.

31 Con esta semejanza entre Orfeo y Antígona no quiero obviar las diferencias. Él es un héroe clásico que luchó con (y contra) los dioses, chamán, líder de un culto iniciático; Antígona, una gran figura pero pertenece menos al mundo sagrado, tiene voz irreverente y es símbolo contra el poder tiránico que puede ejercer el Estado.

La vida de Zambrano tiene ciertos paralelos con la obra de Sófocles: tortura y asesinato de su cuñado, largo exilio y la usurpación de la polis por un gobernante cruel (Creón-Franco). Lezama, por su parte, vive una especie de inxilio en la Cuba republicana y lucha contra posibles manipulaciones de la vida cultural manteniendo una tenaz integridad con *Orígenes*.

Las cartas revelan ese impulso lezamiano que Zambrano articuló también sobre la poesía (arte, música) como puente mediador entre polis y desorden, entre el deseo y la obra, el tiempo y el conocimiento. Lezama, como Orfeo, trató de domar esas tensiones pero sabía que esa misma impaciencia lo podía llevar a la tragedia. Quizá en eso reside su sabiduría/serenidad (la *sofrosine*), en saber que la mirada de Orfeo (el deseo) pueda redimirse por una escritura que –como su fe– era un nacimiento sin fin, otra respiración. A esta sabiduría se refería Zambrano cuando le dice a Lezama en una carta de 1974:

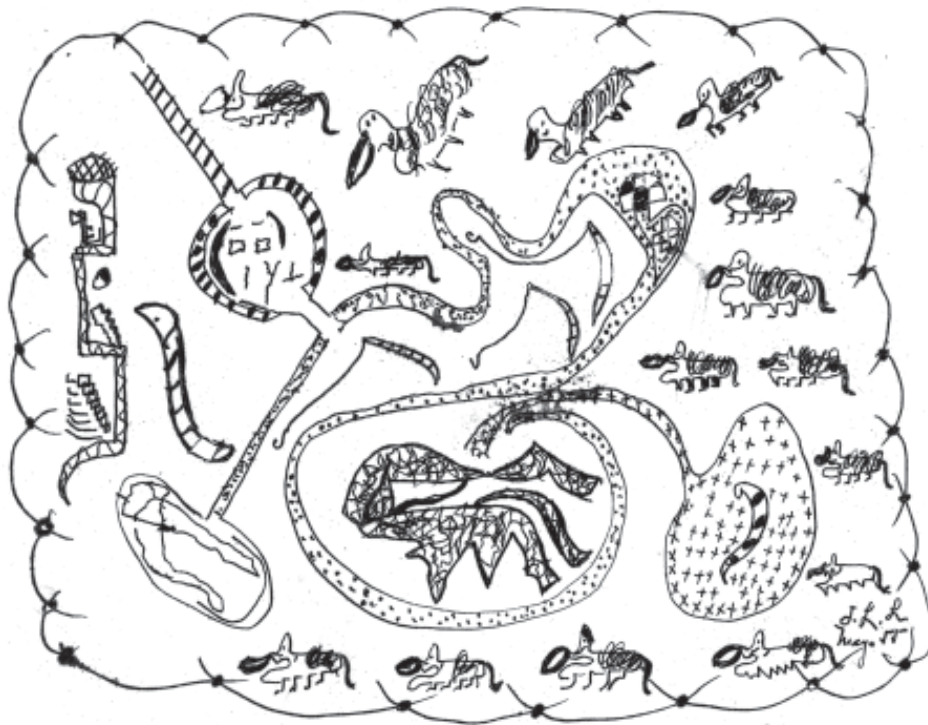
Pero Ud. es de las personas que saben con gran precisión que renacemos antes de nacer y morimos antes de morir. Yo diría con cierta temeridad que tanto el nacimiento como la muerte de los que nos rodean y que queremos, nos es desconocido y que nunca lo podremos precisar [171].

Orfeo enmudece, quedan la noche y sus resurrecciones, quedan las huellas de ese chamán de la palabra (y la cultura cubana), «hijo de la tierra y del cielo estrellado». **C**

## Bibliografía

Arcos, Jorge Luis: *María Zambrano. La Cuba secreta y otros ensayos*, Madrid, Ediciones Eudymion, 1996.

- Blanchot, Maurice: *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969 (versión en francés de 1955).
- Fornieles, Javier (ed.): *Correspondencia José Lezama Lima-María Zambrano, María Zambrano-María Luisa Bautista*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006.
- Freiert, William K. (ed.): «Orpheus: A Fugue on the Polis», en D. Carlisky Pozzi y J. Moore Wickersham: *Myth and the Polis*, Nueva York, Cornell UP, 1991.
- Guthrie, W. K. C.: *Orpheus and Greek Religion* (1952), Nueva Jersey, Princeton UP, 1993.
- Lezama Lima, Eloísa en E. Suárez-Galbán (ed.): *Lezama Lima, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1987.
- Lezama Lima, José: *Analecta del reloj*, La Habana, Orígenes, 1953.
- : *Introducción a los vasos órficos*, Seix Barral, Barcelona, 1971.
- Reyes, Alfonso: «Junta de sombras» (1949), *Obras completas* (1965), México, Fondo de Cultura Económica, t. XVII, 2000.
- Salgado, César Augusto: *From Modernism to Neo-baroque: Joyce and Lezama Lima*, Bucknell UP, Pensilvania, 2001.
- Zambrano, María: *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), Madrid, Ediciones Edymion, 1987.
- : *Filosofía y poesía* (1939), México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- : *El hombre y lo divino*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1993.



JOSÉ LEZAMA LIMA: *El topo*, mayo de 1955. Tinta / papel

# Aproximaciones a la poesía de José Lezama Lima

*A la memoria de José Rodríguez Feo*

Presiento que estas páginas serán insuficientes para acercarme a través de ellas, una vez más, a los espléndidos poemas de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976), concebido por él como fondos resistentes a su existencia y a la vitalidad intelectual que han transpirado siempre, atravesados como lo están por muchas otras incursiones a géneros afines como el ensayo, el relato y la novela. Esos poemas, definidos por el argentino Julio Cortázar como «tapicerías infinitas»,<sup>1</sup> viven y han pervivido desde los años treinta del siglo xx hasta nuestros días y, quizá por eso mismo, han resultado ser el verdadero surtidor de su producción literaria en conjunto. Anclados en la tierra firme y en el aire de los archipiélagos cubanos, rodeados por el mar Caribe cuya sal es el alimento cotidiano de un incesante cruce de civilizaciones, en su íntima piel respira el instinto zahorí de un artista de la escritura como lo fuera el gran José Lezama Lima, inclinado en su sierpe de estirpe romántica ante los mogotes del pinareño Valle de Viñales, cuyo arco bebe en las puras fuentes jamaicanas de la Montego Bay.

<sup>1</sup> Ver Julio Cortázar: «Carta a José Lezama Lima», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Casa de las Américas, col. Valoración Múltiple, 1970, p. 312.

El joven habanero, «de contenida belleza»,<sup>2</sup> que deslumbró a María Zambrano por tantas misteriosas razones, cumpliría un siglo de vida el próximo 19 de diciembre; lo cual pone a sus lectores ante una cifra irreal porque los siglos, para un poeta como el nuestro, solo son soplos fugaces lanzados por un dios sin nombre y bien antiguo; una cifra irreal alumbrada por el arco iris como hubiera preferido argumentar él mismo si hubiera llegado a semejante circunstancia. El tiempo ha colocado esos cien años en medio de una quietud solo alcanzada al término de esos ciclos cuya perversidad hemos vencido con dientes, manos y sombreros pues hemos defendido, a riesgo de nuestras propias vidas, los territorios fijos de la patria, anclas de una historia colmada de resistencia.

No quisiera proporcionar una semblanza íntima del gestor de *Enemigo rumor* porque, aunque compartimos ratos y encuentros, no es eso lo que importa. Más bien quisiera instrumentar estas aproximaciones como una suerte de explicación, nunca una interpretación, sino una clara intención de transmitir, a quien fuere, la experiencia que la lectura de los poemas de Lezama ha dejado en mí. Dicha experiencia podría compararse con esos raptos desencadenados por la ritualidad mágico-religiosa de las culturas negras continentales, en especial esa especie de posesión o trance, tal como la gran escritora negra norteamericana, Zora Neale Hurston ha logrado describir en su canónico título *Tell My Horse* (1938).

No temo a la forma en que me acercaré a su escritura porque lo haré sobre la base de sus enseñanzas, que proclamaban un hecho tan simple como el siguiente: no hay escritura sin lectura. La escri-  
tu-

2 María Zambrano: «Breve testimonio de un encuentro inacabable», en José Lezama Lima: *Paradiso*, edición crítica con selección, prólogo y notas a cargo de Cintio Vitier, Madrid, Colección Archivos de la Unesco (bajo la dirección de Amos Segala), 1988, p. xv.

ra es inseparable de la lectura. Ambas funciones se complementan e instalan un proceso irreversible. Un escritor como él, que se vanagloriaba de no tener técnica, sobre todo para la prosa, rendía culto a la lectura y de su práctica nacía el 75 % de sus recursos estilísticos.

Montada por el genio poético de Lezama, entro a su mundo de redes, de asociaciones y equivalencias para intentar, posesa, transmitir, como dije, mis percepciones de su concepto de una *poiesis*, alabada por infinidad de críticos, ya establecida en pleno siglo XXI como uno de sus aportes más significativos a la historia de la poesía hispanoamericana.<sup>3</sup> Su célebre sistema poético, manifiesto en las colecciones de ensayos y alocuciones, quedó plasmado, por primera vez, en su célebre texto «Las imágenes posibles» aparecido en *Analecta del reloj* (1953).<sup>4</sup>

El actual imaginario de la obra lezamiana, con resonancia innegable entre los escritores más jóvenes, no podría incorporar las apreciaciones al uso ya en la década de los sesenta. No solo porque algunos críticos de relevancia habían demostrado una incompreensión absoluta hacia la poesía, no ya de Lezama, sino de todos aquellos poetas que se expresaban en la revista *Orígenes*,<sup>5</sup> la verdad es que fundamentalmente Lezama había sido tildado

3 Ver la acuciosa y audaz investigación de Remedios Matiax: *La escritura de lo posible; el sistema poético de José Lezama Lima*, Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, col. Serie América, 2000. Asimismo, el volumen de esta autora: *Paradiso y Oppiano Licario: una «guía» de Lezama*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.

4 Se reproduce en *Órbita de José Lezama Lima*, introducción, selección y notas de Armando Álvarez Bravo, La Habana, Unión, col. Órbita, 1966.

5 José Lezama Lima fue fundador de varias publicaciones periódicas habaneras, a saber, *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941) y *Nadie Parecía. Cuaderno de lo*

de hermético, de oscuro. En apariencia incomprensible, su obra crecía y alcanzaba una notoriedad innegable dentro y fuera de la Isla.

Durante el primer lustro de los sesenta, la vida cultural habanera comenzaba a conocer una temprana batalla de ideas. Los tabloides y las primeras publicaciones periódicas de la época conocieron una lucha encarnizada. Algunos críticos mantuvieron cierta intolerancia ante creadores como Lezama. En medio de aquel fragor, aún antes de matricular una licenciatura en Lengua y Literatura Francesa en la Escuela de Letras y Arte, de la Universidad de La Habana, fue que escuché su nombre de boca de la poetisa Cleva Solís, quien, por entonces, integraba las huestes origenistas y asistía, en la sede del Capitolio, a un curso de francés con Zaira Rodríguez Ugidos. Ana Justina Cabrera, Gerardo Fullea León, poetas jóvenes aglutinados alrededor de El Puente, pronunciaban su nombre como si hablaran de un ignoto *shamán*<sup>6</sup> que habitara junto a los volcanes de las mesetas mesoamericanas.

---

*Bello con Dios* (1942-1944) entre las que descuella la célebre revista *Orígenes*, fundada junto a José Rodríguez Feo y que aglutinara, entre otros, a poetas, narradores, editores y artistas de la dimensión de Eliseo Diego, Fina García Marruz, Cintio Vitier, Gastón Baquero, José Rodríguez Feo, Virgilio Piñera, Ángel Gaztelu, Cleva Solís, Octavio Smith, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Roberto Diago, entre otros. Roberto Fernández Retamar los denominó trascendentalistas en su libro (tesis de grado) *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1954, pp. 89-99.

6 Así lo llamé en el primer estudio que dediqué a su obra, aparecido en el número especial que, a propósito de celebrarse su sesenta aniversario, preparaba el poeta Herberto Padilla para el tabloide *La Gaceta de Cuba*, que fundara y dirigiera Nicolás Guillén. Ver «A propósito de José Lezama Lima», en Nancy Morejón: *Fundación de la imagen*, La Habana, Letras Cubanas, col. Giraldilla, 1988, pp. 135-149.

Ya en las aulas universitarias, en la primavera de 1962, los alumnos de aquel entonces nos sentábamos bajo los frondosos jagüeyes para encontrar una explicación a tanto enigma. ¿Qué significaba *Analecta del reloj*? ¿Un boletín del Instituto de Meteorología? ¿Cómo explicarnos aquel *Enemigo rumor* que carecía de un carácter político? La Asociación de Alumnos de la Escuela de Letras decidió invitar a Lezama a leer sus poemas y, luego, a tener un intercambio de preguntas y respuestas con el público asistente.

No salíamos de nuestro asombro cuando nos dimos cuenta de las dimensiones físicas del autor en boga. De trato sencillito, y muy sonriente, sus primeras palabras estuvieron dirigidas a agradecernos a los estudiantes el espacio que le brindábamos en aquel alto centro docente. Afirmó, enfático y casi con orgullo, que nunca la Universidad lo había invitado para comparecer ante el estudiantado. Lezama—que no fue insensible a los reclamos civiles del estudiantado cubano puesto que, en 1930, participó «jadeante», según confesión de Raúl Roa García,<sup>7</sup> en la protesta del 30 de Septiembre—había navegado en sus aguas. Alguna vez declaró:

Ningún honor yo prefiero al que me gané para siempre en la mañana del 30 de septiembre de 1930 [...] Al lado de la muerte, en un parque que parecía rendirle culto a la sombría Proserpina, surgió la historia de la infinita posibilidad en la era republicana».<sup>8</sup>

Oíamos versos que disfrutábamos en su sonoro misterio:

7 Pedro Simón: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ob. cit. (en n. 1), p. 318.

8 Ver Armando Álvarez Bravo: *Órbita de José Lezama Lima*, ob. cit. (en n. 4), p. 16.



*Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo,  
envolviendo los labios que pasaban  
entre labios y velos desligados.*

[«Muerte de Narciso»]<sup>9</sup>

Lezama leía, por supuesto, con ese tono entrecortadamente aspirado –signo de su padecimiento crónico: el asma– que tanto imitan hoy sus admiradores. *Muerte de Narciso* es un poema cuya originalidad todavía asombra pues, radicada su geografía a orillas del río Nilo, su tratamiento de los valores del mundo antiguo buscaba enraizarse en un Nuevo Mundo. Es justo advertir que, sin precedentes en la poesía cubana, esta primera propuesta literaria de Lezama estremeció a sus propios congéneres, en especial al poeta y crítico Cintio Vitier (Cayo Hueso, 1921-La Habana, 2009) y al presbítero Ángel Gaztelu (Navarra, 1914-Miami, 2009).

Era una revelación escuchar a alguien que se había propuesto una devota voluntad de expresión que iba mucho más allá de una voluntad de estilo. Era de respetar su portentosa presencia en aquellos predios del moderno edificio Juan M. Dihigo. Estábamos ante un mago, un embrujador de serpientes, un remolcador de palabras que se dividían entre metáforas y aquella nueva acepción de la palabra imagen que él prefería llamar, con sobradas razones, *imago*. Lezama, en su voracidad por asimilar conocimientos, exploraciones y goces estéticos, se convirtió en un maestro de las influencias traslapadas. En tiempos precursores ya había reflexionado sobre el hecho de que «[s]i es posible que el hombre haya podido elaborar una criatura donde puedan coincidir la imagen y la metáfora, viene a resolver no la sustantividad en lo temporal, sino una

sustancia que se sabe y reconoce como tiempo».<sup>10</sup> Pero este presupuesto de *Analecta del reloj* (1953) adquiere cuerpo de rey en una oración muy explícitamente acotada en una carta suya, de fecha 26 de abril de 1947, dirigida a José Rodríguez Feo, donde su deslumbrante agudeza, siempre escoltada por la *imago*, hace de las suyas. Allí decía Lezama al amigo entrañable con quien fundara una de las grandes revistas de la lengua: «Todo eso son los viejos pataleos del complejo de subordinación a Europa. Nadie come arena, sin embargo, comemos almejas que se alimentan de arena».<sup>11</sup>

El centro de su laboratorio tenía dos columnas, dos pilares en los que se asentaba su maravillosa voz que era un gusto para un interlocutor. Aún antes de acceder a los textos donde se armaba su célebre sistema poético, pronto nos introduciría en el uso de términos tan recién estrenados como «la vivencia oblicua», «el generador subterráneo» y «el azar concurrente». Era un disfrute irracional, sonámbulo, pero a plenitud.

No nos había sido dado encontrar a un escritor de singular y amplia trayectoria como aquel que nos proporcionara una relación compleja y sencilla a la vez, porque Lezama se entregó a la curiosidad de los estudiantes, a sus inquietudes, a su desconocimiento proverbial y, asimismo, a su inconfundible deslumbramiento. Era una encantadora opulencia verbal que nos sobrecogía por el goce producido, gracias a ella, en nosotros. Ya imantaba el concepto suyo que, para entonces, era una lluvia inédita y el cual, muchos años después, traería yo a un ensayo sobre la creación artística en el Caribe. Sirvió de mucha sustancia aquella definición de la

9 J. Lezama Lima: *Poesía completa*, La Habana, Instituto del Libro, col. Letras Cubanas, 1970, p. 11.

10 Ver «Las imágenes posibles», en Armando Álvarez Bravo: Ob. cit. (en n. 4), p. 252

11 Ver José Rodríguez Feo: *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana, Unión, 2007, p. 82.

poesía de Lezama: «Un caracol nocturno en un recángulo de agua».<sup>12</sup> ¿Qué podría importar, antes o ahora, la claridad de una palabra o su aparente oscuridad si su función, su práctica, su sonoridad, su lugar en el espacio, nos electrizaran y nos reducían a la más involuntaria atención? Disfrutábamos aquel discurso y salimos en su defensa. Lezama había tendido un puente desde su expresión literaria y ese gesto de comunicación ante un público de estudiantes sumó puntos determinantes en la preferencia de casi todos.

Han sido varios los temas que se mantuvieron en el cultivo de su oficio literario, ininterrumpido desde que se iniciara con la publicación en la memorable revista *Grafos* —en diciembre de 1935— del ensayo «Tiempo negado», dedicado a su amigo, el pintor Arístides Fernández, prematuramente desaparecido. Entre esos temas es incuestionable el de la muerte, no solo porque se inició en el poema «Muerte de Narciso» toda una vocación expresiva, la más legítima, sino porque así iría entrando el poeta de Trocadero 162 a una de las cumbres de su estilo. La muerte, asociada en innumerables textos lezamianos a la mitología griega y romana, no dejó jamás de ejercer una atracción magnánima.

Parecería mentira llegar a la conclusión de que, más allá de haber sido Lezama un impenitente hombre de letras, el forjador de esa voluntad de estilo señalada con anterioridad en este testimonio mío, su vasta obra se alimentó de recurrentes elementos autobiográficos cuya culminación fue *Paradiso* (1966). Su propia biografía aportó un trasunto inestimable a ese fresco que, a partir de su publicación, lo colocara en la cima de la preferencia de los más exquisitos círculos literarios mundiales en numerosas lenguas modernas. ¿Cómo desconocer, cómo

deslindar, ese mismo trasunto presente en sus poemas más importantes?

La figura del coronel José Lezama Rodda alcanzó dimensiones inusitadas como personaje de ficción, y su fantasma atravesó toda la luz desplegada en la memoria de un niño que quedó esperando su imposible regreso de Pensacola, en la Florida. Es la razón por la que tantas veces Lezama observaba una presencia, la de su padre, como un implacable fantasma que recorría las sucesivas estancias del campamento militar donde se desempeñaba. Lezama vivía horrorizado, y así lo confesó a muchas personas cercanas o ajenas a su ámbito familiar, ante los desplazamientos, los viajes. La muerte de su padre lo emparenta de alguna manera con la experiencia del camagüeyano Nicolás Guillén, cuyas elegías marcan un hito no ya en la historia de nuestra nación sino en el cultivo de esa forma métrica en la tradición hispana que debe su punto más alto a la obra de Fernando de Herrera. En ambos poetas, la muerte del padre significó un desgarramiento irreversible, inamovible, único, fuente principal de la escritura de cada una de estas figuras tutelares de nuestra poesía. Sin cultivar precisamente la elegía, tuvo conciencia plena de haber vivido entre dos muertes representativas, tutelares también, que sujetaban el hilo conductor de su literatura, manifiesta en el género que correspondiera. La muerte de su madre, Rosa Lima Rosado, lo quebrantó al punto de que es uno de los móviles para contar la historia de su familia, una familia consagrada a las contiendas, cotidianas o épicas, por la independencia de la Isla.

Universalmente cubano, Lezama enarbolaba el derecho a la libre expresión y descartaba los límites de las fronteras geográficas, pues era, en cambio, un súbdito del conocimiento, del intercambio fructífero entre valores culturales de cualquier civiliza-

12 Citado por Nancy Morejón: *Poética de los altares*, La Habana, Letras Cubanas, col. Mínima, 2004, p. 14.

ción si sus credenciales provenían de la creación de un arte y una literatura de gran acabado.

Los poemas de Lezama, desde la aparición del volumen *Muerte de Narciso*, tocaron diversos asuntos (líricos, mitológicos) y eran el espejo de metáforas e imágenes que conformaban cuerpos indelebles en donde las palabras transcurrían como un agua sagrada, horadando memoria y representación. No quisiera volver en estas páginas a sus conceptos, a la coherencia de su sistema poético, quizá porque lo conocí de viva voz del poeta y no a través de la letra impresa. La oralidad nos define, deja su huella y marca en el Caribe y en esa tesitura quizá radiquen, ¿por qué no?, las observaciones que van a permitirme hacer ahora.

He sido una lectora fiel de la poesía de Lezama. Mis poemas favoritos suyos son varios y coinciden, en su mayoría, con el consenso de la crítica especializada y del lector común. Como María Zambrano, prefiero «Rapsodia para el mulo» y «Noche insular: jardines invisibles». Como otros muchos, vuelvo a preferir siempre «Ah, que tú escapes», «Una oscura pradera me convida», «Llamado del deseoso», «Pensamientos en La Habana», «El arco invisible de Viñales», «Para llegar a Montego Bay», «El coche musical», «Minerva define el mar» y la famosa «Oda a Julián del Casal» que le escuché leer, una noche de 1962, en el salón de actos de la Biblioteca Nacional José Martí. Citados por todos los críticos, por especialistas y profesores que atienden su obra, estos textos resultan ser la biblioteca básica de su poesía.

Cuando apareció en 1977, un poemario póstumo, *Fragmentos a su imán*,<sup>13</sup> hubo para mí una tercera revelación junto a aquella primera bajo los jagüeyes de la Escuela de Letras y, la segunda, en

su legendario salón de alumnos. Estos nuevos poemas aguardaban su época, sobrevenida ya la muerte de Joseíto. Leer nuevos poemas de Lezama fallecido, entonces corroboraba la trascendencia de su quehacer literario. Añejada quizá por esa dedicación casi neurótica a los placeres y las angustias de la escritura, su expresión se regodeaba en la presencia del tema familiar, justo en esa curva indefinible que plantan las mujeres en cualquier orden de la familia y, por supuesto, de la vida doméstica y de otros tópicos frecuentados por el autor de *La fijeza* (1949).

He atendido siempre al fluir de su escritura con más detenimiento y energía que, por ejemplo, a la indagación de su sistema poético, que fuera el exitoso gancho impulsor de mi gusto por su extraña poesía. ¿Es un raro acaso, de la estirpe amada por Rubén Darío, quien puede autodefinirse acuñando todos los vericuetos de una metáfora y de su pareja cabalgante, la imagen? Si entré a una nueva dimensión poética en *Fragmentos a su imán*, fue a través de los siguientes versos:

*Soy el lugarteniente de los participios.*  
[«Mañana sábado»]<sup>14</sup>

o

*Mi sombra*  
*es la sombra de un saco de harina*  
[«¿Y mi cuerpo?»]<sup>15</sup>

o aun:

*Contigo la muerte fue anterior*  
*y efímera y la vida prevalece*  
*por amor de su nombre*  
[«Mi esposa María Luisa»]<sup>16</sup>

14 *Ibíd.*, p. 110.

15 *Ibíd.*, p. 106.

16 J. Lezama Lima: *Ob. cit.* (en n. 13), p. 52.

13 J. Lezama Lima: *Fragmentos a su imán*, prólogo de Cintio Vitier, La Habana, Arte y Literatura, 1977.

y el más indicador de una estética oculta, trasladada a la originaria con la destreza de un ardid:

*borro la escritura,  
un punto logro y suelto la espiral*  
[«Aquí llegamos»]<sup>17</sup>

Estos versos son el espejo en que esa nueva escritura asume como nunca una espiral de aguas renovadas por la presencia de giros conversacionales y, al mismo tiempo, sostenida por imágenes ensartadas por el hilo del sueño, ese sueño reparador que arrastra consigo la escritura automática de los surrealistas<sup>18</sup> cuya huella recorre poemas como «Doble noche», «Virgilio Piñera cumple sesenta años» y «Atraviesan la noche».

Ni surrealista ni conversacional, el verso de Lezama alcanza profundidades exactas en su esplendor comunicativo, proporciones inauditas en su efectividad de forma y de significación. Ningún ser humano es ajeno al entorno social en el que vive y se desarrolla. No pudo serlo quien abrió tantas puertas, quien erigió tantos puentes terrenos o volátiles. Su voz, la de sus últimos años de vida, se instala en el estilo de su época. Hijo además de los presupuestos simbolistas, su divisa fue antes la de Jean-Arthur Rimbaud, regulador también de for-

mas y estilos, creador de óperas fabulosas que oyó Lezama, y recreó, en el Prado habanero.<sup>19</sup>

Para un escritor, toda palabra es una herramienta de significados y, por ello mismo, de trabajo: una vocal puede desencadenar un río de pareceres, una corriente tan pujante como la del Golfo de México y, ¿por qué no también?, como la del Estrecho Dudoso. No vi antes, en la poesía contemporánea cubana, poemas más desgarradores que «Nuevo encuentro con Víctor Manuel» –casi al estilo de las crónicas de un Julián del Casal, otro de sus maestros–, o «La madre». El tema familiar, caro a los jóvenes poetas aglutinados alrededor de *El Caimán Barbudo*, muestra una fase inaudita, una nueva pres-tancia que nos lo devuelve limpio de paja y polvo. «Mi esposa María Luisa», «Dos familias», «La mujer y la casa» se instalan por naturaleza propia en ese movimiento perpetuo de un mundo superpuesto sobre otro donde lo cotidiano, dramáticamente apuntado, denuncia una era de cosificación, de alienación brutal, donde los objetos más pedestres son los que sustituyen a la luna de los poetas románticos. El poema «La escalera y la hormiga» es la cúspide de esta observación. Un preludio de minimalismos se engarza y entremezcla con un canto cierto a la flora y la fauna de un ambiente urbano o, casi nunca, rural.

Por otra parte, enlazado al tema de la muerte, este de la familia azora al lector por su abismal y renovadora expresión a propósito de lo cual señala Cintio Vitier:

19 Su ensayo «Las imágenes posibles» ofrece un retrato en vivo, a la manera de Lezama, de la antipreceptiva que diseña el poeta huidizo de Charleville, Jean-Arthur Rimbaud quien, en los desiertos de África, se enrolara con el rey Ménelik, contrabandista y aventurero. Para Lezama era un maldito y una víctima de sus opciones que había creado un monumento literario que nos lanzara, con dos sencillos libros, a la modernidad. Ver Armando Álvarez Bravo: Ob. cit. (en n. 4), pp. 245-247.

17 J. Lezama Lima: Ob. cit. (en n. 13), p. 46.

18 Los poemas «Oigo hablar» y «Vieja balada surrealista» ostentan una sustancia letal, la misma que recorrió la expresión surreal de un poemario como *Trilce* (1922), del peruano César Vallejo, cuyas raíces se afincan en la tierra remota de un bilingüismo aportado por la convergencia del quechua y el castellano, para el primer poema. En el segundo, recobramos el afán de ciertos poetas suramericanos ejemplarizados en Jules Supervielle y en el monstruo sagrado que es el Conde de Lautréamont.

En este libro [*Fragmentos a su imán*] lo ilustran la madre, la hermana, la esposa, dimensión femenina del amor en cuanto caridad entrañable, que aún no aparecía en los libros anteriores y que provoca los textos más humildes, transidos, venturosos y transparentes de esta colección que viene impulsada como un río final de una muerte a otra muerte, sumergiéndose y continuando en ella..<sup>20</sup>

Una escritura en espiral, donde alienta la palabra como casa escogida, permite al lector sentarse a contemplar un mundo inventado que se mueve con sus propias leyes. Esa mirada de Lezama, que se posa sobre ciertos animales domésticos, en una ensoñación que nos indica su sistema poético—ahora volcado sobre las dimensiones íntimas, cotidianas, familiares— va irradiando no solo una luz descubridora de zonas recoletas sino y, sobre todo, el nacimiento de esa nueva mirada, génesis de una estética asimilada a su modo por las generaciones más jóvenes que se expresa en narradores como Abel Prieto y Miguelina Ponte así como en poetas que llevaron el nombre de la muerte en sus venas, es decir, Raúl Hernández Novás y Ángel Escobar.<sup>21</sup>

Fuente esencial de este comportamiento literario—que ha dado frutos encomiables en estos autores— es el poema «Universalidad del roce», también de este libro póstumo de Lezama. En sus versos, la

cascada del conmutador se vuelve amiga y allí, a través de la lluvia, propone el poeta la infinita posibilidad de la creación, el aniquilamiento de las fronteras incluso biológicas. Así confluye su dictamen renacido en las páginas de Abel Prieto cuando proclama Lezama:

*¿Qué hijos darían que siguiesen  
conversando cuando soplan la lluvia?  
El gato copulando con la marta  
no pare un gato  
de piel shakespeariana y estrellada,  
ni una marta de ojos fosforescentes.  
Engendran el gato volante.*

[«Universalidad del roce»]<sup>22</sup>

Ahora, la brisa fresca de la madrugada, después de la lluvia, sube por entre las hojas y los tejados como un tributo final a aquel que tanto horizonte abrió a la literatura cubana. Pensar que estamos en un agosto diferente, húmedo, que arrastra la imagen del poeta absorto en su ventanal de Trocadero donde un escolar sencillo pasa, un libro bajo el brazo, como quien nada sabe, y enrumba sus pasos hacia el Prado, no para degustar antigüedades, sino para escuchar a los poetas en sus lecturas sucesivas y amenas. En su aventura sigilosa, allí vibra Lezama como nunca. **C**

20 Ver C. Vitier: «Nueva lectura de Lezama», prólogo a *Fragmentos a su imán*, ob. cit (en n. 13), p. 14.

21 La revista *Amnios*, de reciente aparición y dirigida por Alpidio Alonso, aglutina a jóvenes poetas que cultivan esta modalidad.

Manglar y Almendares, La Habana, 30 de agosto de 2010

22 J. Lezama Lima: Ob. cit. (en n. 13), p. 90.

# Recuerdos con Lezama

No puedo precisar cuándo y dónde vi en persona a José Lezama Lima por primera vez. Me inclino a pensar que fue en la sede de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, en un atardecer en que se juntaron, para leer sus poemas, Eliseo Diego, Octavio Smith, Virgilio Piñera y Lezama. Virgilio cerró su parte con el poema titulado «Las siete en punto», que incluiría en 1969 en su libro *La vida entera*, y Lezama leyó «El coche musical» y «Rapsodia para el mulo». Lo aplaudieron como a un cantante de rock y el poeta saludó al auditorio con el libro en alto.

Guardo, sí, bastante memoria de la participación de Lezama en un ciclo de conferencias sobre las letras cubanas que auspició el Instituto de Literatura y Lingüística. Habló allí sobre Heredia, Zenea, Casal, Tristán de Jesús Medina...

En aquellas charlas, Lezama improvisaba ante un auditorio heterogéneo de obreros, estudiantes y profesionales aficionados a la literatura, y hacía su palabra amena y comprensible para todos. No ofrecía visiones cerradas ni opiniones concluyentes sobre los poetas que abordaba, sino que se les acercaba por la biografía, emitía juicios críticos someros y recomendaba libros de consulta, con lo que trataba, en suma, de estimular el interés y la curiosidad de quienes lo escuchábamos para ayudarnos a conformar nuestra propia opinión sobre esas figuras. Algo similar a lo que hizo en los tres volúmenes de su *Antología de la poesía cubana*.

Eran las charlas de un erudito para un público no precisamente erudito: lenguaje llano, tono coloquial, precisiones indispensables y

apreciaciones imprescindibles, calzadas siempre con el dato más atrayente, pues Lezama sabía cómo desenredar la madeja por la punta más interesante. Y alguna que otra vez, un chispazo genial, una comparación insólita y memorable, como cuando dijo que la lectura de la poesía de Zenea producía en la boca un gusto similar al que nos queda luego de ingerir alguna vianda o cuando afirmó que Tristán de Jesús Medina era un hombre brillante y sombrío como un faisán de Indias.

Solía decir el poeta que el cubano llegaba a las citas antes de la hora fijada o después, pero que jamás lo hacía con la debida puntualidad. Él no constituía la excepción y las noches de sus charlas arribaba al Instituto de Literatura y Lingüística antes que ninguno de sus oyentes, se sentaba, acompañado por María Luisa Bautista, su esposa, en una de las butacas de la última fila del salón de actos y aguardaba la llegada de un público que se convertiría en habitual. Cuando había ya una asistencia más o menos nutrida, se dirigía al estrado, cargado con los libros que después apenas consultaba, caminando muy lentamente, con ademanes que siempre sospeché estudiados.

Yo cursaba entonces el bachillerato—María Luisa era precisamente mi profesora de Literatura— y en la espléndida biblioteca del Instituto de Segunda Enseñanza de la Víbora, leí su ensayo sobre Aristides Fernández. Del Departamento Circulante de la Biblioteca Nacional saqué *Tratados en La Habana y Diez poetas cubanos*. Constante Diego, el hijo mayor de Eliseo, que era mi compañero de estudios, me trajo un día, no sin gran preocupación del autor de *Versiones*, el ejemplar de *Analecta del reloj*, que Lezama dedicó a su padre.

Hablaba sobre Lezama con mis amigos, discutíamos sus textos, buscábamos su nombre en las publicaciones periódicas de la época. Constante

Diego lo conocía personalmente y era el privilegiado del grupo. Una amiga trabajaba con él en el Instituto de Literatura y era otra favorecida. A través de ellos me enteraba de muchísimas anécdotas que en versiones a veces radicalmente diferentes llegaban también a mí por otras vías.

Siempre me llamó la atención la cantidad de anécdotas que tenían a Lezama como protagonista. Andando el tiempo, cuando tuve con él una relación cercana, le pregunté hasta qué punto ese anecdotario resultaba verdadero y hasta dónde apócrifo. Me respondió: «Como dijo Rilke, la fama es la suma de todos los equívocos. Muchas de esas anécdotas son ciertas, otras no, pero sucede que yo siempre termino por atribuirme las que me favorecen y las que no me convienen las desautorizo de inmediato».

Si no puedo precisar cuándo vi a Lezama por primera vez, recuerdo, sí, la primera vez que conversamos. María Luisa nos presentó en la noche de *Confluencias*, aquella conferencia autobiográfica que en 1968 pronunció en la Biblioteca Nacional. Como ya yo había avanzado un buen trecho en la obra del autor de *Enemigo rumor*, pude haber sostenido con él un diálogo medianamente inteligente. Pero cuando estreché su mano suave y cálida me sentí tan impresionado que solo alcancé a murmurar una frase incomprensible.

## La cubanía irrepetible

Después de aquella presentación no volví a ver al poeta hasta el año siguiente, cuando preparaba mi investigación sobre el momento cubano de Juan Ramón Jiménez, publicada en *La Gaceta de Cuba*, y en la que participaron asimismo Cintio Vitier y Fina García Marruz. Meses después Lezama accedería a responderme un largo cuestionario sobre su vida y su obra que, a sugerencia suya, se incluyó en la

*Valoración múltiple* que editó Casa de las Américas en ocasión del sesenta cumpleaños del autor de *Paradiso*.

Tanto la indagación sobre Juan Ramón como la entrevista las realicé en el despacho de Lezama en el Instituto de Literatura. A la primera respondió por escrito. En la entrevista conoció el temario de antemano y durante varias jornadas de trabajo improvisó las respuestas que yo tomé al dictado.

Recuerdo que Lezama estaba eufórico el día en que le formulé la que entonces fue la pregunta final de la entrevista. En esa misma mañana había conducido los trámites para un viaje a París, invitado por la Unesco, a fin de tomar parte en un coloquio sobre Gandhi convocado por ese organismo internacional. Su partida era inminente y quedamos en vernos en su oficina tres semanas más tarde, cuando ya de seguro estaría de vuelta. Transcurrieron unos quince días cuando me tropecé con una amiga común a la que pregunté sobre el regreso del poeta. «¿Vuelto?», exclamó «Lezama no fue a ninguna parte».

Esa misma noche lo llamé por teléfono y concerté una cita para el día siguiente. Estaba ansioso por saber lo ocurrido y cuando inquirí me dijo: «No me pregunte las razones, pero preferí cancelar el viaje a última hora». La conversación siguió su curso y casi cuando me despedía, expresó: «Mi padre murió fuera de Cuba. San Agustín dice que quien muere fuera de la ciudad no alcanza la resurrección y todo viaje es un pregueto de la muerte... Imagine lo que es viajar en un avión donde solo una delgada lámina de aluminio nos separa de la eternidad». A Pablo Armando Fernández diría: «Pregunté al retrato de mi madre y ella me dijo: “Joseíto, no hagas ese viaje”».

La entrevista por sus sesenta años dio paso a una relación más cercana y yo continué mis visitas a Lezama en su oficina del Instituto. Fundador de ese centro, donde figuraba en calidad de asesor, des-

plegó allí una labor meritoria. Publicó la ya mencionada *Antología de la poesía cubana*, la poesía de Zenea y recopiló la prosa completa de este escritor, así como la de Tristán de Jesús Medina. Recopilaciones estas, las de la prosa de Medina y Zenea que, hasta donde sé, están perdidas, seguramente en la casa de algún investigador aprovechado que aguarda la ocasión para publicarlas. Antes fue director de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura y laboró, también como asesor, en el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, cuyas funciones serían asumidas por el Instituto de Literatura y Lingüística. Fue para ese Centro que preparó la edición de las obras completas de Julián del Casal.

Cuando dejó el Instituto y formó parte del equipo de la Casa de las Américas, comencé a visitarlo en su casa de Trocadero 162, bajos, casi siempre a las once de la mañana, una hora en la que él estaba prácticamente acabado de levantar y recién bañado y afeitado.

Un día me mostró su estudio, «un amasijo», expresó, «de libros, papeles y polvo», donde, durante muchos años, trabajó y recibió a sus amigos y que tras la muerte de su madre dejó de utilizar porque se tornó «demasiado silencioso y sombrío». Se trataba de una habitación de pequeñas dimensiones, sin ventanas, situada cerca de la cocina y cuyas tres puertas lo comunicaban con un dormitorio, el comedor y un diminuto cuarto de desahogo. Allí los libros apenas dejaban espacio libre; en una pared se destacaban los retratos de Martí y de Góngora, y en otra un retrato de Lezama dibujado por Mariano. En un rincón, directamente sobre el piso, se hallaban dos máquinas de escribir que el poeta utilizó en su juventud y que el óxido había inutilizado y, con la superficie totalmente cubierta de papeles, carpetas, revistas y libros, estaba su escritorio,



un escritorio cómodo y de buenas proporciones que Lezama jamás utilizó para escribir.

Cuando comencé a visitarlo en su casa, Lezama recibía en la sala de estar y en esa sala también escribía, después de las seis de la tarde, apoyando sobre el brazo del sillón las libretas largas y estrechas que a su pedido mandaba a confeccionarle el diseñador Umberto Peña. Nunca utilizaba la tipadora; escribía a mano solo cuando sentía el texto hecho dentro de sí y después dictaba el manuscrito a María Luisa. Ella sacaba tres copias mecanográficas de cada trabajo o poema, copias que eran cosidas, no presilladas, en una misma carpeta que se mantenía siempre próxima al sillón del poeta, colocada sobre una mesita donde libros, revistas, cartas y cajas de tabacos guardaban un equilibrio mágico. Esas cajas de tabaco se convirtieron en su archivo más inmediato. «Le voy a mostrar algo», decía Lezama, y extraía de aquellos estuches manuscritos, recortes de prensa, fotos, las últimas cartas recibidas.

La conversación de Lezama resultaba siempre deliciosa. Su obra lo sobrevive, pero con su muerte perdimos de manera irreversible a un conversador fabuloso que sobre todo sabía escuchar a sus interlocutores. Deslumbraban sus artificios verbales, cautivaba el lujo de sus metáforas que nunca parecían rebuscadas, impresionaba la forma en que asociaba sus lecturas con temas y acontecimientos cotidianos, imponía respeto a sus enemigos y a sus amigos, se hacía temer por su ironía y demostraba en todo momento una cubanía irrepitible, tanto en su modo de ser como en el amor a la patria y la gracia y delicadeza de sus imágenes.

Una mañana, en el Instituto de Literatura, intentaba Lezama en vano hacer funcionar su pluma de fuente, y Jesús Abascal, investigador del propio Instituto, que presenciaba la escena, le dijo: «Segura-

mente está tupida; si quiere, yo se la reparo». Cuando al día siguiente Abascal regresó con la estilográfica ya limpia y cargada con buena tinta Pelikan, el poeta la probó y exclamó jubiloso: «Gracias, joven, muchas gracias... Ahora mi letra fluye como las aguas del Cuyaguaje».

Lezama me contó que en una oportunidad, en el Lyceum, después de observar su rúbrica al pie de un documento, Jorge Mañach comentó: «Su firma revela un refinamiento exquisito». A lo que respondió el poeta: «Y también lo bárbaro americano».

En sus libros, en las revistas que editó, en sus conversaciones cotidianas dejó Lezama huellas palpables de su acendrada y profunda cubanía, de su convencimiento de los valores de nuestra cultura. «Es necesario que el cubano penetre en la universalidad de sus símbolos», repetía. Y en 1962 escribió al referirse a un gran pintor nuestro: «Dichoso Mariano que ha podido ver los cuatro grandes ríos: el Ganges, el Sena, el Orinoco y el Almendares».

¿De qué hablábamos en aquellas conversaciones matinales? De todos los temas imaginables: lecturas, libros recién impresos, obra en marcha (la suya, por supuesto), gente conocida, sucesos de la vida intelectual cubana y extranjera, sueños, pensamientos, recuerdos, chismes. Con frecuencia se abría el poeta a confesiones íntimas. A veces hablaba con una seriedad infinitamente cómica o refería cuentos con una comicidad tal que yo, literalmente, me ahogaba de la risa y tenía que asomarme a la ventana a coger aire —Cintio Vitier me dijo que a él le sucedía lo mismo—. En ocasiones contaba a Lezama sucesos que a la semana siguiente él me volvía a contar a mí, transfigurados por completo en el filtro de su imaginación febricitante. Una noche en que Lezama, José Triana y yo hablamos mal de casi todo el mundo, advertí antes de marcharme: «Conste que me voy haciendo monólogos».

Diría que los rasgos que distinguieron a Lezama fueron la generosidad y la ironía. Nadie más generoso, entre nuestros grandes escritores, para compartir su tiempo con el que acudía a su casa, fuese un autor de nombre, un creador joven o «un ser errante con un destino subdividido». Hay una anécdota que lo retrata. Un adolescente toca a la puerta de Trocadero 162, atiende María Luisa y el muchacho, amoscado, explica que es un poeta que quiere ver a Lezama. María Luisa vacila, no sabe si franquearle la entrada o no. Lezama, que desde su sillón no ve al visitante, pero que lo escucha, dice a su esposa: «María Luisa, si es un joven poeta déjalo entrar».

Pero de la ironía de Lezama no se libraban siquiera sus más cercanos amigos y muchas veces su dardo afilado se clavaba en su propia carne.

En sus últimos años rehusaba opinar sobre las obras inéditas o editadas de otros escritores. «El perro me ha mordido muchas veces», manifestaba. «Vienen por aquí, me entregan sus textos y me piden una valoración sincera, recalcan, sincera. Luego, si mi juicio es favorable, se alegran de mi sinceridad; sinceridad que deja de entusiasmarles si la valoración es negativa».

Él contaba a menudo un incidente ocurrido en La Habana de las décadas iniciales del siglo xx. Un grupo de dirigentes obreros visitó al general Menocal, entonces presidente de la República, a fin de plantearle una lista de demandas. Se mostró el mandatario de acuerdo con todas las peticiones y los líderes gremiales se despidieron satisfechos. «Pero ocurrió algo tremendo», puntualizaba Lezama. Una vez en la calle, a la misma puerta de Palacio, aquellos dirigentes obreros fueron apaleados por los esbirros del Presidente. Antes del encuentro, Menocal, «que era un hombre terrible», recalca el poeta, se puso de acuerdo con sus sicarios: debían

golpearlos si escuchaban el sonido de un timbre cuando los visitantes abandonaran la oficina del Ejecutivo.

Debo decir en honor a la verdad que lo referido es totalmente falso. Un suceso inventado o transfigurado por Lezama. No encontré en la prensa de la época ninguna referencia al respecto por más que la busqué, ni la hallé en recuentos posteriores del acontecer del gobierno menocalista. Por otra parte, tanto Enrique de la Osa como Eduardo Robreño, ambos especies de memoria viva de la República, me aseguraron que tal cosa no ocurrió nunca. En otras palabras: Lezama tenía por una verdad imbatible aquella paliza que nunca ocurrió.

Una joven poeta cubana leyó un día a Lezama, uno tras otro, los poemas de un abultado cuaderno inédito. Lezama, «sillón pa'lante y sillón pa'tras» la escuchó con paciencia infinita y al final dio su opinión. Más tarde, cuando comentaba esa visita con un grupo de amigos, expresó: «Me la mandaron los jodedores... Digan ustedes que mi estilo no es el del general Menocal, porque si no, hubiera tocado un timbre para que los esbirros la apalearan a la salida».

Sus opiniones sobre la mayor parte de sus colegas eran como las opiniones que la mayoría de los escritores tienen sobre la mayor parte de sus colegas, lo que en su caso se agravaba a causa de su brillante agudeza verbal: nunca renunció a tejer un chiste o un comentario irónico a costa del orgullo y la vanidad ajenos ni a la posibilidad de colocar una banderilla caliente sobre el lomo del prójimo si se le presentaba la ocasión, aunque después tuviese que morderse la lengua o se supiera que esa no era su forma de pensar, su auténtico sentir.

De Chacón y Calvo, por ejemplo, decía que era «un perezoso y un insensible», una figura cuya obra no justificaba la fama que había ganado en nuestra

literatura. A Labrador Ruiz lo definía como «un borracho de embajadas», y de Juan Marinello afirmaba que era «un caballo percherón». A Pablo Neruda lo conceptuaba como «un gran poeta malo; buen poeta solo cuando acierta». A Edmundo Desnoes lo lapidó con unas pocas frases: le llamó Martincillo el Flautista y la Margarita tibetana, un ser maligno que guardaba argollas y espinas fálicas de los tejedores de Nueva Guinea. Mario Benedetti era siempre «el pesado del arrabal», y José Rodríguez Feo, a su juicio, no podía escribir nada que valiera la pena porque «es avaro hasta con las palabras». De Mariano Brull, me dijo: «Incapaz de nada brillante, don Mariano era la estampa del tedio». Reflexionó durante unos minutos y añadió: «Toda esa poesía de Brull, de Florit, de Ballagas... salió disparada, cual brujas montadas en escobas, por una ventana, cuando José Lezama Lima escribió aquello de *Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo*... La poesía cubana había cambiado en una sola noche».

Aunque repetía que siempre tenía abierta la puerta para la reconciliación total y dulce, de la que hablaba Pascal, era incapaz de olvidar una ofensa, aunque la perdonara, y evidenciaba a veces la crueldad del niño. Esa actitud le ocasionó molestias y le granjeó más de un enemigo. Enemigos que fueron primero sus amigos.

Oscar Hurtado dijo que en Cuba se podía ser lezamista o antilezamista, pero no indiferente. *Paradiso* dividió en dos la vida de Lezama Lima. Si hasta ese momento su expresión había servido sobre todo para ensanchar el flujo creador de sus amigos, y su vida, hasta entonces, transcurrió alejada del gran público, protegida por las paredes de su casa y resguardada por los modestos empleos que hasta 1959 desempeñó para vivir, la publicación de la novela hizo que su vida íntima se convirtiera en noticia, y fuesen tema de comentario su re-

lación con la madre, el asma –su enfermedad crónica– y los tabacos que acostumbraba a fumar, con los que, afirmaba, homenajeaba al olimpo de los aborígenes de la Isla.

Tenía entonces cincuenta y seis años de edad y lo sorprendió la conmoción que causaba su novela. Los cinco mil ejemplares de la edición cubana se agotaron en pocos días y para colmo lo solicitaban editores extranjeros. Poco después *Paradiso* se convertía en el libro traducido de más éxito en Italia y las ediciones inglesa, francesa, mexicana, argentina y peruana, entre otras, le ganaban nuevos adeptos. Al finalizar el milenio pasado, una encuesta incluyó a *Paradiso* entre las cien grandes obras literarias del siglo xx. Con todo lo discutible que puede ser ese tipo de indagaciones, no hubo otro escritor cubano en la lista.

Si *Paradiso* dividió en dos su vida, la fama, sin embargo, no logró alterarla. Sencillo e inmodesto, amable y desdeñoso, apasionado e indiferente, Lezama, más allá del bien y el mal, insensible a la diatriba y al elogio, fue siempre el mismo. La fe en su obra, la convicción de su valor de los que dio muestra en sus últimos años, eran idénticos a los que hizo patente cuando era un escritor desconocido.

«Así como soporté la indiferencia con total dignidad» dijo en una entrevista, «ahora soporto la fama con total indiferencia».

## Entrampado

Tras la publicación de *Paradiso*, Lezama continuó sumando página tras página y sus personajes se desplazaron hacia nuevas situaciones. Licario, el Ícaro, el nuevo intentador de lo imposible, apenas se da cuenta de que está muerto y utiliza todos los procedimientos para estar de nuevo con nosotros. Su presencia se esboza como un relámpago y rehúsa

las comprobaciones del cuerpo. El poeta, casi con el ritmo de otra respiración, corporiza la muerte. José Cemí volverá a encontrarse con la imagen y para que ello sea posible tiene que verificarse la resurrección incesante de Oppiano Licario.

Trabaja entonces en otra novela, a la que siempre aludió como «la continuación de *Paradiso*» y a la que dio varios títulos –*Inferno*, *La muerte de Oppiano Licario*, *El reino de la imagen*– hasta que decidió que llevase el nombre de su protagonista que es, a la vez, el personaje más desafortado de *Paradiso*.

Pero *Oppiano Licario* quedó inconclusa. El año 1970 había marcado la apoteosis del poeta. Se le agasajó en ocasión de su sesenta cumpleaños, se recogió en un volumen su *Poesía completa* y se dio a conocer ese espléndido libro de ensayos que es *La cantidad hechizada*; además la Casa de las Américas publicó una excelente recopilación de textos sobre su vida y su obra. Lezama, ninguneado por muchos durante años, antes de 1959, parecía haber alcanzado su consagración definitiva solo para caer en el olvido y la relegación más completos en 1971, tras la detención policial de Heberto Padilla, quien había ganado ya el Premio Nacional de Poesía de la Unión de Escritores, en cuyo jurado figuró Lezama, por su libro *Fuera de juego*, muy mal visto por la crítica oficial y por la propia Unión, que lo publicó. A Lezama dejó de publicársele, ninguna revista cultural le pidió colaboración, su nombre se excluyó de recuentos y estudios de las letras cubanas... Fue como si hubiese dejado de existir. Peor, como si nunca hubiera existido.

María Luisa lo atendía con desvelo y cariño. Se comprendían. Se sentían, en una dimensión profunda, necesarios el uno al otro. Ella tenía también a toda su familia fuera de Cuba. Eran, pues, dos soledades que se habían unido para darse un poco de compañía.

El país, todo el pueblo, padecía carencias a veces traumáticas. A Lezama, aunque nunca tuvo menos de cinco platos en su mesa –lo sé, me consta– le obsesionaba la idea de que pudiera faltarle la comida. Le angustiaba la posibilidad de que le faltaran los medicamentos antiasmáticos que familiares y amigos, entre ellos Julio Cortázar, le remitían desde el exterior. Pensaba que la crisis del transporte público era más grave de lo que resultaba en realidad y se condenó a su sillón, «peregrino inmóvil para siempre», como expresó a Tomás Eloy Martínez.

Disfrutaba de la alegría de los amigos que lo visitaban. Sentía gusto por la conversación inteligente. Escribía aun cuando sabía que las horas muertas eran muchas y no siempre podían llenarse con poemas. «El desierto está creciendo», repetía recordando el *Zaratustra*. Su obra no siempre le propina interpretaciones generosas, dice Reynaldo González. Ni dentro ni fuera del país. «Dentro arrastró la inquina de rencillas literarias enquistadas y, gracias a la polarización que propiciaron los cambios, llevadas a verdadero terrorismo cultural». Fuera empezó a ser visto como un asalariado de la Revolución.

La detención de Heberto Padilla y su posterior confesión pública, en la que implicó como desafectos al gobierno revolucionario a varios de sus amigos y al propio Lezama, agravó, prosigue Reynaldo, la situación del poeta entrampado en un cerco superior a sus fuerzas y que lo convirtió en combustible de una lucha ideológica de la que a duras penas podía zafarse.

Una solución hubiera sido que Lezama saliera temporalmente de la Isla. Lo invitaban instituciones culturales y editoriales extranjeras, y María Luisa insistía en que las aceptara. Se dice que de manera continua las autoridades le negaron esa posibilidad. No estoy seguro de eso. Vimos ya

que cuando en 1969 la Unesco lo invitó a París, el poeta, con toda la documentación necesaria en la mano para salir de Cuba, canceló inesperadamente el viaje en el último minuto, como antes, en 1939, terminó por no aceptar la beca que, por intermedio de Juan Ramón Jiménez, le concedió la Universidad de Gainesville, en Florida. Aparte de un viaje que junto con su familia hizo de niño a los Estados Unidos, solo salió de Cuba en dos ocasiones: a México, en 1949, y a Jamaica, al año siguiente. San Agustín decía que quien moría fuera de la Ciudad de Dios no alcanzaba la resurrección. Para José Lezama Lima la Ciudad de Dios era La Habana.

Lezama, que siempre trabajó en la niebla y en la oscuridad y aun dentro del caos sufrió en silencio el silenciamiento y siguió escribiendo con su alegría trabajadora. Pero ya nada era lo mismo y pese a los reclamos de editores extranjeros se negó a publicar sus libros si antes no aparecían en su patria. Así lo sorprendieron la enfermedad y la muerte, el 9 de agosto de 1976.

Lezama decía que su padre había muerto de una «tonta» pulmonía. Otra «tonta» pulmonía se le atravesaba a él en el camino.

Me dijo en una ocasión:

Si algo he sabido hacer en la vida es aprovechar las posibilidades que se me han presentado. Por eso ahora en que la obesidad, el asma, la disnea, los años, me han reducido a esta suerte de inmovilidad y en que –fuera de mi obra– no tengo otra cosa que hacer que seguir en la sala de mi casa esperando la muerte, puedo hacer mía la frase de Flaubert que quisiera fuera mi epitafio: *Todo perdido, nada perdido*.

Posteriormente Lezama cambió esa frase. El epitafio que aparece en su tumba está sacado de un poema suyo. Dice: «La mar violeta añora el nacimiento de los dioses porque nacer es aquí una fiesta innombrable».

En sus momentos finales el poeta asoció la muerte con la imagen del nacimiento. Por eso, para mí sigue en su obra tan vivo como siempre. A veces paso por su casa y me detengo un momento ante la puerta: me parece que Lezama acudirá a mi llamada para preguntarme otra vez con el saludo habitual de su alegría: «¿Qué tal de humedad matinal? ¿Qué tal de resonancias?». **C**

Autor desconocido. Lezama en su estudio, Trocadero no. 162. Ca. 1975



# La *Antología cubana* de Lezama y su nueva edición

La nueva edición de la *Antología de la poesía cubana*<sup>1</sup> que hizo Lezama en los años sesenta ha sido la crónica de una necesidad anunciada. A pesar de que en la universidad donde trabajamos hay un ejemplar de cada uno de los tres tomos de la edición de 1965, lo cierto es que no es corriente que esa magna obra se encuentre con facilidad en bibliotecas universitarias y públicas, lo que hace muy difícil su consulta.

Cuando nos propusimos reeditar la *Antología...*, lo hicimos por varias razones: en primer lugar, era un homenaje y un acto de justicia con el poeta habanero, pues, del mismo modo que su poesía, sus ensayos y su narrativa han tenido numerosas ediciones dentro y fuera de Cuba, ese trabajo necesitaba ser reeditado, en la medida en que sobrepasa con mucho la simple labor de compilación porque los textos del maestro sobre las épocas, los autores y las obras principales de toda la poesía cubana anterior al siglo xx son mucho más que aclaratorios. Contienen no solo la sabiduría del crítico avezado, sino también la sutileza del poeta que impregna de sustrato lírico todo lo que toca, sea cual sea el género. Constituye, por tanto, un reconocimiento a lo que se puede considerar una obra más del maestro, y no un libro de consulta o meramente informativo.

En segundo lugar nos parece que se trata de la mejor y más documentada antología de la poesía cubana, razón por la que me-

1 José Lezama Lima, Ángel Esteban y Álvaro Salvador: *Antología de la poesía cubana*, Madrid, Verbum, 2002, 4 vols., [N. de la R.].

rece ser más conocida y estar al alcance de cualquier lector, en bibliotecas públicas o particulares. Los miles de ejemplares que ya se han vendido de esta nueva edición son una muestra de que los lectores estaban demandando la obra.

En tercer lugar, nos pareció oportuno, en los albores del siglo *xxi*, añadir a la idea originaria de Lezama un cuarto tomo que contuviese la producción más sobresaliente de los últimos cien años, para cerrar la obra y darle un carácter de mayor actualidad. Por supuesto, no hubo en este aspecto una voluntad de suplantar o hablar por el maestro, sino simplemente completar, desde nuestro humilde punto de vista, la historia de la poesía cubana desde sus comienzos hasta la fecha de la publicación. De paso, intentábamos saldar la deuda que debieron dejar él en muchos poetas de la primera mitad del siglo *xx*, deseosos de verse en un supuesto cuarto tomo de la obra. Para realizar este último tomo invertimos el trabajo de tres años de recopilación de obras, antologías, selecciones de los propios autores, discusiones sobre cuántos y quiénes podrían formar parte de ese elenco, etcétera. Es también conveniente señalar que todos los que están (unos ciento treinta) «son», aunque bien pudieran haber cabido muchos más. El carácter naturalmente incompleto de cualquier antología justifica que haya habido algunas omisiones, aunque creemos que los autores fundamentales de la poesía del siglo *xx* se encuentran representados.

En todo este proceso tenemos que mencionar la gran ayuda que supuso para nosotros Pío Serrano, director de *Verbum*. Como todos saben, ese sello editorial lleva varias décadas dedicado a promover la literatura cubana en España, en Europa y en toda la América Latina. En concreto, por lo que se refiere a Lezama, ha editado gran parte de sus textos sobre La Habana, la correspondencia con

Eloísa Lezama Lima, la poesía y la prosa (antología). Fue Pío Serrano quien nos animó a enfrentarnos a este reto, comprometiéndose a pedir los derechos de la antología y publicar el trabajo. Asimismo, él nos asesoró en la elección de algunos de los poetas del siglo *xx* y nos facilitó parte de la bibliografía que utilizamos.

Cuando estábamos a punto de completar los cuatro volúmenes, una noticia inesperada creó un particular aliciente, que dio todavía más valor al conjunto: colegas con los que hemos colaborado en muchas ocasiones, Alejandro González Acosta, cubano radicado en México, investigador con rango de catedrático en la Biblioteca Nacional y en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma Metropolitana (UNAM), y Pedro Correa, catedrático del Instituto de Granada y magnífico conocedor de la literatura de nuestra América, nos hicieron llegar una copia del manuscrito de *La Florida*, de fray Alonso de Escobedo, obra en la que el clérigo español describía por primera vez en la historia de la Isla los paisajes y los habitantes de Cuba, en los últimos años del siglo *xvi*. Nosotros ya conocíamos la existencia de esa obra, porque muy poco antes se había presentado en la City University de Nueva York una tesis doctoral titulada «Estudio y edición anotada de *La Florida*, de Fray Alonso Gregorio de Escobedo», por Alejandra Sununu, con quien tuvimos la ocasión de hablar, y nos comentó que ella nunca había tratado de publicar esa obra, por lo que el estudio permanece hasta ahora oculto en los archivos de la universidad neoyorquina.

Alejandro González y Pedro Correa nos cedieron los permisos necesarios para publicar el texto cubano de *La Florida*, de casi mil versos, y le añadimos nosotros un breve estudio, a modo de prólogo, presentando por primera vez un texto inédito

que adelanta en diez o doce años, pero también en un siglo, el comienzo de la literatura cubana. Nada más ver la luz, Luis Suardíaz pasó por Granada, le dimos noticia de nuestra obra y él mismo se encargó de darle publicidad a su vuelta a Cuba, y también de publicar, en Camagüey en 2004, el texto cubano como obra aparte, independiente de nuestra antología. A partir de entonces, sabemos que son varios ya los estudios que se han acercado a *La Florida* y le han dado la importancia que tiene como texto fundacional de la literatura en la Isla.

Si estos han sido los avatares de la nueva edición de la *Antología... lezamiana*, no es menos interesante el hecho de que las conclusiones a las que hemos llegado, después de analizar la producción poética cubana del siglo xx, no distan mucho de las ideas que el maestro defendió en el prólogo a su magna obra. De hecho, en la introducción a la poesía del siglo xx que hicimos en el cuarto tomo, partíamos de las afirmaciones que hizo Lezama al comenzar su antología y las uníamos a las que, en las décadas siguientes, los críticos han corroborado con más o menos exactitud.

Cuba participa, desde nuestro punto de vista, visiblemente lezamiano, de todos los caracteres que definen las sociedades insulares y continentales que integran el Caribe, como la fragmentación, la inestabilidad, el aislamiento, el desarraigo, la complejidad cultural, la dispersa historiografía, la contingencia y la provisionalidad.<sup>2</sup> Además, el peso de la condición colonial afecta su configuración en un doble sentido, ya que a la tardía independencia hay que añadir el particular legado de la historia de los siglos anteriores, que depara una suerte de conciencia histórica detenida. Los poetas de *Orígenes*, en su peculiar

visión de la literatura cubana, declaran que *lo cubano* está presente en la literatura de la Isla desde las primeras manifestaciones culturales, es decir, desde *Espejo de paciencia* (1608), del canario Silvestre de Balboa y, añadiríamos nosotros, también desde *La Florida*, de Escobedo. Por eso, la literatura cubana se presenta como el producto más acabado y fiel de lo que supuso la conquista, o sea, la huella de la ideología dominante en los recovecos de la vida cotidiana, sobre todo porque, al carecer de una inmigración masiva de europeos en los dos últimos siglos y al perpetuarse las estructuras de poder procedentes de la matriz colonial,

la burguesía criolla no se siente como tal, carece de conciencia de ruptura, y lo cubano se considera como un todo único y estático desde el inicio de la conquista. Las capas anteriores al siglo xix no son vistas, como en las demás literaturas, como el fundamento donde, en cierto modo, se debía de asentar la nacionalidad histórica, sino simplemente como un momento más en el espacio histórico global.<sup>3</sup>

La insularidad y la organización económico-social son los aspectos que mejor contribuyeron a desarrollar las peculiaridades descritas. Lo insular participa de las constantes caribeñas, al concebirse la zona de las Antillas como un puente que conecta las dos Américas, es decir, el discurso de la resistencia con el de la dominación, y como el eje central sobre el que pivotan los intereses del capitalismo europeo, conectando el Atlántico con el Pacífico. El paso del mercantilismo a la Revolución Industrial tiene mucho que ver con ese eje económico.

2 Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea, 1998, p. 15.

3 Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador: *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, 2da. ed., Madrid, Akal, 1994, p. 251.



Internamente, el ritmo insular descansa en la configuración de la zafra azucarera y, en menor medida, del tabaco, que determinan el sistema económico y, por ende, las mismas relaciones sociales. Esa predestinación geográfica, la «maldita circunstancia del agua por todas partes» que rodea al poeta como un cáncer y no le permite dormir,<sup>4</sup> ha sido siempre para los cubanos un problema, y nunca una condición ventajosa. Aislados y condenados a un estatismo temporal o, a lo sumo, a una sensación de circularidad o de eterno retorno, la historia de Cuba se yergue impertérrita porque la plantación y el ingenio se perpetúan en el tiempo, y su reiteración se revela como un factor determinante para producir ese colapso de la conciencia histórica. La zafra impone sus propios ritmos. La siembra, la recolección y el reposo de la tierra se repiten sin solución de continuidad, por lo que los mitos, la alegoría de la muerte y la resurrección se identifican con el ciclo agrícola natural, en una simbología que depara la idea de la eterna rotación hacia el origen.

Por eso el amor a la tierra y la enorme cantidad de textos dedicados por los poetas cubanos a sus recursos naturales no se limitan a la mera celebración de la tierra ni a la elaboración reiterada de un tópico, el del idilio tropical, sino que suponen la constatación de un proceso histórico, que identifica simbólicamente al paisaje con diversas utopías o sentimientos: el ansia de libertad, la patria deseada, los estados de ánimo o la misma cubanía. «Habaniidad de habanidades: todo es habanidad», dirá Cabrera Infante, refiriéndose a la inevitable inercia que genera su necesidad de escribir. En líneas generales, el artista cubano no puede sustraerse al canto de sirena que le obliga a volver una y otra vez sobre

4 Virgilio Piñera: «La isla en peso», *La isla en peso*, La Habana, Ediciones Unión, 1998, p. 33.

la tierra de sus amores y sus odios, de su libertad y de su aislamiento. Cuba, La Habana, el paisaje, sus gentes, sus ciudades, su naturaleza, su estatismo secular, son casi los únicos motivos de la literatura cubana, junto con los grandes planteamientos metafísicos que genera la condición colonial e insular.

En el caso de la poesía, el destino especulativo es particularmente sensible, y la responsabilidad civil del poeta se acrecienta, siendo este consciente de su misión. Lezama había unido *historia* y *poesía* en su prólogo a la *Antología de la poesía cubana* asegurando que «nuestra isla comienza su historia dentro de la poesía».<sup>5</sup> Y Mihály Dés, conecedor del carácter fundacional de la lírica insular, afirmó que la poesía cubana «llevó a cabo casi por sí sola, a falta de otros géneros consolidados, la *nacionalización* de su literatura y la *poetización* de su realidad».<sup>6</sup> Es decir, la lectura de la nación revierte hacia el género poético, tanto en su aspecto sincrónico como en el diacrónico. Por eso, no es casual que Eliseo Diego confiese a Gastón Baquero, en una carta del 29 de diciembre de 1992, que esa amistad que ha perdurado con el paso de los años, desde los tiempos de *Orígenes* hasta el rescoldo que dejaron los años de separación por causa del exilio de Baquero, se haya cimentado no en la historia, sino en la poesía, «materia tanto más frágil, pero más perdurable».<sup>7</sup> La responsabilidad se convierte en tensión, porque el poeta es a la vez director y dirigido: escribe la historia pero también es víctima de ella. Según Francisco Morán, este es el «secre-

5 J. Lezama Lima: «Prólogo», *Antología de la poesía cubana*, ob. cit. (en n. 1), vol. I, p. x.

6 Mihály Dés: *Noche insular. Antología de la poesía cubana*, Barcelona, Lumen, 1993, p. 10.

7 Eliseo Diego: «Cartas cruzadas Gastón Baquero/Eliseo Diego», *Encuentro de la Cultura Cubana*, No. 3, 1996-1997, p. 9.

to de la tragedia de los poetas cubanos: el no poder salirse del vértigo de la Historia y ser arrastrados, fragmentados por ella, inexorablemente».<sup>8</sup>

Uno de los aspectos más sorprendentes de este flujo histórico, de esta relación singular entre el poeta y su historia, es el destino trágico o tormentoso generado por esa tensión. Desde los poetas nacidos en el siglo XVIII hasta nuestros días, razones muy diversas han marcado la demonización de los artistas cubanos. Manuel de Zequeira y Arango (1764-1846), tras una buena gestión como militar y político, perdió el juicio, y creyó que desaparecería al ponerse un sombrero; Ignacio Valdés Machuca (1792-1851), popular por sus versos y por haber patrocinado una colecta para liberar al esclavo Juan F. Manzano, murió en el más absoluto olvido; Heredia, la primera gran figura del romanticismo hispanoamericano, murió exiliado, tras haber luchado por la independencia en el momento en que los territorios de nuestra América se liberaban del yugo español, rechazado incluso por los mismos que lo acompañaban en sus correrías independentistas, a la edad de treinta y seis años; su sobrino Antonio Angulo y Heredia murió loco en España, desasistido y prácticamente desaparecido; Plácido fue ajusticiado por los españoles; Milanés terminó víctima de la locura, después de llevar una vida plena de sinsabores; la Avellaneda, espíritu romántico atormentado, terminó sus días en España con una suerte no muy distinta a la del sobrino de Heredia; Mendeive, maestro de la generación de independentistas que se forjó alrededor de Martí, sufrió la cárcel y el destierro hasta casi el final de su vida; Zenea murió fusilado; Uhrbach y Martí fueron aniquilados en la guerra de la independencia... Por supuesto, el destino de los poetas de la República, y muchos de los

actuales, no ha sido muy diverso. Reinaldo Arenas relata con amargura en varios capítulos de *El color del verano* la historia de una Isla que se repite, y que está llena de tintes trágicos desde que los españoles pusieron sus pies en suelo insular, sea cual sea el régimen político.

Ya desde el siglo XVI la historia de Cuba y del Caribe irrumpe en el escenario americano con notas diferenciales frente al vasto mapa continental. La Isla se sumerge en su propia tinta, que oscila paradójicamente entre el estatismo y la errancia. Es un lugar fijo, sin fronteras, pero a la vez desubicado, sin raíces, a la deriva. La conquista, la rápida colonización, suponen el exterminio absoluto de los indígenas y, por lo tanto, la carencia del legado precolombino, tan esencial en otras zonas como Perú, Paraguay, Bolivia, el Ecuador, toda Centroamérica o México.

Por ello, el sincretismo que define *lo cubano* será diferente al de otras zonas, ya que no se trata de una cultura asentada en la tierra que es sojuzgada y asimilada a una civilización advenediza más fuerte, dominadora, sino de varias culturas que entran en contacto, todas foráneas, aunque igualmente estructuradas con respecto a una férrea jerarquización. Ese mestizaje, único elemento en verdad autóctono, viene también matizado por el histórico debate que se origina desde Las Casas, porque la defensa del indígena autóctono en todo el Continente nunca llevará aneja la del negro, esclavo sin remedio y, en el caso de Cuba, hasta los últimos años del siglo XIX, a las puertas de la independencia y de las concepciones modernas de la sociedad. Debido a esa falta de arraigo histórico de la cultura dominada en la tierra concreta, a la impunidad de los planteamientos esclavistas, a la prolongada presencia de la metrópoli en la Isla y a la ausencia de influencias europeas no latinas, lo hispánico cuenta con una presencia mayor que en otros países, y será la base

8 Francisco Morán: *La Isla en su tinta. Antología de la poesía cubana*, Madrid, Verbum, 2000, p. 16.

del criollismo que todavía mantiene su importancia en todos los rincones del espacio insular.

En ese sentido, la identidad nacional se termina forjando en una fecha muy tardía, ya que el romanticismo cubano no tuvo las repercusiones políticas e ideológicas que rodearon al resto de los territorios europeos y americanos. Pero incluso cuando se consuma el proceso de independencia política y nace la República, la identidad cubana se revela como un problema en constante ebullición, y los poetas sienten la necesidad de redefinir una idiosincrasia errante, elusiva, de forma que «la crisis crónica de identidad acaba también constituyendo *una* identidad».<sup>9</sup> El punto de partida lo constituye el modernismo, que en la Isla, como en tantos otros puntos de nuestra América, significó el verdadero romanticismo. Las muertes de Martí y Casal en los últimos años del siglo XIX cierran una etapa de oro en las letras cubanas de la que también participaron los hermanos Borrero, Enrique José Varona, Mercedes Matamoros, Bonifacio Byrne, Carlos Pío Uhrbach, que muere en 1897, etcétera. El modernismo se perfila como la época en que el continente hispanoamericano adquiere una clara autonomía con respecto a las literaturas mediterráneas, que habían sido su modelo durante siglos, y los grandes protagonistas de esa literatura serán los modelos del siglo XX. Los dos cubanos (Martí y Casal), Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Rubén Darío, Herrera y Reissig, Lugones, Amado Nervo, ejercen un influjo no solo sobre la literatura hispanoamericana posterior, sino también sobre la española, con lo que se establece una corriente de doble dirección a ambos extremos del Atlántico.

En Cuba, la muerte temprana de los dos próceres sume al país en un período de estancamiento litera-

rio, ya que las enormes personalidades de Martí y Casal los hace irremplazables. Las primeras décadas del siglo XX denotan la dependencia con respecto a los Estados Unidos, muy clara en el terreno político (no solo de 1898 a 1902, sino también cuando se consuma la autonomía plena y, sobre todo, a instancias de la Enmienda Platt), creciente en el plano económico (Cuba provee de azúcar y tabaco al vecino del Norte, y los Estados Unidos proporciona productos manufacturados, escuelas, instituciones, técnicos) y patente en el lingüístico (la próspera clase media que aparece utiliza el inglés para asegurar la relación económica con la gran potencia). La República no solo trae consigo el neocolonialismo; al mismo tiempo, la literatura cubana, perdidas sus mayores figuras, entra en un proceso de frustración.

Martí, iniciador del modernismo con Rubén Darío, su principal difusor, había recogido la tradición hispánica más valiosa y la había acercado a las novedades del simbolismo y la autoctonía americana. Pero su gran aportación renovadora se concentró en la prosa de sus crónicas, discursos, cartas y artículos. Ahora bien, su omnipresencia en la cultura cubana estuvo más ligada a los aspectos fundacionales de la labor política, educacional y social que a las influencias literarias. Martí, paradigma indiscutible de la cubanía, centro de la historia y la realidad cubana de los últimos cien años, punto de partida de cualquier programa político o cultural, sea cual sea su sesgo ideológico, no lideró la sensibilidad poética de su isla hasta los poetas de *Orígenes* y la primera promoción de la Revolución. Curiosamente, la exigua obra poética de su contemporáneo Casal (y a la vez su antítesis, en palabras de Cintio Vitier),<sup>10</sup> que apenas vivió treinta años, es necesaria para explicar

9 Mihály Dés: Ob. cit. (en n. 6), p. 15.

10 Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro, 1970, p. 284.

la producción literaria de los primeros autores del siglo xx. Su influencia es notoria y efectiva en poetas como Boti, Poveda, Rubén Martínez Villena, Tallet, e incluso en el intimismo de la Loynaz, la veta exotista de Regino Pedroso y el purismo de Florit, Brull o Ballagas. Incluso en los origenistas, que vuelven al Martí teórico y poeta, hay evidentes huellas de la estética casaliana. Lezama, Cintio Vitier o Fina García Marruz realizaron valiosos estudios sobre su obra o la editaron de un modo conveniente y casi definitivo, y el influjo puede observarse en numerosas composiciones de Octavio Smith, García Vega o Eliseo Diego. Es decir, de las dos líneas de la poesía modernista que fueron legadas a la posteridad republicana, la francesa fue mucho más extensa que la hispánica. Lo popular martiano y el gusto por la poética o el discurso sentencioso o ético remitieron en favor de lo parnasiano, el decadentismo y la preocupación por la forma y la expresión poética. Algo que permanece incluso en las primeras promociones de la poesía de la mitad de siglo. Ahí terminó, con el final del xix, el homenaje de Lezama a la poesía cubana, y desde ahí lo recogimos nosotros para continuarlo hasta los albores del Tercer Milenio. ©



Autor desconocido. Lezama en la fachada de la catedral de La Habana. Ca. 1935

# Últimos días de Lezama\*

La situación de la salud de Lezama comenzó a ser alarmante exactamente siete días antes del desenlace fatal.

El domingo 1 de agosto de 1976 me llamó poco antes de las 11:00 a.m. para recordarme mi visita y reclamar mi presencia. Una hora más tarde cuando degustábamos «el mejor té de La Habana Vieja», me refirió que no se sentía bien de salud, que había pasado la noche con dificultad debido al asma. Es bueno recordar que cuando él se quejaba de esta, era sinónimo de que los síntomas habían arreciado: «El asma clavaba sus espuelas de nuevo sobre mis bronquios». No tenía ningún síntoma preciso, ni focalización de enfermedad alguna. A la auscultación, sus bronquios mantenían los sibilantes conocidos, pero ni siquiera estos se hallaban acentuados, la tensión arterial estaba en los límites normales gracias a los medicamentos antihipertensivos, no encontré ninguna señal preocupante ni respondió nada que pudiera orientarme. A mi pregunta de cómo estaba orinando me respondió que bien. Le aconsejé que tomara abundante líquido, vigilara variantes o nuevos síntomas y que ante cualquier situación me llamara. Me retiré de Trocadero cerca de las 2:30 p.m. y en la noche lo llamé, me respondió que se sentía mejor, que mi sola presencia lo había reconfortado. Insistí en que no dejara de tomar mucho líquido y añadí que nos mantendríamos en contacto.

El lunes 2, en horas de la tarde, su esposa, María Luisa, me dijo por teléfono que no tenía ningún síntoma que la alarmara, pero que lo veía decaído con respecto a días anteriores. En horas de la noche fui a verlo y, sospechando que pudiera tener una infección urinaria, le pedí que orinara en un frasco de vidrio limpio. Cerca de las 10:00 p.m. no había podido orinar, lo que me sugirió que no estaba

\* Fragmento del libro de próxima aparición *El paciente impaciente. Mi amistad con José Lezama Lima*.

ingiriendo suficiente cantidad de líquidos, como le había indicado. Argumentó que era cierto, pero que en la noche no quería hacerlo pues entonces se veía obligado a despertarse varias veces y entre el asma y los deseos de orinar, pasaría la noche en vela. Le insistí en que había varias formas de solucionar ese aparente problema, pero que era absolutamente obligatorio seguir mis indicaciones. Me fui casi a la 1:00 a.m., con la promesa de regresar en las primeras horas de la mañana, antes de que se levantara, y que debía tener recogida una muestra de orina.

El martes 3, antes de las 8:00 a.m., me encontraba en Trocadero. Tuve que esperar a que orinara en el frasco e incluso ayudarlo. Su estado de salud parecía mejor, bromeó al respecto y me refirió que, con dificultades, había dormido a «grandes trancos». La orina turbia indicaba que la situación andaba por ese camino. Regresé pasada una hora con los resultados y un frasco estéril, con la intención de realizar un estudio bacteriológico de la orina (urocultivo), para comenzar el tratamiento con antimicrobianos y antibióticos que le receté. Fui hasta la farmacia más cercana, traje los medicamentos y le dejé la prescripción de cómo administrarlos. En la noche llamé y María Luisa, a mis preguntas, dijo que lo veía igual. No obstante, más tarde lo fui a ver y estaba durmiendo, situación muy particular pues normalmente no dormía temprano. Insistí en que no debía estar acostado, tenía que permanecer el mayor tiempo sentado, caminar incluso y realizar ejercicios respiratorios, como en muchas ocasiones le había sugerido, aunque le fuera difícil. Le enseñé a su esposa, que siempre lo cuidó con mucha abnegación a pesar de tener también una salud deteriorada por enfermedades cardiovasculares, que le realizara ejercicios de puño-percusión sobre la espalda. Ello evitaría, o mejoraría, cualquier complicación respiratoria posible, la cual se-

ría un inconveniente para nada deseado, ya que los pulmones de Lezama no se podían dar el lujo de una infección, pues no resistirían ni la más leve de ellas: tenía un enfisema crónico, que se había ido agravando con el paso del tiempo, su sedentarismo y el aumento de peso. Todo esto hizo que sus pulmones redujeran su espacio vital y que cualquier infección fuera funesta. Además, sobre las sepsis (infecciones) urinarias caían las responsabilidades de muchas complicaciones, como la neumonía o sepsis respiratoria. No tenía fiebre, los sibilantes se mantenían dispersos y no se habían acentuado ni agravado.

El miércoles 4 llamé dos veces entre las 9:00 a.m. y la 1:00 p.m. María Luisa me informó que había dormido bien, pero que lo veía mucho más decaído, apenas quería levantarse. Insistí en que no lo dejara acostado y quedamos en que más tarde pasaría a verlo. Antes del eco del Cañonazo de las 9:00 p.m. llegué a la casa, normalmente a la hora en que saboreaba el habitual «desayuno nocturno», como él lo calificaba, por eso no me extrañaron la ventana cerrada y el tener que insistir en la puerta. Esta vez María Luisa, con mayor angustia en la cara, abrió diciéndome: «Joseíto se cayó, tiene fiebre que le subió a 38».

Una infección respiratoria, la neumonía, pensé, acompañado de un terror ciego, ya que estaba convencido de que sus pulmones no podían aguantar esta agresión. A mi pregunta inmediata: «¿Se la tomó con un termómetro?», me respondió afirmativamente.

Él había quedado, con anterioridad a esa noche del miércoles, en recibir una visita de la escritora Alba de Céspedes, descendiente de Carlos Manuel de Céspedes, *Padre de la Patria*, que se encontraba en La Habana; pero la había suspendido por sentirse en mal estado de salud. Me dijo que la había pospuesto por no estar en condiciones de

recibirla, pero con otras disculpas, ya que su pudor por las enfermedades era manifiesto. Mi visita esa noche fue entre el cuarto y la sala. La infección urinaria era la responsable. Hasta muy tarde en la madrugada intenté convencerlo de ingresar en el Pabellón Borges del Hospital Universitario Calixto García, donde yo trabajaba y se encontraban los recursos necesarios, además de ser un lugar que él conocía, pues durante una crisis anterior de María Luisa, la doctora Ada Kourí, esposa de nuestro canciller Raúl Roa García, la había atendido allí. Él logró hacer buenas migas en ese lugar, entre otros, con Cándido Alonso, un viejo empleado de origen español con quien intercambié recuerdos de ancestros ibéricos, anécdotas, tabacos y amistad. El «No» rotundo fue su respuesta. Traté de convencerlo, explicarle y hasta suplicarle que fuéramos al hospital, que sería una breve estancia. Luego, en un aparte con su esposa, le expliqué que los medicamentos parecían no estar haciendo los efectos deseados y que la situación estaba avanzando hacia la complicación y no hacia la solución de la enfermedad. No hubo manera, me pidió una oportunidad hasta el día siguiente.

El jueves 5, temprano, lo llamé con la impaciencia que el paciente me había contaminado. Dormía tranquilamente, me dijo María Luisa, me informó que no había tenido fiebre y que se había sentido mejor, pero «no quería tomar líquidos, para no molestar los corpúsculos de Malpighio», que lo obligaban a mayor diuresis. Sobre las 10:00 a.m., cuando llegué, respondió a mis interrogantes a regañadientes. Le expresé que tomar líquidos era exactamente para eso, para poner a trabajar los dichos corpúsculos. Me quedé hasta la noche, hablé con él, pero el miedo de un viaje al hospital opacaba sus síntomas. «No me siento bien, pero mejoraré, de esta no me voy, doctor», respondió a mis insistentes solitu-

des. Entonces María Luisa, a mi tenaz interrogatorio, me confesó que no le había dado los antibióticos y que se había limitado a darle ciertos remedios caseros, como infusiones de pelusas de maíz y cocimientos de la raíz del guisano de caballo, que ella creía que lo mejorarían. La cólera cruzó la disputa con la medicina verde y fue más allá. Le señalé: «María Luisa, Lezama no puede, de ninguna forma, darse el lujo de esta infección, y lo que tiene no es una bobería, hace cinco días que está con una infección urinaria y ahora está complicada, muy complicada con una severa infección respiratoria, y como usted me ha oído decirle muchas veces en estos días, ese riesgo no lo podemos correr. Llevamos perdidos en esta batalla tres días que son cruciales, y yo no sé si usted se da cuenta, pero estamos bordeando el desastre. Fue una locura no haberle dado los antibióticos». Fui más allá, con peligro de ofender los característicos rasgos de su personalidad, pero dado lo grave de la situación, no me quedó más alternativa que expresarle: «Es una irresponsabilidad no haberle dado los medicamentos y los antibacterianos que le indiqué y le traje, tenemos que pasar a convencerlo de ingresar, no queda otro remedio». Al conjuro de estas palabras se rasgó el velo del templo: hacia las 3:00 a.m., pude administrarle el antibiótico por vía intramuscular, y cerca de las 4:00 a.m. me retiré, Lezama tenía muchos estertores y secreciones, la fiebre había descendido con la ayuda de medicamentos.

El viernes 6, antes de las 8:00 a.m., llamó María Luisa. Yo pensaba visitarlos un poco más tarde, pero urgía mi presencia en Trocadero. Lezama seguía con fiebre y la falta de aire lo asediaba. «Pasé la noche agitado», me dijo poco tiempo después de estar en su casa. Lo inyecté pese a sus reparos, le insistí sobre ir al hospital, pero defendía su inalterable posición de no salir de la casa, como un titán.

Me quedé todo el día para ponerle las dosis de la tarde y la noche. La batalla fue entre el convencimiento y la administración intramuscular de los medicamentos. Me tumbé a dormir en el sofá de la sala, el cuadro clínico se agravaba, la fiebre no bajaba. Lezama no quería ingerir líquidos y el cuadro respiratorio se complicaba. Cada vez, la administración del medicamento era una verdadera odisea. Allí junto a nosotros se encontraba Emilia, vecina y bella persona que ayudaba en múltiples tareas domésticas y cuya fidelidad fue patente esa semana.

El sábado 7, desde horas tempranas de la mañana, continué insistiendo sobre llevarlo al hospital. Dadas mis relaciones estrechas con la Cruz Roja Cubana se presentó una ambulancia de esta institución para conducirlo. Chocó con la inmovible muralla de la negación y llovieron pretextos para postergarlo un día más. Todo ese día fue de un duro batallar para hacerlo entrar en razón y para lograr la solicitada cooperación de su esposa, quien también se negaba a mis indicaciones, aduciendo que ella no podía llevarle la contraria, que si él no quería no podía hacer nada. En un momento de optimismo, contando con un sinnúmero de incondicionales, conseguí un cuarto en el Pabellón Borges del hospital Calixto García, pero cuando la ambulancia se ubicó frente a la puerta de la casa, Lezama se arrepiñó y pidió veinticuatro horas más: «Hoy no estoy para el hospital, doctor», señaló con firmeza, a pesar de que se mantenía con fiebre y expectoración abundante.

Decidí comunicarme con el doctor José Felipe Carneado, con quien también mantenía yo una relación-médico paciente de gran camaradería y compañerismo. Carneado, hombre muy inteligente, culto y capaz, con un cargo de responsabilidad en el Comité Central del Partido, había tenido encuentros con Lezama en varias ocasiones y juntos habían degus-

tado no solo conversaciones sino también Habanos: ambos sufrían de ese placer, a pesar de lo contraproducente para sus padecimientos respectivos. Me comuniqué en las primeras horas de la mañana con Rosa Filgueira Lee, su secretaria, y le pedí que en cuanto Carneado se desocupara, me llamara a casa de Lezama, para explicarle la situación y mi preocupación por la salud del poeta. Unos treinta minutos más tarde se comunicó conmigo y le detallé el estado de salud y su desarrollo desde el comienzo, el domingo anterior, con lujo de detalles. Su respuesta fue muy precisa: «¿Qué le hace falta, doctor, qué se necesita, qué podemos hacer?», a lo que respondí que todo estaba dispuesto, que tenía una ambulancia en la puerta desde horas tempranas y que en el hospital estaban esperando para su ingreso en cuanto llegara; pero que Lezama y María Luisa permanecían inamovibles en su decisión de no ir. Estaba preocupado, pues el tiempo iba pasando y las condiciones, de salud se agravaban progresivamente. Yo ya había pensado en la posibilidad de abordar una vena y pasar los antibióticos por esa vía pero sus venas, dada su obesidad, se hacían difíciles para tales objetivos. Carneado me dijo que tenía a mano una enfermera de experiencia y un anestesista, me pidió que por favor lo mantuviera al tanto y me dio el teléfono de su casa para que, si no estaba en su oficina, lo llamara allí, y el de su secretaria. Antes del mediodía llamó el poeta y amigo Roberto Fernández Retamar. Lezama era trabajador de la Casa de las Americas, y además ambos mantenían una larga, entrañable y profunda amistad, casi como de familia. Salgo al teléfono, le explico lo delicado y crítico de la situación de salud y anunció su rápida presencia en Trocadero para intentar colaborar en el convencimiento a Lezama de su traslado. Cuando Roberto llegó, aquel se mantenía en su cuarto, donde habíamos logrado ponerlo semisentado (posición de Fowler). Conversa-



ron hasta con ciertas bromas. Las solicitudes de Fernández Retamar y sus intentos de convencerlo fueron también infructuosos. Roberto me dejó su teléfono y solicitó que lo mantuviera al tanto. En horas tempranas de la noche repetiría su llamada y su preocupación por el amigo.

Al filo del mediodía llamó con idéntica preocupación Alfredo Guevara y conversamos sobre la situación. También se puso a disposición y me dejó sus teléfonos para que lo llamara, ya que el doctor Osvaldo Dórticos, presidente de la República, le había pedido que se le mantuviera al tanto de la salud por si hubiera cualquier necesidad. De estas conversaciones y preocupaciones se encontraba informada al más mínimo detalle María Luisa.

Parte de esa noche la compartí de nuevo en el sofá de la sala: otra noche más que se volvía interminable, entre sus libros y sus recuerdos, con la intención de, apenas llegara el sol, llevarlo al hospital, viaje al que se resistirían ambos.

El domingo 8, en la mañana, recibí una llamada de Carneado, interesado por el estado de salud y por ayudar a disponer del cuarto en el Pabellón Borges. Hablé con él, le comuniqué cómo se encontraba la salud de Lezama y de su negativa a ingresar. Poco después, con iguales intenciones, volvió a llamar Alfredo Guevara. Le expliqué que hasta entonces continuaba la dificultad de la negativa del poeta. Al intentar levantarse de la cama, Lezama tuvo una lipotimia, o sea, un desmayo, una pérdida del conocimiento. Perdía fuerzas y no podía incorporarse, situación desesperada que aproveché para imponer y decidir el traslado. La ambulancia se mantenía frente a la casa desde la mañana del día anterior. Llamé a Alfredo Guevara y a Roberto Fernández Retamar. No me cabía duda de que la neumonía empezaba a estrangularle sus deshechos pulmones. Cuando por fin se pudo decidir el traslado al hospital tropezamos

con dos dificultades: primero, las dimensiones de la camilla y del paciente, lo que fue resuelto con cierta facilidad gracias a la ayuda de algunos vecinos que colaboraron, más el trabajo y la pericia de la tripulación de la ambulancia; para la segunda fue necesario romper el herrumbroso y viejo candado que guardaba las rejas de la primera ventana de la sala, para sacarlo, no sin dificultad, en la camilla, ya que las dimensiones estrechas de la puerta, la angulación existente entre ella, la escalera a los pisos superiores y la puerta principal del edificio de Trocadero 162, así como la posición de la camilla y el paciente, dificultaban la maniobra.

Llegamos aproximadamente al filo del mediodía (hora de ingreso: 11:55 a.m.) al Hospital Universitario Calixto García, donde yo había estudiado no solo mi carrera sino también mi especialidad. Es esta una institución de salud con larga, reconocida y meritoria tradición científica docente en las ciencias médicas del país y fuera de él. El entonces director del hospital, doctor Roberto Menchaca, y el viceministro primero de Salud Pública, doctor Pedro Azcuy Henríquez, esperaban para viabilizar el ingreso y la atención médica. El estudio radiológico inmediato de sus pulmones confirmó el gravísimo cuadro clínico respiratorio de la neumonía. Mi profesora y gran amiga, coterránea y una de las más ilustres profesoras de medicina interna, doctora Mercedes Batule Batule, fue una de las aliadas principales en ganarle al tiempo y a la infección. Cada alveolo de sus pulmones era un imprescindible espacio vital. También colaboró el doctor José Antonio Negrín Villavicencio, respetado científico intensivista, que se encontraba de guardia ese día en la sala de Terapia Intensiva, la primera inaugurada en el país hacía unos años y con una vasta experiencia en sus objetivos.

Trasladado Lezama a la cama B de la habitación 16 del Pabellón Borges, donde solo se hallaba

él, ya que en la Sala de Terapia Intensiva se encontraban varios pacientes ingresados con enfermedades infecto-contagiosas, decidimos traer los equipos –no pocos, por cierto– para esa habitación después de una breve estancia en el Departamento de Radiología con el fin de realizar el necesario estudio, así como los exámenes de laboratorio clínico. Estos demostraron la terrible sospecha clínica: aquellos pequeños pulmones enfisematosos estaban completamente tomados por el proceso inflamatorio. La bronconeumonía fue inmediata.

Querría el azar concurrente que la coincidencia martiana, el Ángel de la Jiribilla que se alzó para siempre en Dos Ríos, se convocara en ese momento: frente a esta habitación se encontraba ingresado también un viejo amigo de Lezama y mío, el doctor Gonzalo de Quesada y Miranda, hijo de Gonzalo de Quesada y Aróstegui, amigo de José Martí y albacea de su papelería.

El cuadro respiratorio se fue agudizando, pero Lezama nunca perdió su criolla alegría en momentos de lucidez. Ya en la sala, y entradas las primeras horas de la noche, una de las últimas conversaciones de Lezama fue para pedirle a la que era entonces mi esposa que le llevara un pudín. Ella le mandaba con mucha frecuencia en mis visitas, en fechas señaladas o no, ese dulce de la criolla repostería cubana de influencia francesa, pero que ha llegado a aplanarse en la mesa nacional. Recuérdese el testimonio de Virgilio Piñera Llera, «Una velada bajo la advocación del Santo José», en el libro *Cercanía de Lezama Lima*, compilado por Carlos Espinosa y publicado por la Editorial Letras Cubanas en 1986. Sobre las 8:30 de la noche, cuando comenzaron a acentuarse las complicaciones que desencadenaron su fallecimiento, poco tiempo antes de comenzar a perder la conciencia, le pidió a ella que

le llevara uno de esos pudines, «una comida de ángeles», como él gustaba calificarla. Por supuesto, no permití que se cumpliera su deseo porque sabía que su estado era crítico y su gravedad severa.

En esas primeras horas de la noche lo visitó de nuevo Roberto Fernández Retamar. Ya el cuadro era muy crítico a las 9:00 p.m., pero el estado de conciencia no lo perdió hasta un poco más tarde. Las secreciones respiratorias aumentaron. Nuevos equipos, un anestesista, un internista y el intensivista, doctor Negrín Villavicencio, se habían sumado a la batalla desde temprano, así como la enfermera Elena Scoll. Antes de las 10:00 p.m. se realizó una entubación endotraqueal para garantizar la respiración asistida con los ventiladores mecánicos y aspirar sus pulmones, que eran ya totalmente insuficientes para continuar. Dos amigos, dos Armandos, Bilbao y Suárez del Villar, estaban fuera del Pabellón; en la habitación, María Luisa y Onilda, cada una tomándole las manos para no dejarlo ir. A las 2:30 de la madrugada del lunes 9 de agosto, luego de la rectilínea del monitor y el incesante bombeo de estas manos sobre el corazón fibrilante del Poeta, el Maestro, «cerrados los párpados, en un silencio que se prolonga como la marea, rendía la llave y el espejo».

Físicamente Lezama muere de una bronconeumonía, como complicación de una tórpida y precipitada sepsis urinaria en una semana de evolución asentada, y se ensañó en sus pulmones prágicos de asmático que cargaba con un enfisema respiratorio obstructivo crónico. Esto evolucionó desde los primeros días de su vida, agravado por su marcado sedentarismo y la obesidad de sus últimos años, cuando apenas deambulaba los breves pasos de su casa, de la sala al comedor y algunos recorridos a otras piezas obligatorias de la casa. Hay que recordar que su padre

murió de una enfermedad respiratoria, bronconeumonía, durante una epidemia de gripe, el 19 de enero del año 1919 en los Estados Unidos, a los treinta y tres años de edad, como responsabilidad de su trabajo militar en Fuerte Barranca, Florida. Su madre, de una sepsis urinaria complicada con una falla renal. Luego, el jueves 25 de marzo de 2010, en el Baptist Hospital de Miami, fallece también de «una tonta neumonía», como ella misma calificara la muerte de su hermano, Eloísa, la última integrante de la trinidad de los Lezama Lima.

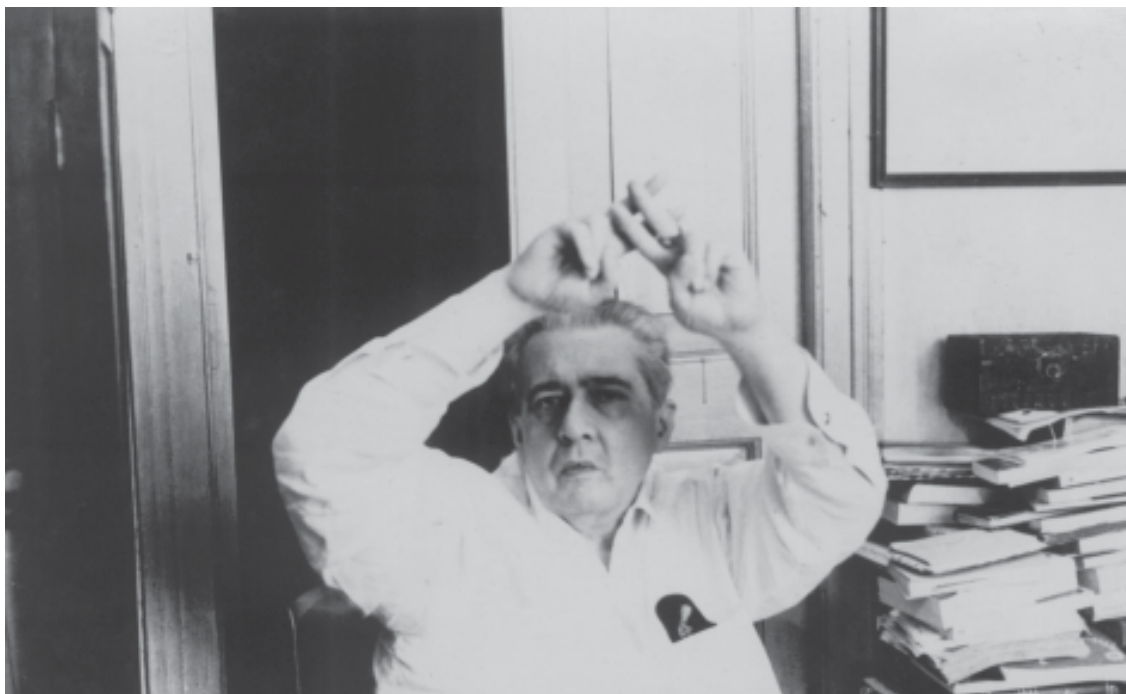
En la mañana, un grupo de amigos capitaneado por el escritor Reynaldo González Zamora decidimos y costeamos, en la funeraria sita en las calles de Calzada y K, El Vedado, hacer las tomas para la mascarilla y las manos, lo que fue realizado por Osneldo García y Camporino, quien también había realizado la mascarilla mortuoria de Rubén Martínez Villena, así como la tarja en Trocadero 162, bajos, y en su tumba, donde sus versos lo acompañarán siempre en la infinitud de su futuro:

*La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,  
ya que nacer es aquí una fiesta innombrable.*

Lezama no va a morir nunca, para citar el tan discutido término de inmortalidad. Su salud poética, el sistema poético soñado, creado y señalado por él, sobre todo en valores tan cubanos como la incandescencia de la obra y la vida martianas, está en su mejor momento. Lezama ha llegado a tener una salud inmortal y universal muy bien ganada y conquistada por él mismo a partir de la aparición de sus primeros poemas y, sobre todo, de *Paradiso*, excelente fresco de La Habana de la República mediatizada. Creo que lo que sí no se puede hacer son premoniciones sobre la salud de la obra de Lezama: esta ha quedado para siempre.

La salud poética de Lezama Lima es tan grande que en todos los tiempos, cuando se haga un recuento de la literatura cubana y universal, en un punto culminante estará con letras mayúsculas e imborrables el nombre del hombre de Trocadero 162, bajos. **C**

Autor desconocido. Lezama en la sala de su casa, Trocadero no. 162. Ca. 1975



# Lezama Lima y su visión calibanesca de la cultura\*

Se atribuye a André Malraux haber dicho que los grandes autores son campos de batalla. A ninguno de nuestros grandes autores del siglo pasado le es tan aplicable la sentencia como a José Lezama Lima. Esa condición lo acompañó casi desde sus inicios como escritor hasta sus últimos instantes. En ese campo de batalla que es su obra hubo quienes, sencillamente, no lo comprendieron, quienes lo envidiaron, quienes lo impugnaron en atención a sectarismos de diverso signo, y quienes pasaron de un bando a otro. Por fortuna, hace años que su grandeza es ampliamente admitida, y no ha habido que esperar a su siglo para que ello ocurriera, aunque de seguro su primera secularidad implicará nuevas iluminaciones sobre él. Hoy por hoy, en Cuba, puede decirse que si Lezama no es un autor popular, sí es un autor popularizado. Abundan los escritores nuestros que, habiéndolo leído o no, se sienten obligados a citar sintagmas procedentes del arsenal lezamiano, como «azar concurrente», «vivencia oblicua», «espacio gnóstico», «*imago*», «*poiesis*», «*potens*». Y el deseo expresado por Julio Cortázar en su memorable texto de 1967, «Para llegar a Lezama Lima», según el cual la obra de Lezama merecía ser reconocida como las de Jorge Luis Borges y Octavio Paz,<sup>1</sup> hace tiempo es una realidad. El mexicano dio a conocer más de una vez el alto aprecio

\* Leído el 4 de octubre de 2010 al inaugurar el ciclo de conferencias sobre el centenario de José Lezama Lima organizado por la Academia Cubana de la Lengua.

<sup>1</sup> Julio Cortázar: «Para llegar a Lezama Lima», *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI Editores, 1967, p. 137.

que sentía por la faena lezamiana. Borges, sin embargo, pareció ignorarla del todo (también ignoró la de Martí), mientras Lezama conocía y admiraba la del argentino. En su polémica de 1949 con Jorge Mañach, Lezama esgrimió el nombre de Borges, junto con los de Alfonso Reyes y Ezequiel Martínez Estrada, como ejemplos de escritores hispanoamericanos «rendidos al fervor de una Obra».<sup>2</sup>

Por otro parte, a veces se ha comparado a Lezama con Borges, no obstante sus marcadas diferencias, tomándose en cuenta las complejidades de sus faenas e incluso la devoción a las madres y las Baldomeras/Baldovinas respectivas. Yo mismo los acerqué en carta de agosto de 1953 en que le comenté a Lezama su *Analecta del reloj*:

Junto a la primera lectura de su libro [le dije entonces], hice la del de Borges [*Otras inquisiciones*, 1952] en que también reúne trabajos de quince años. Sobre muchas y utilísimas divergencias, gustábase en ambos [...] el anhelo de una mirada que de algún modo nos perteneciera: más maliciada y equívoca –y hasta sofisticada– en el maestro argentino; más opulenta e impetuosa en Ud. Pero ávida, necesaria, siempre.<sup>3</sup>

Sobre los versos de Lezama escribí con cierta extensión en *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, que Lezama tuvo la amabilidad de pedirme que apareciera en las Ediciones Orígenes,

donde lo hizo en 1954. Y en 1967, al frente de mi libro *Ensayo de otro mundo*, añadí:

[M]e gustaría volver a considerar la poesía cubana anterior, como hice hace quince años, pero con la nueva óptica [la de la conciencia del tercer mundo que anima a aquel libro]. Pienso, por ejemplo, en lo que podría ser un estudio sobre Lezama Lima, no con el instrumental estilístico de que me valí entonces (o no solo con él), y desde la nueva perspectiva, como lo anunció ya, por ejemplo, Julio Cortázar en un admirable artículo.<sup>4</sup>

Para entonces, ya había dedicado a Lezama mi poema de 1965 «Lezama persona».<sup>5</sup> Pero lo que a continuación escribí sobre él no fue el estudio anunciado, sino el texto «Un cuarto de siglo con Lezama»,<sup>6</sup> en el que evoqué nuestra amistad desde que lo conocí personalmente, en 1951, hasta el día de su muerte en 1976. Ojalá estas escuetas líneas de ahora, al mismo tiempo que referirse al conjunto de su labor, puedan ser al menos el boceto de aquel estudio.

Lezama fue, por encima de todo, poeta, un poeta enorme, tanto en sus versos como en sus ensayos, sus narraciones, su epistolario o su fabulosa conversación. Tocante a esta última, quienes tuvimos el privilegio de disfrutar de ella podemos dar fe de lo certero del juicio de Virgilio Piñera cuando en 1970 afirmó: «Lezama era (sigue siéndolo) el conversador más brillante de Cuba».<sup>7</sup> Lo que permitió a Reynaldo

2 José Lezama Lima (J. L. L.): «Respuesta y nuevas interrogantes. Carta abierta a Jorge Mañach» (1949), en J. L. L.: *Imagen y posibilidad*, Ciro Bianchi Ross (sel. pról. y notas), La Habana, Letras Cubanas, 1981, p. 189.

3 En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Pedro Simón (sel. y notas), La Habana, Casa de las Américas, col. Valoración Múltiple, 1970, p. 314.

4 En *Ensayo de otro mundo*, La Habana, Instituto del Libro, 1967, p. 12.

5 En *Poesía reunida 1948-1965*, La Habana, Unión, 1966, pp. 261-263.

6 En *Recuerdo a*, La Habana, Unión, 1998.

7 Virgilio Piñera: «Opciones de Lezama», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ob. cit. (en n. 3), p. 297.

González considerarlo un poeta conversacional, pero no referido a una conversación banal, sino a la suya feérica.<sup>8</sup> Hablaba como escribía, y escribía, según apuntó Juan Ramón Jiménez en el «Coloquio» (1937) entre ambos, «con su pletórica pluma», «aunque no entendamos a veces su abundante noción ni su expresión borbotante».<sup>9</sup> Era un poeta de tiempo completo, un poeta absoluto, como lo llamé en una ocasión, del linaje de José Martí. Y no un poeta cualquiera. Tuvo razón Oscar Hurtado<sup>10</sup> cuando lo emparentó con los poetas filósofos, como Lucrecio, Dante y el Goethe de *Fausto*, a quienes dedicó un notable libro George Santayana.<sup>11</sup> No en balde Lezama se describió como «un criollo que quiere ser bueno y poeta, es decir, poeta bueno [...] un hombre alucinado por la sed fáustica del conocimiento y por el deseo de esclarecer nuestra expresión y nuestro pueblo».<sup>12</sup> Ese poeta bueno, en verdad extraordinario, vivió alucinado por la sed fáustica del conocimiento, lo que no es propio de cualquier poeta, sino de los poetas filósofos. Véase al respecto la interesantísima correspondencia entre Lezama y la filósofa española María Zambrano,<sup>13</sup> quien escribió que Le-

zama se declaró «católico órfico» y llegó a escribir que en la fundación de la revista *Orígenes* ella, María, tuvo «parte anónima y decisivamente».<sup>14</sup>

En 1967, en el centenario del nacimiento de Rubén Darío, Lezama apuntó que «[s]u prodigioso dominio de la métrica ha dejado de interesarnos, pues el verso libre de las teogonías, de las profecías y de las grandes lamentaciones se ha impuesto totalmente».<sup>15</sup> Como es de suponer, Lezama pensaba en su propio verso libre, que para él era el de las teogonías, las profecías y las grandes lamentaciones. Junto a dicho verso, Lezama se valió también, ocasionalmente, de sonetos y décimas infieles o irregulares. Pero sin duda fue el anterior el predominante en sus mejores piezas en verso.

En sus ensayos ejerció con pasión y agudeza su deseo de esclarecer nuestra expresión y nuestro pueblo. Tales ensayos también fueron invadidos por su poesía. Ya he contado<sup>16</sup> que al recibir su texto sobre la poesía y la pintura cubanas de los siglos XVIII y XIX para ser publicado en la revista *Casa de las Américas*, dudé entre incluirlo en la sección «Hechos/Ideas», de ensayos, o en la sección «Letras», dado su carácter poemático. Al fin decidí crear para él la sección «Paralelos», solución que a Lezama pareció complacerle, pues en lo adelante se valió de ese vocablo, «Paralelos», para encabezar el título de su ensayo. Y en verdad sus versos conocieron vida paralela a la de sus ensayos. Incluso la poesía en

8 Reynaldo González: *Lezama revisitado*, La Habana, Letras Cubanas, 2009, p. 101.

9 J. L. L.: «Coloquio con Juan Ramón Jiménez» (1937), *Analecta del reloj*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1953, pp. 40 y 61.

10 Oscar Hurtado: «Sobre ruiñesores», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ob. cit. (en n. 3).

11 George Santayana: *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante, Goethe*, José Ferrater Mora (trad.), Buenos Aires, Losada, 1943.

12 Citado por Reynaldo González en *Lezama revisitado*, ob. cit. (en n. 8), p. 181.

13 Ver Javier Fornieles (ed.): *Correspondencia José Lezama Lima-María Zambrano, María Zambrano-María Luisa Bautista*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006.

14 María Zambrano: «Liminar», en José Lezama Lima: *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier (coord.), Madrid, Colección Archivos, 1988, pp. xvii y xvi.

15 En «Rubén Darío», *L/L. Boletín del Instituto de Literatura y Lingüística*, La Habana, año 1, No. 2, abril-diciembre de 1967, p. 79.

16 En «Sobre la revista *Casa de las Américas*», *Casa de las Américas*, No. 258, enero-marzo de 2010, p. 6, primera columna.

conjunto fue el tema central de muchos de estos últimos. Tales fueron los casos, entre otros, de «Las imágenes posibles», en *Analecta del reloj* (1953); «Introducción a un sistema poético» y «La dignidad de la poesía» en *Tratados en La Habana* (1958), «A partir de la poesía» en *La cantidad hechizada* (1970), o «Sobre poesía» en *Imagen y posibilidad* (1981), además de numerosos textos referidos a escritores y pintores. Me referiré más tarde a su libro orgánico *La expresión americana* (1957).

Las narraciones de Lezama fueron también manifestaciones de su poesía. Varios de sus relatos aparecieron en libros suyos de versos, lo que es elocuente; y su obra mayor en este orden, *Paradiso* (1966), es reconocida como una novela poética, o como un vasto poema novelado.

Quisiera detenerme ahora en el tema principal de esta charla. Cuando en el número 68 (septiembre-octubre de 1971) de la revista *Casa de las Américas* publiqué mi ensayo «Calibán» (que ahora escribo como palabra llana, pues es anagrama de «caníbal»: «Calibán» es un galicismo), le hice llegar a Lezama uno de los sobretiros de aquel con esta dedicatoria: «Para mi muy querido José Lezama Lima, perpetuo gerifalte, escándalo bizarro». Tal dedicatoria aludía, por supuesto, a un verso de Góngora, pero sobre todo a un ataque absurdo que se le había hecho poco antes al maestro de Trocadero y contribuyó a ensombrecer sus últimos años. En «Un cuarto de siglo con Lezama», al mencionar el envío de aquel sobretiro, dije: «Desde luego, en mi concepción de ese término, Lezama es un escritor indudablemente calibanesco». <sup>17</sup> Y en ediciones posteriores de mi ensayo añadí el nombre de Lezama entre quienes encarnaban la cultura de Caliban. Me resulta curioso

17 En «Un cuarto de siglo...», *Recuerdo a*, ob. cit. (en n. 6), p. 39.

que en una encuesta hecha a Lezama en 1960<sup>18</sup> sobre los diez libros que trataría de salvar, él mencionara dos obras de Shakespeare: *La tempestad* y *Sueño de una noche de verano*. Lamento que, entre las muchas cosas de que hablamos, no se encontrara este tema de *La tempestad*, donde, como bien se sabe, aparece el personaje Caliban. Aunque sí me mencionó el valor de lo carnavalesco y lo paródico cuando aún no se había difundido la obra de Bajtín.

A raíz de ser publicado mi ensayo «Caliban», el crítico mexicano Jorge Alberto Manrique, en una reseña cordial del ensayo, escribió con razón, a propósito de unas ríspidas líneas mías sobre Borges:

Cabe recordar, según el mismo Borges lo ha dicho, que él asume, frente a [...] [la] lectura de Europa, una actitud socarrona de francotirador «desde fuera»: de eso está hecho lo mejor de su obra; y en eso podría reconocerse una actitud de Caliban. Que cada cual tiene sus respuestas, y vale la pena tratar de entenderlas.<sup>19</sup>

Con cuánta más razón puede (o debe) decirse esto de Lezama.

Según lo que sé, quien más se ha ocupado de la relación entre la obra de Lezama y caníbal/Caliban es la estudiosa brasileña Irlemar Chiampi, quien abordó esa relación en su ensayo de 1985 «*La expresión americana* de José Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del caníbal»<sup>20</sup> y en el prólogo a la

18 Se recogió en J. L. L.: *Lezama disperso*, Ciro Bianchi Ross (pról., comp. y notas), La Habana, Unión, 2009, p. 97.

19 Jorge Alberto Manrique: «Ariel entre Próspero y Caliban», *Revista de la Universidad de México*, enero-marzo de 1972, p. 90.

20 En *Escritura*, Caracas, año X, Nos. 19-20, enero-diciembre de 1985.

edición crítica de aquel libro que publicara en español en 1993.<sup>21</sup> En el primero de dichos textos afirmó:

La obra en verso o en prosa de J[osé] Lezama Lima ha recuperado y operado en grado máximo las virtualidades del canibalismo original como un genuino hecho americano. En el poema construido con el reelaborado barroquismo metafórico que extraña [sic] los códigos retóricos más persistentes de la tradición poética; en la narrativa figurada, elíptica, que enreda la lectura en verdaderos criptogramas de sentido; en el ensayo atestado de referencias culturales indescifrables, figuraciones conceptuales, faltas gramaticales, citas erróneas y erráticas en cualquiera de esas modalidades, Lezama Lima no ha cesado de suscitar nuestro asombro y desconcierto. Su obra ha reinventado el más fino ademán del canibal auténtico: devoración y parodia del patrimonio de las grandes culturas, antiguas y modernas, apropiación y extrañamiento del lenguaje, por la ruina de sus constricciones [¿construcciones?] y convenciones más consagradas; ejercicio parricida de conspiración permanente contra la autoridad y la compostura del discurso. En suma: *rebelión productora de la diferencia en la dificultad*. Lezama es bien aquella *thing of darkness* que Próspero atribuyó a Caliban, y por ello mismo sus textos nos han abierto una nueva y revolucionaria experiencia estética, en el ámbito de nuestra modernidad literaria [106-107].

Y más adelante:

A pesar de que Lezama jamás emplea el término «antropofagia» o «canibalismo», sus metáforas son

21 J. L. L.: *La expresión americana*, edición de Irleamar Chiampi con el texto establecido, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

análogas [sic] a las que Oswald de Andrade usó en su «Manifiesto antropófago» (1928), para reivindicar la devoración de lo extranjero como hecho legítimo del comportamiento cultural del brasileño [...]. Pero aun siendo menos atrevido [sic] que las formulaciones oswaldianas, el «espacio gnóstico» lezamiano —espacio de conocimiento, abierto a la «fecundación», o a la «recepción de los corpúsculos generatrices» [...]— tiene el mismo sentido de *incorporación orgánica* [115].

En el prólogo a la mencionada edición crítica de *La expresión americana*, Chiampi añadió:

Lezama pinta su americano como una suerte de Caliban: irreverente, rebelde y devorador (y en esto más próximo al antropófago de Oswald de Andrade para metaforizar el modo de ser brasileño). En el Caliban demoniaco de Lezama prevalecen, a pesar de las tempestades de la historia, el deseo de conocimiento ígneo y la libertad absoluta [24].

Aunque no suscribamos todos los criterios de Chiampi, es justo tomarlos en cuenta. Por su parte, Abel Prieto, quien en su prólogo a la antología de ensayos de Lezama que llamó *Confluencias* (1988) insistió en el carácter descolonizador de tales ensayos, escribió:

No hay duda de que Lezama somete a una *digestión* [énfasis de Abel Prieto] particular a los autores que nutren su cultura y los restituye luego, en sus textos, radicalmente transfigurados: si en definitiva —como señala agudamente un crítico borinqueño [Efraín Barradas]—<sup>22</sup> «el Chester-

22 Efraín Barradas: «Chesteron, Lezama Lima y la función social del arte», *Unión*, No. 1, 1983.



ton de Lezama es muy distinto a cualquier otro Chesterton que nos ofrece la crítica, porque el Chesterton de Lezama es Lezama mismo», [...] algo similar pasa con Claudel y con Pascal y con tantas otras fuentes de su reflexión.<sup>23</sup>

A estas observaciones canibalescas/calibanescas cabe añadir que Lezama, como es propio de todo autor, fue evolucionando a lo largo de su vida, y los rasgos mencionados por Chiampi y Prieto se fueron haciendo cada vez más visibles a medida que Lezama alcanzaba su soberana madurez. Sobre esto ha llamado la atención Cintio Vitier<sup>24</sup> a propósito de lo que Lezama expresara a Juan Ramón Jiménez en su «Coloquio»: «[N]osotros los cubanos», dijo en esa ocasión Lezama, «nunca hemos hecho mucho caso de la tesis del hispanoamericanismo, y ello señala que no nos sentimos muy obligados con la problemática de una sensibilidad continental» [«Coloquio», p. 46]. Vitier menciona en otro texto<sup>25</sup> el rechazo por el Lezama de entonces de «una expresión mestiza [que es] intentar un eclecticismo sanguinoso» [«Coloquio», p. 53]. Vitier atribuye el abandono de tales criterios de Lezama a la presencia en su obra de Martí, que era escasa en la época del «Coloquio». Tal presencia, según el autor de *Ese sol del mundo moral*, se hace visible en Lezama a partir de su ensayo «Las imágenes posibles»,

23 Abel E. Prieto: «Confluencias de Lezama», en José Lezama Lima: *Confluencias*, Abel Prieto (sel. y pról.), La Habana, Letras Cubanas, 1988, pp. xxviii-xxix.

24 En «Brevisísima presentación», *Martí en Lezama*, Cintio Vitier (comp.), La Habana, Centro de Estudios Martiianos, 2000.

25 C. Vitier: «La aventura de *Orígenes*», en *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, Iván González Cruz, La Habana (redacción y pról.), Letras Cubanas, 1993, p. 318.

de 1948. También se preguntó Vitier a propósito de Lezama: «¿demasiada Europa en los intentos iniciales?».<sup>26</sup> A lo que podría responderse afirmativamente. Por ejemplo, los primeros números, trimestrales siempre, de *Orígenes*, se nombraban como las cuatro estaciones, inexistentes en Cuba. En relación con ese punto es útil recordar que la evolución de Borges lo llevó de su momento nativista inicial, que rechazó luego, a una etapa más abierta al mundo, así fuera de la manera calibanescas apuntada; mientras Lezama comenzó rechazando el nativismo («Con lo del Sol del Trópico nos quedamos a la Luna de Valencia», escribió en 1941 al frente del primer número de *Espuela de Plata*), y se movió luego hacia un apoderamiento de lo más cercano. Ello se ve en *La expresión americana*, en «Sucesivas o las coordenadas habaneras», de *Tratados en La Habana* (título que no deja lugar a la duda, como le comenté en carta), en los tres tomos de su *Antología de la poesía cubana* (1965), en muchos textos de *La cantidad hechizada* y de *Imagen y posibilidad*, y también en poemas suyos como «Pensamientos en La Habana» o «El arco invisible de Viñales».

Es significativo que un aspecto tan importante de su obra como el de las «eras imaginarias», en las cuales Lezama conjeturó la existencia de conjuntos históricos regidos por la *imago*, distintos de las «culturas» de Spengler o las «sociedades» de Toynbee, él las haya hecho culminar en José Martí, a raíz del triunfo de la Revolución Cubana. Todavía recuerdo la emoción con que le oí, en los primeros meses de 1959, su lectura en la *Operación cultural* que organizara la Federación Estudiantil Universitaria. «Ningún honor yo prefiero», dijo entonces Lezama, «al que me gané para siempre en la mañana

26 C. Vitier: Ob. cit. (en n. 24), p. 9.

del 30 de septiembre de 1930».<sup>27</sup> Se refería a su participación en la manifestación estudiantil de aquel día contra la dictadura de Gerardo Machado. (Su importancia en la vida de Lezama lo prueba el hecho de que la haya aludido, por supuesto transfigurada, en *Paradiso*). Refiriéndose a la escalinata central de la Universidad, habló del «gran río que descendió por la escalera de piedra y llegó hasta la [Sierra] Maestra» [79]; habló de «el espacio gnóstico americano» [81-83], que sería concepto fundamental, años después, de *La experiencia americana*, y de «[c]ómo lo imposible [...] ha obrado sobre lo posible, organizando el reino de la posibilidad en la infinitud» [82]; de Martí, quien «tocó la tierra, la besó, creó una nueva causalidad, como todos los grandes poetas. Y fue el preludio de la era poética entre nosotros, que ahora nuestro pueblo comienza a vivir, era inmensamente afirmativa, cenital, creadora» [83]; de que hay entre nosotros «la mayor cantidad de luz que puede, hoy por hoy, mostrar un pueblo en la tierra» [88]; de que «[y] a la imagen ha creado una causalidad, es el alba de la era poética entre nosotros» [89].

En textos ulteriores, Lezama añadiría: «El poeta se sacraliza en las eras imaginarias, cuya raíz es la revolución».<sup>28</sup> Y también:

En vísperas de la Revolución yo escribía incesantemente sobre las infinitas posibilidades de la imagen en la historia. Entre las sorpresas que ofrece la poesía está la aterradora verificación

27 En Secretaría de Cultura de la Federación Estudiantil Universitaria: *Operación Cultura*, La Habana, Universidad de La Habana, 1959, p. 77. La cita aparece alterada en *Imagen y posibilidad*, ob. cit. (en n. 2), p. 94.

28 En «Sobre poesía», *Casa de las Américas*, No. 47, marzo-abril de 1968, p. 107.

del antiguo *es cierto porque es imposible*. Comprobaba por el mundo hipertélico —lo que va más allá de su finalidad— de la poesía, que la médula rige al cuerpo, como la intensidad se impone en lo histórico a lo extenso. En una palabra, cómo los países pequeños pueden tener historia, cómo la actuación de la imagen no depende de ninguna extensión. Inauditas sorpresas, rupturas de la causalidad, extraños recomienzos ofrecía la imagen actuando en lo histórico. Y de pronto se verifica el hecho de la Revolución. Nuestra historia se vuelve en sí una inmensa afirmación, el *potens* nuestro comienza a actuar en la infinitud. // La Revolución es en mí algo muy superior a un cambio, fue una integración, una profundización. Nos enseñó a todos la trascendencia de la persona, la dimensión universal que es innata al hombre. Nos dijo a todos que el sufrimiento tiene que ser compartido y la alegría tiene que ser participada. Eso es para mí su lección fundamental.<sup>29</sup>

En «A partir de la poesía», aparecido en 1970 en *La cantidad hechizada*, aunque hecho años antes, retomó varias páginas de su «Lectura» de 1959, y escribió:

La última era imaginaria, a la cual voy a aludir en esta ocasión, es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí. Entre las mejores cosas de la Revolución cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreabundante por los dones del espíritu.

29 En «Literatura y revolución: Encuesta», *Casa de las Américas*, Nos. 51-52, noviembre de 1968-febrero de 1969, pp. 131-132.

Y de nuevo: «Mostramos la mayor cantidad de luz que puede, hoy por hoy, mostrar un pueblo en la tierra».<sup>30</sup>

Tales palabras centelleantes, y otros textos como «Che Guevara, comandante nuestro» y «El 26 de Julio: imagen y posibilidad»,<sup>31</sup> dan fe de la hermosa relación mantenida entre Lezama y las fuerzas emergentes tras la victoria de 1959, con la excepción de los ataques que al principio se le hicieron desde *Lunes de Revolución*. Ya mencioné su lectura en la Universidad de La Habana, en los primeros meses de aquel año. Como a Alejo Carpentier, la eclosión revolucionaria le hizo reverdecir su combativa juventud. Con toda razón pudo decir, en entrevista que le hiciera Ciro Bianchi Ross:

Yo creo que siempre he sido un escritor revolucionario, porque mis valores son revolucionarios. Y en la raíz de mi vida y de mi obra está mi participación en aquella manifestación del 30 de septiembre y el orgullo de haber sido un luchador antimachadista.<sup>32</sup>

En atención a esa actitud suya (y, desde luego, reconociéndosele su condición de gran animador cultural, como se había visto en sus admirables revistas), en el propio 1959 fue nombrado director de Literatura y Publicaciones de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación, cargo desde el que hizo editar clásicos de nuestra literatura, y organizó ciclos de conferencias como el

llamado *La poesía en los poetas de la nueva generación*.<sup>33</sup> Pasó luego a ser asesor en el Instituto de Literatura y Lingüística, donde dio a conocer su *Antología de la poesía cubana*. Y en sus últimos años estuvo en la plantilla de la Casa de las Américas, siendo su tarea allí proseguir su obra excepcional. Cuando en 1961 se creó la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, bajo la presidencia de Nicolás Guillén, Lezama fue uno de sus vicepresidentes. Tomó parte destacada en numerosas faenas de varias instituciones culturales. Súmese a eso, en lugar primordial, sus publicaciones personales: el poemario *Dador* (1961), la *Órbita*, antología de su labor (1966), la novela *Paradiso* (1966), los ensayos de *La cantidad hechizada* (1970), su *Poesía completa* (1970), la *Valoración múltiple* de su obra (1970).

Sin embargo, a partir de 1971 comenzó lo que Ambrosio Fornet llamó el «Quinquenio Gris» y, más allá de una u otra denominación, supuso un torpísimo estrechamiento de la vida intelectual cubana. Cuando, paradójicamente, sus obras conocían una amplia repercusión internacional, Lezama fue uno de los afectados, entre quienes se encontraron no pocos de nuestros escritores, pensadores y artistas valiosos, cuya reivindicación se iniciaría en la segunda mitad de la década del setenta.

Vuelvo al tema de esta charla. Y lo hago, en primer lugar, recordando unas palabras que Lezama le dijo a Ciro Bianchi en su entrevista:

[H]e sido un autodidacto formado en la lectura. No he podido viajar, no he tenido grandes profesores, de manera que culturalmente me

30 En «A partir de la poesía» (1960), *La cantidad hechizada*, La Habana, Unión, 1970, pp. 49-50, 52.

31 Ambos textos aparecen en *Imagen y posibilidad*, ob. cit. (en n. 2).

32 Ciro Bianchi Ross: *Asedio a José Lezama Lima y otras entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 2009, p. 30.

33 El ciclo en cuestión fue iniciado el 24 de agosto de 1959 por las palabras que leyó Lezama, y con el título «Me gusta saludar...» fueron publicadas en *Casa de las Américas*, No. 195, abril-junio de 1993. Dicho texto no fue recogido en *Lezama disperso*, ob. cit. (en n. 18).

he hecho tratando de domeñar mi caos que a veces me jugaba una mala partida, como mi cosmos que era tan secreto para mí como los retos de aquel caos.<sup>34</sup>

También la condición calibanesca de Lezama se revela en rasgos de esa formación autodidacta. Julio Cortázar ha abordado con franqueza esos rasgos al referirse a:

las incorrecciones formales que abundan en su prosa y que, por contraste con la sutileza y la hondura del contenido, suscitan en el lector superficialmente refinado un movimiento de escándalo e impaciencia que casi nunca es capaz de superar; [y también] [e]l hecho incontrovertible de que Lezama parezca decidido a no escribir jamás correctamente un nombre propio inglés, francés o ruso, y que sus citas en idiomas extranjeros estén consteladas de fantasías ortográficas, [lo que] induciría a un intelectual rioplatense típico a ver en él un no menos típico autodidacto de país subdesarrollado, lo que es muy exacto, y a encontrar en eso una justificación para no penetrar en su verdadera dimensión, lo que es muy lamentable.<sup>35</sup>

Cortázar alude luego a cubanos que se comportan como el rioplatense típico, y deben añadirse muchos otros que forman parte de lo que Lezama, con su altivo desdén, llamaba el bachillerismo universal. Contra este escribió siempre Lezama, y lo hizo incorporándose la cultura mundial, la occidental y la oriental, con la conciencia plena, que tuvo desde temprano, de que pertenecía a una comarca no hegemónica, a pesar de lo cual rechazó la estéril

34 C. Bianchi Ross: Ob. cit. (en n. 32), pp. 16-17.

35 J. Cortázar: Ob. cit. (en n. 1), p. 139.

repetición. Martí advirtió: «Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas».<sup>36</sup> En el fuerte tronco propio injertó Lezama el mundo. Lejos de ser un pleonasmo, su obra genial es un nacimiento perpetuo, un enriquecedor y deslumbrante viaje a los orígenes. **C**

36 José Martí: *Nuestra América*, edición crítica, Cintio Vitier (investigación, presentación y notas), La Habana, Centro de Estudios Martianos, Casa de las Américas, 1991, p. 18.



BERENSTEIN: *Retrato de Lezama Lima*. Ca. 1940