

Lecturas de la tradición en la poesía

de José Lezama Lima



DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA

Lecturas de la tradición
en la poesía
de José Lezama Lima

Chazarreta, Daniela Evangelina

Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima. - 1a ed. -
Quilmes : Caligrafías, 2012.

1-CD-ROM

ISBN 978-987-28035-0-6

1. Estudios Literarios. 2. Poesía Cubana Contemporánea. I. Título
CDD 801.95

Fecha de catalogación: 13/04/2012

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

© 2012, Daniela Evangelina Chazarreta

© 2012, Caligrafías

© 2012, Imagen de tapa propiedad del autor

<http://www.danielachazarreta.com.ar>

Para comunicarse con el autor: info@danielachazarreta.com.ar

Primera edición

ISBN 978-987-28035-0-6

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Edición digital del mes de Abril

Diseño y Maquetación digital

Manuel Páez DCV mvp@manuelpaez.com.ar

La Plata, Argentina

Lecturas de la tradición
en la poesía

de José Lezama Lima

DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA

*Al que es, fue y será por siempre,
mi fortaleza y refugio: Jesucristo*

A Lezama ascendiendo

*Después de todo movimiento
aislado
encogido en la penumbra,
detrás de la chispa de tu mano,
trazaste un mundo zumbante
-ardiente orbe-
e inmovilizado.*

*A tus gemidos con colores,
de la escritura sinsabores,
con el viento, los olores de la vida
adivinando el escarlata del
tiempo.*

*Lezama.
Junto al espejo
el guiño del sol sobre el agua
destila sal. Tu poesía
guardaste sobre hojas caídas,
el alma arrugada,
tullida; amparada isla
entre sus arreboles de plata
y la escala de Jacob.*



Índice

Agradecimientos.....	8
A modo de prólogo.....	11
Capítulo 1	
Biblioteca de los orígenes: lecturas de la tradición en José Lezama	
Lima.....	25
I. La opción por el discurso poético.....	29
II. Trazos de la tradición en la poética de Lezama Lima.....	37
III. Lectura y reescritura en el <i>Primer Diario</i> de Lezama Lima ..	47
Capítulo 2	
Insularismo: la poética de los inicios65	
I. El escenario.....	69
Viñetas de Casal	93
II. El mar como espejo es de ondas.....	107
III. El “contorno marino.”	123
Coda sobre el paisaje	142
IV. Lo insular simbólico	153
V. El insularismo como posibilidad	171
Antecedentes/consecuentes caribeños.....	172
Edgardo Rodríguez Juliá: la nostalgia que diseña la isla..	179
La isla como símbolo nostálgico de la comunidad	180
El paisaje como verdadera resistencia.....	182
La insularidad en Benítez Rojo: el Caos que se repite.....	185
Significaciones de lo insular en Édouard Glissant	189
El insularismo en Lezama Lima.....	194
VI. “Pasos de un peregrino son errante”: el mito de origen de la escritura lezamiana	249



Capítulo 3

Sutileza de la imagen	273
I. Presencia de Mallarmé	275
II. La teoría de la imagen	295
Lectura de Santo Tomás.....	296
III. Trazos y polémica con la vanguardia	321
La vanguardia cubana y el grupo Orígenes	323
Antecedentes en “Muerte de Narciso”	327
La lectura de Góngora.....	328
Paralelos en la recepción Góngora / Rubén Darío.....	353
<i>La fijeza</i> . Tópicos y disonancias vanguardistas.....	356
IV.	399

Capítulo 4

El poeta	405
I. El legado de Martí	407
Particularidad del capítulo IX de <i>Paradiso</i> en la significación de la figura de Martí.....	437
II. Algunas significaciones de la tradición cubana en <i>Paradiso</i>	443
El linaje materno.....	444
El linaje paterno.....	447
El mito	449
III. Coda sobre la constitución erótica del poeta	453
El Eros en Platón	454
El Eros en Lezama	457
El Eros cognoscente: impulso hacia el conocimiento de lo inteligible	458
El Eros de la lejanía	459
La naturaleza como impulsora del Eros cognoscente	461
Disposición germinal del Eros en “Muerte de Narciso” ..	462
A modo de epílogo	467
Bibliografía	479

Agradecimientos



Estas líneas son el resultado revisado de la tesis del Doctorado en Letras: “Hipóstasis del tiempo: reconstrucción de linajes y tradición en la obra de José Lezama Lima” dirigida por las profesoras Susana Zanetti y Ana María González de Tobia en la Universidad Nacional de la Plata y concretada gracias a una Beca Interna Doctoral del C.O.N.I.C.E.T. (2003-2008). Agradezco profundamente a mis directoras por su dedicación y generosidad. A Susana, el deleite por la poesía y su defensa constante y sólida de la literatura; a Ana, su presencia permanente y calidez, su amor por los griegos y por las humanidades.

También quiero ofrecer un humilde reconocimiento a otras personas que hicieron posible la realización de este arduo trabajo: en primer lugar a mi familia, mis padres Alicia Pedro y Tomás Chazarreta, y mis hermanos, Natalia y Darío, por constituir las columnas e impulso de mi trabajo y quehacer cotidiano; al jurado, constituido por los doctores Susana Cella, Beatriz Colombi y Juan Tobias Nápoli a quienes agradezco los aportes enriquecedores que espero se reflejen en esta revisión y nueva versión; a la Dra. Gloria Chicote -directora del Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación- por su firme y persistente predisposición y apertura hacia el trabajo académico serio y productivo; a la Dra. Graciela Zecchin de Fasano, co-directora del Centro de Estudios Helénicos de la misma facultad, quien me conoce desde mis primeros pasos en la carrera de Letras y siempre me ha acompañado y aconsejado con cariñosa sabiduría; a mis amigos Zulma Cascino, María Cecilia Schamun, Gabriela Luque, Francisco Aiello, Damián Rivero, Mónica Lapitz, Mirella Tirelli, P. Damián Chiacig, Norma Lamas, Héctor Saraspe, Daniela

Robles, Alfredo Salas, Mari Vilanova, Marta y Daniel Varela, Florencia Nelli, Vanina María Teglia: gracias por sus oraciones, su apoyo constante y amistad invaluable. Tampoco olvido a mis colegas de la carrera de Letras de la UNLP pues sin ellos cierta cuota de inspiración sería imposible.

A modo de prólogo



“La tradición, como en la célebre frase sobre la libertad, fue para él un don, pero fue también una conquista.”


Lezama Lima, “García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita”

“La liberación del tiempo es la constante más tenaz de la sobrenaturaleza.”

Lezama Lima, “Confluencias”

“No pretenden esos cuatro momentos señalados abandonarse a la banalidad de lo causal, de lo sucesivo cronológico. Etapas no, integración del ser en el ser, identidad de una sustancia sobre sí misma. Los agrupamientos del tiempo en un escritor corresponden a los momentos en que éstos alcanzaron un signo.”

Lezama Lima, “Nuevo Mallarmé I”

ndudablemente encarar la obra y en especial la poesía de José Lezama Lima (1910-1976) involucra muchos interrogantes por su hermetismo y complejidad. Frente a este universo solamente podemos proponer ciertos recortes, atisbar algunas lecturas considerando sobre todo la realización de aportes que den cuenta de su poesía atendiendo y esperando

contribuir a la interpretación de líneas de su poética.¹

Los estudios de lengua y cultura griegas clásicas y nuestros trabajos de investigación anteriores, que tenían en cuenta esta presencia, fueron muy provechosos para la lectura de la poesía en tanto pudimos dar con huellas concretas de ese mundo y también de una fuerte impregnación católica que matiza la poética de Lezama Lima. El trabajo de esas dos vertientes, entonces, se realiza mayormente en la primera mitad de la obra de Lezama, insistiendo en algunos textos y poemas porque creemos que es el modo más viable para plantear estas cuestiones con cierta profundidad y con la mayor riqueza posible. En esta línea, ciertamente, nuestra investigación vuelve una y otra vez a un texto inicial, “Muerte de Narciso” que nos llevó a Lezama Lima, de allí a Valéry y a interrogarnos acerca de la importancia del linaje en Lezama planteado en un contraste singular con estéticas vanguardistas que insistían en la ruptura que en un nivel superficial incluye a las grandes figuras modélicas.

El primer epígrafe introduce la línea principal de la tesis: la preocupación del poeta por la tradición y por la construcción de su linaje. Más allá de las presencias, nos inquieta examinar ciertos modos de selección y apropiación y, sobre todo, el interés de Lezama por subrayar a través de una sugerencia muchas veces directriz, la estancia de figuras -a veces emblemáticas- en su poética; ello, porque le interesa instalarse en una tradición determinada. Como toda ambición, este propósito de Lezama es desmesurado, pues no sólo se atiene a su linaje individual, sino que se considera primero

1 Debido a la complejidad, a la extensión y a las hipótesis que movilizan esta lectura, el contexto de la obra de Lezama sólo se insinúa. Para reponer este aspecto en sus diversas etapas se puede consultar Álvarez Bravo 1968, Díaz Quiñones 1987, García Marruz 1997, González Echevarría 1975, Kanzepolsky 2004, Mataix 2000, Rodríguez Feo 1991, Vitier 1970, 1988, 1993.

como una cifra de la expresión cubana, y luego del continente, cuya reflexión más manifiesta es el ensayo *La expresión americana* (1957).

Fija su mirada en este objetivo, una de las estrategias principales para concretarlo es, como indica el segundo de los epígrafes, el sorteo de la “banalidad de lo causal, de lo sucesivo cronológico”, es decir, lo cronológico -el tiempo lineal- como eje de la escritura de la historia de la cultura; esta es una constante preocupación de Lezama, pues siente que frente a la pretendida superioridad de la cultura europea, no sólo cualitativa, sino sobre todo cuantitativa, la mirada del americano hacia su pasado, sólo encuentra carencia y desvalorización de parte del europeo, instancia vivida conflictivamente.

Tomando como referencia al tercer epígrafe también nos interesa destacar que, si bien existe una llamativa, buscada y lograda cohesión y continuidad en la obra lezamiana, hay ciertos “signos”, categorías significativas que al sistematizarse resultan puntos de inflexión sin que necesariamente impliquen un recorte cronológico (y siempre teniendo en cuenta la construcción del linaje que, como otras operaciones culturales, implica el pasado, pero no impone la sucesión, más bien la refuta). Ellos son la isla, la imagen y el poeta.

Un primer recorte corresponde a “Muerte de Narciso” (1937), a *Enemigo rumor* (1941) y al intento de soslayar la ley, la causalidad de la cadena diacrónica como valoración de lo cultural. Esta cuestión se relaciona con la teoría del insularismo tanto en una lectura simbólica, que considera el aislamiento del hecho literario en su particularidad ligada a la sucesión en el espacio que geográficamente implica la isla. Un segundo momento

significativo, corresponde a *La fijeza* (1949) y la presencia de la teoría de la imagen, otra estrategia fundamental para desautorizar el valor dado al eje cronológico como valoración de lo cultural. La tercera consideración tiene que ver con la envergadura del poeta, sus problemas en la obra de Lezama y sus emblemas haciendo un recorrido por gran parte de su producción.

El *corpus* elegido, por lo tanto, responde a la elección de modos eficaces de trabajar la hermética poesía de Lezama Lima -incluyendo ciertas zonas de *Paradiso*- y siempre con el aporte de las reflexiones de los ensayos, no pensados como una explicación mutua, sino como texturas diferentes con las mismas inquietudes poéticas. Sin pretensiones de una lectura unívoca, muy por el contrario, la nuestra se centra en textos que resultan en general paradigmáticos de toda la obra de Lezama concentrándonos en ángulos de análisis para luego ir expandiendo los universos de significación que a partir de allí se plantean.

Teniendo en cuenta estas premisas cuando abordamos la noción de tradición y su significación en la poética de Lezama nos detenemos particularmente en el modo de procesar y leerla a partir de despliegues de apropiación y selección para construir el propio linaje, atravesado por lo fragmentario y diverso. Allí, incluso, tenemos en cuenta la noción de pliegue de Deleuze (1989), pues tanto la lectura como el libro -entendido como archivo o reservorio- (Molloy 1996: 26) resultan una extensión del sujeto poético. El pliegue, además, se traduce en una de las figuras privilegiadas de la poética de Lezama, recurso a partir del cual se “despliegan” los otros y con los cuales va configurándose el sujeto poético.

Si bien vamos haciendo mención de los trabajos que nos

han ayudado en este acercamiento a Lezama a lo largo de este libro, es necesario hacer referencia a un breve recuento (conocido académicamente como el estado de la cuestión).

Diversas son las líneas que la crítica ha trabajado en torno al polisémico orbe lezamiano, de las cuales destacamos, sobre todo por el aporte a nuestra lectura, a Guillermo Sucre, Susana Cella y Emilio de Armas en sus acercamientos a la obra poética de Lezama.

El primero de ellos, Guillermo Sucre -en “Lezama Lima: el Logos de la Imaginación” de *La máscara y la transparencia* (1975)- nos introdujo en la poesía del cubano pues atiende los textos poéticos teniendo en cuenta el perfil metadiscursivo de su producción focalizando, por lo tanto, el contexto de la poética lezamiana. Con sutileza, deshilvanando algunas categorías teóricas importantes como la imagen y la poesía como sobrenaturalidad, analiza según la perspectiva mencionada sobre todo de *La fijeza* para descubrir el modo en que desde la poesía se va gestando la singularidad de la poética de Lezama.

El saber poético. La poesía de José Lezama Lima (2003) de Susana Cella es más diverso y sobre todo considera con destreza la manera en que ciertas inflexiones teóricas como la poesía, el barroco, el cronotopo lezamiano, la isla, la imagen, el cuerpo o el sujeto se funcionalizan y enriquecen en el orbe lezamiano y en algunas de sus poesías. El eje principal del libro es la problemática relación entre poesía y conocimiento presente en la facultad del discurso poético para producir formas cognitivas en sus modos de estructurarse. La crítica y poeta aclara que “se trata de una poética que deliberadamente se propone una búsqueda de algún tipo de sabiduría y de organización del mundo y lo hace, no

mediante una racionalización y abstractización sino a partir de un singular despliegue sensorial e intelectual, donde la constitución y concepción de la *imagen* es central para alcanzar una finalidad trascendente (lo que lo separa de una postura artempurista) -denominada por Lezama Lima *hipertelia*- manteniendo a su vez un fuerte anclaje en la inmanencia” (2003: 28).

Emilio de Armas, uno de los más importantes críticos de Lezama Lima -en “La poesía del Eros cognoscente” (1992), estudio introductorio a su edición de *Poesía*- analiza cómo el Eros -impulso erótico de la creación- está presente en toda la poesía de Lezama desde “Muerte de Narciso” hasta *Fragments a su imán* (póstumo, de 1977) en imágenes de reproducción, gestación, sexualidad en un esfuerzo de aprehensión cognoscitiva.

De estos críticos destacamos especialmente el aprendizaje de modos de penetrar, de leer la poesía de Lezama, de despertar inquietudes y tramar no sólo respuestas, sino incluso interrogantes.

Creímos que tenía relevancia analizar el diálogo entre la obra de Lezama y la tradición ya que esta línea de trabajo ofrecía significativos huecos y vacíos.

Uno de los más importantes es la impronta del insularismo; sugerida primeramente por Cintio Vitier, sobre todo en *Lo cubano en la poesía* de 1970, es el primero que aludió a la teoría que implica una teleología y ciertos tratamientos vinculados con la pertenencia a la isla y al surgimiento de esa expresión lograda magistralmente en “Noche insular: jardines invisibles” de *Enemigo rumor* y “Pensamientos en La Habana” de *La fijeza*. Para Vitier, su presencia en la obra de Lezama se relaciona con “la reminiscencia de la imagen mítica de la isla americana, se integra con ese paisaje de generosas

transmutaciones, con ese espacio donde la semilla formal hispánica se abre a una tradición de piedras convertidas en guerreros, objetos convertidos en imágenes, como el ejército del inca Viracocha, y a una futuridad desconocida” (440).

Arnaldo Cruz-Malavé, tanto en su artículo “Lezama Lima y el ‘insularismo’: una problemática de los orígenes” de 1988 como en uno de los capítulos de *El primitivo implorante. El «sistema poético del mundo» de José Lezama Lima*, de 1994, retoma ciertas consideraciones de Vitier. Su análisis gira en torno al ensayo “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” de Lezama y sus lazos con *La expresión americana*. La reflexión sobre el insularismo le interesa a Cruz-Malavé porque implica un intento primero para definir una expresión cubana opuesta a una sensación “pesimista” en torno a la creación propia. Estas dos últimas ideas nos permitieron pensar el insularismo como una posible estética presentada en los poemas de la primera etapa lezamiana y ligada a las teorías posteriores de la imagen y la expresión americana, en tanto búsqueda de un discurso propio y trascendente. Estas cualidades otorgan aún más coherencia a la obra de Lezama.

“Apetitos de Góngora y Lezama” de Roberto González Echevarría (1975) revisa sagazmente la lectura particular que hace Lezama en “Sierpe de don Luis de Góngora” poniendo el acento en el cuestionamiento de la autonomía y alienación de la lengua poética del barroco de Góngora (1975: 484) con el fin de destacar la imposibilidad del lenguaje y expresar la plenitud que busca San Juan de la Cruz como actitud contrapuesta a la propuesta gongorina.

La apreciación de José Martí en Lezama ha sido observada por Vitier (1985) y Fina García Marruz en *La familia de Orígenes*

(1997) quienes subrayan una lectura sacra de este poeta como una encarnación de la posibilidad infinita. A esta postura se suma Gustavo Pellón en “Martí, Lezama Lima y el uso figurativo de la historia” (1991) que considera “el valor emblemático” (80) que Martí tiene en la configuración lezamiana de las eras imaginarias. Como vemos hasta aquí, a excepción de Vitier con respecto al insularismo, la crítica se ha dedicado sobre todo a la ensayística.

Si bien la bibliografía sobre *Paradiso* (1966) es abundante, no así aquella que atiende a su diálogo con la tradición. “Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima” (1975) de José Juan Arrom es una excepción a ello y resultó significativo para nuestra lectura en tanto recupera la imagen paradisiaca de la isla y su raíz en los *Diarios* de Colón. El interés de Pedro Barreda en “*Paradiso: Lezama y la reescritura de la oralidad*” (1975) contribuyó a la importancia de la oralidad en la novela y el modo en que ella crea un tiempo y un espacio míticos. Ello nos llevó a nuestras reflexiones en el modo de construcción de la saga familiar como un fuerte respaldo autorizador de la escritura de este texto.

“«La muerte de Narciso» o el símbolo fatal de la autoconciencia: Ovidio, Schlegel, Valéry, Lezama” (1993) de Joaquín Martínez aporta significativas apreciaciones sobre la impronta de estos textos en el primer poema de Lezama recuperando sobre todo una textura vívida y renovada del mito. El artículo es excelente si bien no se ocupa de la importancia que ellos guardan con la construcción del linaje en Lezama.

Teniendo muy presente la problemática del tiempo, retomamos el análisis acerca de la imagen y las eras lezamianas en “La historia tejida por la imagen”, estudio introductorio de Irlema Chiampi a

La expresión americana (1993). Aunque esta crítica se detiene en la ensayística, algunas de sus conclusiones fueron productivas para el estudio de los textos poéticos. Particularmente examinamos su afirmación de que el tejido de la historia aparece como una ficción dirigida por el *lógos* poético; en ese contexto el contrapunto se concreta entre las imágenes y el lugar privilegiado que lo americano halla en este nuevo orden establecido por las eras imaginarias: reescribir la tradición. “La importancia de esta distinción [la imagen] -indica la crítica-recae en la propia perspectiva que Lezama adopta en el tratamiento del hecho americano. Si una era imaginaria coincidiese necesariamente con una cultura, América no podría figurar como una era imaginaria, puesto que, faltándole el prestigio del milenio requerido, se disolvería, indiferenciada, en el gran fondo temporal, bimilenario, de Occidente. En cambio, si una era imaginaria puede ser un afloramiento dentro de una cultura, entonces sí es posible detectar el estatuto imaginario americano dentro de Occidente” (1993: 20).

A lo largo de nuestro texto vamos del análisis particularizado de poemas, textos, tópicos y huellas para introducir cuestiones fundamentales de Lezama y luego volver a la consideración pormenorizada y, de nuevo, globales de nuestro querido poeta cubano.

Ojalá que estas líneas fulguren -aunque más no sea- el magisterio de su obra superando los placeres y riesgos que el sabor por su palabra poética involucra.

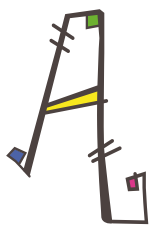
Capítulo 1



Biblioteca de los orígenes: lecturas de la tradición en José Lezama Lima

“Esa prioridad, engendrada por un pacto entre la divinidad y la naturaleza, sin la participación del hombre, parece como si marcara una irritabilidad y un rencor, la del invitado a viandas obligadas, sin las elegancias de una consulta previa para los espirituosos y las preferencias palatales.”

“Mitos y cansancio clásico”, La expresión americana



sí como en el *Popol Vuh* los dioses deciden el alimento del hombre sin consultarlo, la tradición resulta para Lezama un hecho inexorable e irrevocable, un don trazado por sutiles huellas. Su primera etapa poética lleva la impronta de “rehallar el hilo de la tradición”² que en su imaginario

2 Lezama repite este sintagma dos veces en “Julián del Casal” acentuando una preocupación que ya había señalado en “El secreto de Garcilaso”, como advertimos en este

reaparece a través de la búsqueda del padre. Se trata de “rehallar” porque el cordón se ha perdido en algún rincón del pasado.

En este capítulo nos interesa, por una parte, construir el marco teórico necesario para leer la significación que la tradición tiene en la obra lezamiana y, por otra, los diversos modos de apropiación y selección que realiza para construir su linaje.

Considerar la noción de tradición en la literatura latinoamericana implica tener en cuenta las diversas operaciones de conformación, apropiación, búsqueda y eventual constitución de una autonomía literaria. Por ello consideramos que la tradición, más allá de un archivo o reservorio de diversas expresiones culturales que se transmiten generacionalmente³ es un proceso activo que se determina desde el presente diseñando y leyendo el pasado tras plurales maniobras de selección (Williams 2000² [1977]: 137 y ss.). De ello resulta una lectura simbólica del pasado y, por lo tanto, discontinuidad en la continuidad y en una supuesta permanencia.

En general, la tradición suele leerse como una continuidad y una recuperación, especialmente en la lectura de los clásicos, de ciertos estilos y cosmovisiones cuyo ideal de perfección se encuentra en un punto cercado, lejano y concreto, como es el pasado.⁴ El tema nos remite indefectiblemente a un canon que se

capítulo (1977: 68 y 78).

3 Cf. Paz 1994² [1974]: 333. En cuanto a las modalidades de apropiación de la cultura clásica -principal paradigma de los procesos que involucran la tradición- se puede consultar Highet 1954/1996³ [1949], Díez del Corral 1974² y en relación a los estudios de recepción clásica, Hardwick 2003.

4 En general los textos que se ocupan de las diversas recepciones de los clásicos se ubican en esta perspectiva. Cf. Highet, 1954/ 1996³ reimp.; Díez del Corral, L., 1974²; a excepción del tratamiento en general de Deleuze y Derrida, quienes retomando la impronta nietzscheana, revisan el orbe hierático del mundo clásico. Cf. especialmente el artículo “Nos-otros griegos” de Derrida, J., en Cassin, B. (comp.) 1994: 183-199.

extiende con su sombra hierática hacia el presente,⁵ que en estas lecturas supone, además, un eje fundamental, temporal, frente al que Lezama recrea y sostiene varias columnas de su poética; si bien las vanguardias hispanoamericanas responden de distintos modos a las demandas de una tradición nacional,⁶ en Cuba esta problemática no constituye una de sus principales preocupaciones, a excepción de Nicolás Guillén.⁷ Intentaremos interpretar esta cuestión como una posibilidad de penetrar mediante el análisis poético la concepción de Lezama Lima especialmente en la primera etapa de su producción para lo cual, por supuesto, tenemos en cuenta la ensayística del poeta.⁸

La etapa de “Muerte de Narciso” (1937) y *Enemigo rumor* (1941) establece un diálogo con la tradición, entendida como archivo o reservorio cultural, como una “sustancia poética”. Para

5 Como lo expresa Harold Bloom en *La angustia de las influencias*, 1993.

6 Paradigmas de ello son el criollismo de Jorge Luis Borges en Argentina, el «modernismo» de Mário de Andrade en Brasil y la búsqueda de la peruanidad en la tradición incaica de la generación Amauta en Perú (de la variada bibliografía se puede consultar Schwartz 1991; Verani 1986; Videla de Rivero 1990; Sarlo 1982 (específicamente para criollismo).

7 Como indica Schwartz: “Se advierte en la *Revista de Avance* [principal órgano de difusión vanguardista] una preocupación por la definición del «carácter cubano» [...]. En este sentido, Jorge Mañach, uno de sus directores, publica en 1926 un pequeño clásico, *Indagación del choteo*, en el cual trata de delinear los rasgos de la identidad nacional cubana.” (1991: 312). El caso cubano paradigmático es Nicolás Guillén con *Motivos del son* (1930) y *Sóngoro cosongo* (1931), según Julio Verani, atravesados por “la búsqueda de valores autóctonos, ritmos populares de cadencias musicales y el deleite verbal de vocablos negros que estimulan la imaginación.” (1986: 23). Roberto González Echevarría establece que el rescate del pasado y la/s tradición/es hispanoamericana/s se acentúa en la década del 40 mediante lo que él denomina “todo un movimiento mundonovista” (1974). Trabajamos específicamente los contactos entre la estética vanguardista y la poética de Lezama en el tercer capítulo.

8 Nos detenemos sobre todo en la primera etapa de la producción lezamiana porque, si bien el tema se retoma posterior y profusamente en *La expresión americana* (1957) -que abordamos más adelante-, este período está signado por la búsqueda y construcción de un linaje literario y la configuración de precursores para perfilar un mito genésico de la propia escritura; preocupación muy presente en los ensayos que trabajamos en este capítulo y en los poemas, como analizamos también en el siguiente.

indagar esta cuestión, y para construir un comienzo de nuestra lectura, es fundamental tener en cuenta los ensayos “El secreto de Garcilaso” (1937) y “Julián del Casal” (1941), además del *Primer Diario* (1939-1949) de Lezama y, principalmente, la elección del discurso poético para llevarla a cabo.

I. La opción por el discurso poético

La primera pregunta que surge al enfrentarnos con la obra de Lezama es la opción por el discurso poético dispuesta en lo que es para el poeta el dilema entre la mismidad del sujeto y la otredad (entendida como trascendencia y también como todo lo que no es el sujeto), cuyos rasgos fundamentales ha desarrollado en su *Primer Diario (1939-1949)*.⁹ La elección de la poesía -según se cifra en esta primera etapa- se ciñe a dos improntas: apela al acceso, indagación en esa otredad y lo hace utilizando la metáfora.

La indagación en lo otro se corresponde con un carácter intuitivo que penetra la otredad en oposición al entendimiento cartesiano, donde la razón volvería infranqueable la separación entre mismidad y otredad: “Dios mío, el entendimiento entrando en los cuerpos. El entendimiento supliendo a la poesía, la comprensión sería un limitado mundo gaseoso que envolvería al planeta, sin llegar nunca a la intuición amorosa que penetraría en su esencia, como el rayo de luz impulsado por su propio destino” (Lezama Lima 1988a: 106).

En segundo lugar, este carácter intuitivo tiene como

9 El *Primer Diario* de Lezama ocupa desde el 18 de octubre de 1939 hasta el 31 de julio de 1949; se trata sobre todo de notas que denotan sus preocupaciones e indagaciones estéticas. Tenemos en cuenta el llamado *Primer Diario* porque su período de redacción coincide con el interés del presente análisis -sobre todo el paralelo con los poemarios *Enemigo rumor* (1941) y *La fijeza* (1949) y la ensayística trabajada-. Ha sido publicado primeramente en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 79, mayo-agosto de 1988, n° 2, La Habana (que citaremos en lo sucesivo como Lezama Lima 1988a). Posteriormente se publicó junto con apuntes esporádicos de 1957 y 1958, editadas por Ciro Bianchi Ross (1994) *Diarios de José Lezama Lima*, México, Era. El *Primer Diario* nos permite, entonces, desplegar paulatinamente nociones que retomamos y profundizamos posteriormente.

instrumento principal la metáfora (“índice de refracción”),¹⁰ que se acerca por analogía a aquello que la poesía quiere definir, reflejándolo indirecta y asimétricamente: “Además la propia resistencia de la materia nos llevaría a la primera confusión entre esencia y substancia. Cada molécula puede justificar un ilimitado orgullo, ya que la comprensión que gusta de los matices [ininteligible], evitaría todo índice de refracción que demostrase sus posibilidades de diferenciación” (*id.*: 16).

La poesía se presenta de este modo como el vehículo idóneo entre la imaginación y la realidad o entre la razón y la irrealidad: “La escolástica empleaba con frecuencia el término ente de la razón fundada en lo real. Esa frase puede ser útil. Llémosla a la poesía: ente de imaginación fundada en lo real. O si preferís: ente de razón fundada en lo irreal” (*ibid.*: 124). Como vemos, comparte con la filosofía la afición por el conocimiento, pero en un sentido bíblico, “algo carnal, copulativo” -según indica en “Julián del Casal”- (1977: 69),¹¹ experiencia de una presencia, de posesión vital; se plantea, entonces, como una entidad externa al sujeto, una instancia metafísica de existencia independiente al sujeto y, sin embargo, realidad participante.

Otro acercamiento a la poesía lo suministra la definición dada a Cintio Vitier en una carta, para justificar el título *Enemigo rumor*: “Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero

10 Obsérvese la coherencia del discurso al emplearse una metáfora para la propia definición de este recurso.

11 En paralelo a “intuición amorosa” de la primera cita.

cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable” (Vitier 1970: 444).

Nos interesa esta cita para acercarnos un poco más a la noción de poesía en la obra lezamiana, por ello realizamos un análisis detallado a continuación.

“Se convierte a sí misma la poesía en una sustancia tan real y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias.”

“Se convierte a sí misma”: la poesía es un orbe autónomo, una realidad activa; el verbo pronominal trae el tópico barroco de la metamorfosis que se consolida con el complemento indirecto apostando a una modalidad discursiva ya nombrada, propia de la estética lezamiana: el pliegue, aquí como una propiedad del estilo, la redundancia. La verdadera *phýsis*¹² o semblante de la poesía resulta ajena pues sólo conocemos la derivación de esta transformación que envuelve simultáneamente la mismidad y la otredad, el cambio y la transformación.

El predicativo del verbo (“sustancia tan real”) también se dispone a través de la redundancia, en este caso recurriendo a la sinonimia, pues sustancia es una realidad que existe por sí misma y es soporte de sus cualidades o accidentes. Sin embargo la redundancia en Lezama no es gratuita ni un simple refuerzo semántico, pues con el adverbio “tan” (también presente en el atributo siguiente), fija la instancia superlativa de esta realidad, además de introducir el matiz

12 Utilizamos este término en el sentido griego presocrático que incluye tres matices: la naturaleza de las cosas, las cosas de la naturaleza y la esencia de esas cosas.

emotivo que diseña su estilo y que introduce el tópico barroco de *pauca e multis* (no hay palabras para lo que se quiere expresar). Por ello la explicación, lejos de indagar la precisión de la definición objetiva, se instala en la imagen poética, en la metáfora.

Esta realidad, además, es activa -“devoradora”-, el verbo que construye el adjetivo introduce una acción rápida y de deglución. Podemos pensar, entonces, que esta actividad tiene relación con la metamorfosis de la poesía: la poesía devora todas las entidades y se transforma en esencia de ellas (sustancia, realidad que está por debajo).

Los rasgos de la poesía la hacen ubicua pues “la encontramos en todas las presencias”. Por una parte, “presencia” involucra todo aquello que es susceptible de una asistencia personal o estado de una entidad, incluyendo, además, los significados de talle, figura o disposición del cuerpo y presentación, pompa y fausto. Por otra, el sustantivo indica el tiempo presente, es decir, la poesía tiene el matiz de actualidad.

Lejos de buscar una definición, sino aproximaciones semánticas frente a un orbe polisémico como lo es la poesía para Lezama Lima, es importante destacar que la primera etapa se diseña justamente por el acercamiento a lo que sería una expresión poética, de allí que, otra de las modalidades del pliegue que se hace presente en el estilo de Lezama a nivel retórico es el uso de la perífrasis, el rodeo que busca la definición sin encontrarla muchas veces.

En “El secreto de Garcilaso” (1937), Lezama también se ocupa de la “sustancia poética”: “Ya sabemos que la poesía no es cosa de exquisitos ni de acuario impresionista, sino de íntimo, entrañable centímetro taurobólico, de diluir lo marmóreo y objetivo para que

penetre por nuestros poros, de disolver nuestro cuerpo para que llegue a ser forma” (Lezama Lima 1977: 12).

Huyendo de una primera ambigüedad, dejamos a un lado el término “exquisitos” para ingresar en el ámbito de pertenencia de la poesía y de su modalidad de representación, según Lezama. El primer acercamiento es a través de la negación, la poesía no es “cosa” de “acuario impresionista”, metáfora que referiría un recinto artificial, oclusivo, apartado, de experimentación y de exposición, de muestrario (“acuario”) de una representación sensual e imprecisa (“impresionista”), sino que -nuevamente como en la definición anterior- incluye dos esferas que aspiran a vincularse pues la poesía es un espacio (“centímetro”) de intimidad “entrañable”, en el sentido literal de estar dentro del sujeto, en sus entrañas al cual se agrega otro significado con el neologismo (“taurobólico”), que proviene de “taurobolio”, solemne rito de purificación de los misterios de Cibele. Esta práctica consistía en hacer gotear la sangre de un toro degollado sobre el cuerpo del iniciado que entraba en una nueva vida.

La poesía, entonces, es un espacio de iniciación y de comunión, de religación. Cibele, además, es la divinidad clásica que representa la potencia vegetativa de la naturaleza, pues su poder se extiende a la naturaleza toda (Grimal 1997: 100), de la cual el sujeto participaría. Ello explica en gran parte el significado de la frase “diluir lo marmóreo y objetivo para que penetre en nuestros poros”: la sinestesia significa la disolución de esa otredad, diseñada por el universo objetual (“objetivo”) y ajeno (cualidad representada metonímicamente por la frialdad del mármol) opuesto al del sujeto.

En vínculo con la cita anterior, en el ensayo “Julián del Casal”

(1941), manifiesta Lezama que “Las cosas están ahí en su imposible aliento de toro destruido, nos rodean mansamente, pero frente a ellas no un apetito cognoscente, que supone una furia y una resistencia, sino una distinción que establece en el mundo exterior o enemigo una preintencionada categoría, que establece no una fría diferencia resuelta, sino una falsa escala de Jacob, donde el lago romántico tiene más atractivos que la cloaca surrealista, o los chalecos rojos del buen Théophile nos resultan más tolerables que la endiablada pistola de Alfred Jarry” (1977: 84). Se trata de que el sujeto poético esgrima una construcción (“distinción”, “preintencionada categoría”), un discurso poético premeditadamente falso, ficticio (metafórico) para intentar captar la forma en lo fenoménico; como más adelante veremos.¹³

“Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira.”

A esta definición de lo que es la poesía opone lo que ella no es, en términos similares a los planteados en “El secreto de Garcilaso”: “y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista”. No se trata pues de una desmaterialización, de una fusión que confunde luz y objetos que pierden su densidad (Clay 1971: 9), sino todo lo contrario, “la realización”, la constitución en realidad, la acción de efectuar, de hacer efectiva una cosa y también lo real como un

13 En esta cita se hace presente, además, una sugestiva selección estética que se define por “el lago romántico” y el “buen Théophile” (Gautier) y que deja de lado el surrealismo, con el cual Lezama ha sido muy crítico como se indicará posteriormente.

proceso cumplido, que ha llegado a desarrollar sus aspiraciones. La luz impresionista difumina, desdibuja, deforma, en cambio la poesía en Lezama busca contornos nítidos, una “definición”.

La transitividad del verbo realizar pasada a su sustantivo tiene por complemento una entidad concreta “un cuerpo”; lejos de ser una entidad abstracta o etérea, la poesía se corporiza en una naturaleza que es “enemiga” del sujeto, en tanto instancia de lo otro. Desde allí, la poesía fija su mirada, “nos mira”.

“Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable.”

La poesía, además, se constituye en un espacio otro en el cual se puede ingresar (“cada paso dentro de esa enemistad”); la marcha del sujeto cognoscente, su ingreso,¹⁴ implica una nueva actividad y el resultado es germinante, productivo. Se podría pensar en un consecuencia residual, no esperada.

Este saldo involucra el surgimiento de la escritura como un rastro (“provoca estela o comunicación inefable”). La naturaleza de esta escritura es doble pues, por una parte, se denomina “estela,” como si fuera el rastro que una embarcación deja en el agua y por lo tanto comunicación inefable, sin palabras que la puedan explicar (a nivel retórico este rasgo provoca la proliferación y la perífrasis). Similar, entonces, al escribir en el agua, la poesía deja un rastro condenado a la desaparición, al ámbito de lo pasajero y efímero.

14 Movimiento que se vincula al repliegue (a la interioridad del sujeto) o al despliegue (su exterior).

La escritura, entonces, intentaría su captación; pero también se denomina estela a los monumentos conmemorativos que se erigen en forma de lápidas, cipo o pedestal en los cuales la presencia de la escritura también es importante, pues recuerda, mantiene vivo el nombre y características sobresalientes de alguien que ha muerto; aquí, entonces, la escritura sería el espacio, el recipiente conmemorativo del intento de la transmisión de una experiencia pasada del sujeto poético -presente a través de su estilo, en el sentido de marca, huella- difícil de aprehender por la palabra poética.¹⁵

15 Adelantamos que la categoría de “memoria” es una de los fundamentos de la poética lezamiana.

II. Trazos de la tradición en la poética de Lezama Lima

“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.”

Lezama Lima, La expresión americana

En “El secreto de Garcilaso” (1937), Lezama destaca la labor y el diálogo singular de este poeta con la tradición literaria, quien a diferencia de Góngora y Lope de Vega aúna lo culto y lo popular: “Esta vena secreta de Góngora a Lope, quizá nos dé la primera palabra del secreto de la coincidencia de escuelas y aun de simples maneras en Garcilaso. El dualismo poético que va a traspasar todo el siglo XVI, *aparece en él centrado y resuelto*, pues si históricamente Garcilaso sufre la contrastación de la poesía tradicional, orgánicamente está resuelta en él sin intentar excluir, sin cruz de problematismo. Caso raro. *Una poesía que históricamente tiene que adquirir riesgo de choque, y que no obstante se presenta en Garcilaso como un chorro liso, puntas limadas y accidentes [...]*” (Lezama Lima 1977: 13; la cursiva es nuestra).¹⁶

Estas últimas referencias pueden leerse como una crítica a la actitud rupturista típica de la vanguardia que notamos en Lezama desde los inicios. La imagen de la tradición preferida por Lezama en este ensayo -también en “Muerte de Narciso” y en *Enemigo rumor-*

16 Todas las citas de los ensayos se realizan de esta edición, de lo contrario se aclara oportunamente.

es la del agua: “«Hay que ir por el camino del agua -nos dice Yung- que siempre va hacia abajo, si se quiere levantar de nuevo la preciosa herencia del padre.» «Hace falta -nos vuelve a decir Yung- que el hombre descienda al agua, para producir el milagro de la vivificación del agua.» Subrayemos en Garcilaso la gananciosa obtención del agua sobre la sangre distinta, mezcla de las impurezas del agua y del fuego. Quedémonos con el agua clarísima de su amistad, de su hermosa cabeza, de su colección de vihuelas; agua clarísima y quemada también, la del dogma eterno de su muerte” (1977: 43). El agua, entonces, se transforma en un espacio simbólico en donde se puede rehallar “al padre” intelectual y estético, a los precursores; pues -como se analiza en el capítulo dos- es la tradición traída desde Europa hacia la isla de Cuba.

Más adelante consideramos cómo esta impronta de la poética de Garcilaso se retoma también en “Muerte de Narciso”.

“¿Nos contentaremos con hundir las manos en las aguas de la poesía y mostrar el primer pececillo, o ir despertando al separar rumores de nieblas y dominio de impresiones fugaces?”

Lezama Lima, “Del aprovechamiento poético”

El ensayo “Julián del Casal” (1941), además de repasar y construir la tradición ofrece una lectura -escandalizada por cierto- sobre el fenómeno surrealista, brindando una poética alternativa. A pesar de tener como título y como supuesto objeto el explayarse sobre la figura de Julián del Casal, el fin solapado y fundamental de Lezama -entre otras significaciones- es afirmarse a través de la construcción de un linaje que se adjudica la figura de Baudelaire.

La lectura del poeta de *Les fleurs du mal* -aclamado como uno de los puntos de origen del surrealismo-, le permite a Lezama establecer distinciones con respecto a esta última estética. El surrealismo, piensa, es la imagen metonímica de diversas posturas que sólo buscan imitar estilos extranjeros sin una impronta propia; en el ensayo “Del aprovechamiento poético” (1938), aclara el dilema de la expresión cubana: “Todas las combinatorias han perseguido más la síntesis que la unidad, y así uno de los aspectos más subrayados de la crisis poética actual está en la búsqueda de una síntesis con respecto a escuelas y modos de la sensibilidad, y no de la unidad que nos haga habitable la ingenuidad de un nuevo paraíso” (Lezama Lima 1977: 255).

Para establecer estas distinciones con el surrealismo, Lezama revisa el diálogo de la cultura latinoamericana con su propia tradición, diálogo que, a diferencia de los estandartes vanguardistas, -entre ellas el surrealismo, que suponen una ruptura con los postulados estéticos que las anteceden-, el poeta reconoce la tradición heredada por América Latina como un hecho insoslayable. La imagen que utiliza para ello es “la pared”: “No se trata de confundir, de rearmar de nuevo uno de aquellos *imbroglios* finiseculares y volver a lo de la crítica creadora, sino de acercarse al hecho literario con *la tradición de mirar fijamente la pared*, las manchas de la humedad, las hilachas de la madera, inmóvil, *sentado*; que ya entraña la calentura y la pasión en ese absoluto fijarse en un hecho, dejar caer el ojo, no como la ceniza que cae, sino deteniéndolo, hasta que esa cacería inmóvil se justifica, empezando a hervir y a dilatarse” (Lezama Lima 1977: 66; la cursiva es nuestra).

La tradición heredada, entonces, puede leerse como una “pared”,

es decir, un hecho concreto, una circunstancia infranqueable y que afrenta un límite. Frente a esta realidad el artista se encuentra en actitud pasiva (“inmóvil”, “sentado”) aunque atenta (“mirar fijamente”, “fijarse en un hecho”). La utilización de la mirada permite introducir un motivo caro a Lezama: la imagen del “cazador” que fija determinados elementos, es decir, asume posesiones estéticas e intelectuales (apropiaciones) del *corpus* heredado. Desde allí y con la finalidad de sortear las categorías de centro y epígono que tolera la desvalorización en el segundo término, Lezama propone una lectura aislada del hecho artístico latinoamericano a través de una perspectiva “interior al objeto” (Santí 1975: 537), denominada en términos de “aislamiento y salvación” e implementada a partir de tres estrategias metodológicas.

La primera es la doctrina escolástica de la participación, a través de la que “creador y creado, desaparecen fundidos” (Lezama Lima 1977: 66). Esta noción anula la jerarquía entre ambos polos y, por lo tanto, los nivela. La segunda estrategia es leer a Baudelaire, -fundador de varios “ismos”-, como el poeta que sostiene “el peso de una gran tradición” (*id.*: 72), lo cual no negaría su peculiaridad e importancia equilibrando el peso de la novedad con que lo leía la vanguardia. En tercer lugar, Lezama introduce la noción de “memoria” que a través de diversos enlaces intertextuales reconstruye y reacomoda los fragmentos provenientes de otros universos artísticos dándoles una nueva significación.¹⁷

De allí, pues, surge una nueva formulación poética, el razonamiento reminiscente¹⁸ que emplaza contra la clasificación

17 En el capítulo siguiente profundizamos estas significaciones.

18 En “Mitos y cansancio clásico” de *La expresión americana*, Lezama persiste en su idea de memoria (“Recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie”. [1993: 60]).

epigonal de las manifestaciones artísticas latinoamericanas (“En otro tipo de cultura ese razonamiento reminiscente, puede evitarnos que la crítica se acoja a un *deseñido complejo inferior*, que se derivaría de meras comprobaciones, influencias o prioridades, *convirtiendo miserablemente a los epígonos americanos en meros testimonios de ajenos nacimientos*. Ese procedimiento puede habitar un detalle, convirtiéndolo por la fuerza de su mismo aislamiento, en una esencia vigorosa y extraña; no detenerse en los groseros razonamientos engendrados por un texto ligado a otro texto anterior, sino aproximándose *al instrumento verbal en su forma más contrapuntística, encontrar la huella de la diferenciación*,¹⁹ dándole más importancia que a la influencia enviada por el texto anterior al punto de apoyo, rápido y momentáneo, en el que se descargaba plenamente. Así, por ese olvido de estampas esenciales, hemos caído en lo cuantitativo de las influencias, superficial delicia de nuestros críticos, que prescinden del misterio del eco. Como si entre la voz originaria y el eco no se interpusieran, con su intocable misterio, invisibles lluvias y cristales” (*ibid.*: 70; la cursiva es nuestra).

Esta poética también consiente la resistencia hacia el proceso de escritura automática del surrealismo, pues es la memoria la que realiza los enlaces y los matiza en una nueva significación. Finalmente, el razonamiento reminiscente le permite a Lezama construir su linaje; en primer lugar, realiza un contrapunto con la propuesta de Poe²⁰ subrayando su trabajo poético como un método

19 Esta apreciación nos recuerda la teoría formulada por Jacques Derrida, pues el don (que es tal en tanto beneficiario y donatario no lo reconocen) atravesado por el olvido, se reconoce sólo en sus restos, en sus huellas, en las cenizas del pasado. Éste sería el camino inverso que Lezama realiza, rompiendo sin embargo la cadena simbólica con el intercambio ofrecido en el reconocimiento presente sobre todo en la intertextualidad (cf. Derrida 1995).

20 Desarrollamos este aspecto en el apartado III del próximo capítulo.

sobre el cual se tiene cierto control y cuya imagen será la figura mítica de Júpiter (*ibid.*: 69) -y no del inconsciente como proponía el surrealismo-. Incluso su propuesta va más allá, pues coloca sus raíces en la tradición griega de Mnemósyne rescatando un híbrido proveniente de la cosmovisión de Esquilo y la filosofía socrática; en este marco la memoria es, por una parte, gestora de la poesía (“madre de las musas”) y, por otra, un don divino que pone en contacto a los dioses con los hombres -regalo de Prometeo-.

Además de esta significación, nos interesa destacar especialmente que el orbe griego le permite afincarse en la tradición de una alta cultura y también introducir elementos de su propia cosmovisión católica, punto a partir del cual se distancia de Poe y, por lo tanto, resemantiza la noción ofrecida por el norteamericano (*ibid.*: 68-69). La distancia con la estética surrealista queda, pues, rotulada: “Nada hacía suponer en Baudelaire el antecedente de esa otra poesía, en que ya no interesa la creación, ofrecer, siquiera sea en su gracia, un pequeño universo, sino el momento de esa creación, demoníaca física de ese momento, en que con una apresurada frialdad desdeñosa contemplamos el trueque de lo inconsciente en conciente” (*ibid.*: 70).

La imagen elegida por Lezama para la construcción del linaje a partir de la tradición es la de un viejo libro de esclavos en que Casal pega fragmentos de poemas provenientes de diversas estéticas, objeto que representa el modo en que un poeta debe construir lo emergente de una selección y apropiación de la tradición heredada a partir de la atracción de ciertos temas o motivos. El libro de balances, además, puede leerse como la impronta de la propia circunstancia histórica, biográfica y social de Casal: “Yo he sentido

una extraña fruición cuando he visto un documento de Casal, no estudiado aún por ningún crítico. Es un libro de balance de grandes dimensiones. El padre de Casal lo usaba para apuntar la lista de sus esclavos. Casal va colocando sobre las páginas ya ocupadas, recortes de periódicos, cosas de su gusto. En 1886, todavía Rimbaud necesita de Verlaine. Pero ya por aquellos años entre nosotros, Casal se interesa por él, coloca en el librote poemas y referencias de Rimbaud. Claro está que en el librote aparecen también recortes de la peor pacotilla hispanoamericana. Pero queda una gracia que sopla, una intuición que se tornea, hay un fragmento de Rimbaud. Está también en el librote el soneto *Erígone*, de Luaces. No se ha visto con detenimiento el parnasianismo inocente de los sonetos de Luaces. Casal sorprende la calidad de algunos de ellos. Junto a la rápida ganancia de la calidad que sopla en ajenos sitios, también la otra pequeña adquisición del tranquilo logro humilde, de lo frustrado que una vez la gracia animó. Es curioso que la pintura histórica y *Los trofeos*, provoquen los sonetos de Casal, pero añade una seguridad, y como un arte *para rehallar el hilo de la tradición*, que allí cerca se encuentre aquel *Erígone*” (*ibid.*: 67-68; la cursiva es nuestra).

La mención de Erígone no es gratuita, ya que se trata de una joven que busca el cadáver de su padre luego de muerto por unos pastores que creían haber sido envenenados por él tras beber de un odre obsequio de Dioniso (Grimal 1997: 168-169). El mitema que se subraya, pues, es el de la búsqueda del padre, en realidad del cadáver del padre (figura traída anteriormente en la simbología del agua como tradición). Por supuesto que en la cita existen dos padres. Uno de ellos, el empírico, es desplazado y reemplazado por

el padre simbólico y elegido, el estético (“Casal va colocando sobre las páginas ya ocupadas, recortes de periódicos, cosas de su gusto”).

La estrategia de reivindicación, por lo tanto, es triple. Los grandes poetas -Garcilaso y Baudelaire son ejemplos de ello- se insertan en una tradición. Las influencias, además, se anulan tras una teoría de ecos que pertenecen a un mismo imaginario que remite a lo universal; de ello daría cuenta el método de razonamiento reminiscente que tiene como referente último a la gracia, lo divino a través de la teoría de la participación: “Así quien vea en el barroco colonial un estilo intermedio entre el barroco jesuítico y el rococó -afirma Lezama en “Julián del Casal”-, no le valdrá de nada lo que ha visto, *hay que acercarse de otro modo, viendo en todo creación, dolor. Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado*. Creador, creado, desaparecen, fundidos, diríamos empleando la manera de los escolásticos, *por la doctrina de la participación*. El hecho de que Casal quisiera imitar a Stacheti, o a parnasianos de tercera clase como León Dierx -a los que supera fácilmente- tiene la misma mudez y escaso valor simbólico que el que se haya encontrado con Baudelaire a quien no superará nunca. Ambos hechos tienen el mismo escaso valor, la misma mudez. Las gentes ociosas cogen esas insignificancias y las retuercen, las prolongan, y atemorizan después con esas vastedades fáciles, llegando a proclamaciones insensatas” (Lezama Lima 1977: 66-67). Por último, las ideas, individuales en sí mismas, suelen encontrar una imagen que trata el mismo tema y motivo al cual resemantizan, como por ejemplo, la presencia del mito de Erígone en Luaces, recién comentado. Este paradigma topográfico

anula el paradigma cronológico, además del estigma de carencia de antigüedad cultural de la cultura americana; al principio del ensayo “Julián del Casal” afirma: “Qué importa que ninguno de nuestros poetas haya teorizado ni realizado en su poesía aquellos *polysemas* de que nos habla Dante en su carta al Can Grande de la Scala, o sobre las ausencias mallarmeanas. Eso no puede otorgarnos un regalado desdén” (*id.*: 65). Y posteriormente: “Una sucesión de reyes y tres edades pueden servir, pero en América, la crítica frente a valores indeterminados o espesos, o meras secuencias, tiene que ser más sutil [...]” (*ibid.*: 66).

Destacamos, entonces, dos categorías fundamentales en línea con la construcción del linaje poético en Lezama -gestados en estos ensayos y presentes también en “Muerte de Narciso” y en *Enemigo rumor*-, la imagen del agua, elemento móvil y germinal -como recinto de la herencia cultural, de la tradición- y la noción de memoria, como aquella capacidad que resignifica la huella, el rastro, y la estimación del vínculo intertextual. Si bien en estos dos ensayos, Lezama indaga modos de leer la tradición pertenecientes a otros poetas (destacando una actitud opuesta a la rupturista de la vanguardia), en su *Primer Diario* perfila los diversos procesos de asimilación, apropiación y selección de esa tradición y, por lo tanto, el modo de construcción de su propio linaje; cuestión que consideramos en el siguiente apartado.

III. Lectura y reescritura en el *Primer Diario* de Lezama Lima

“...aspecto fundamental de la literatura hispanoamericana: su capacidad de distorsión creadora. [...]. Releer y reescribir el libro europeo [...] puede ser una experiencia a veces salvaje, siempre inquietante. La actitud del escritor Latinoamericano [...] es exactamente el reverso de la máxima de Mallarmé, y como tal, su parodia. El Libro no es meta sino prefiguración: disonante conjunto de textos a menudos fragmentados, de trozos sueltos de escritura, es materia para comienzos.”

Silvia Molloy, Acto de presencia

Las nociones del epigonismo americano y la del cazador presentadas anteriormente nos permiten realizar una lectura del *Primer Diario* de Lezama (1939-1949) y con ello los modos en que se presenta el diálogo profuso con la tradición y selectiva construcción del linaje a partir de lo fragmentario (como también se realiza en su poesía).

Fundamentalmente, podríamos leer el *Diario* como una carta, un mapa en el cual Lezama ensaya, a través de diversas aristas, la demarcación de su topografía literaria montando un discurso de conquista sobre un espacio simbólico que, hacia fines de los años 30, denominaría insularismo.

Recurriendo al tópico de la crítica especular, se trata, casi como siempre, de leer para leerse y ser leído. Frente a las preguntas que una expresión insular incipiente -y al mismo tiempo en extinción- plantea, volviendo a un momento de origen, Lezama

Lima demarcará un territorio sobre el vacío de la escritura, no sólo cubana, sino principalmente la suya, para proyectar un *locus* en el campo literario de su isla. En este contexto la lectura se diseña como un primer anclaje donde se ensayan diversas estrategias de apropiación sobre una tierra ajena y extranjera, con el objetivo de un segundo anclaje, la reescritura y el dibujo de la carta de Lezama sobre la construcción tanto de un discurso poético propio como del sujeto de la escritura.

Una de las principales estrategias de apropiación se diseña a través del tópico del “cazador furtivo”; esta imagen describe al lector en una actividad inventiva, creadora, activa y en la búsqueda de sentido/s, de cuya producción resultan una pluralidad de significados muchas veces lejanos y diferentes a la original intención; la variación, pues, surge como una variable “según la época, el lugar, los grupos sociales y las *interpretive communities*, [y también] de las condiciones de posibilidad, de las modalidades y los efectos de esta caza furtiva” (Chartier 1995: 130).

Con menos aspiraciones semióticas, esta apreciación tiene lugar en una proto-teoría de la lectura presente en el *Diario*: “La manera de Cervantes nos plantea las más sutiles cuestiones del escritor y su época. Quizá sea de nuestros clásicos mayores, el que con más frecuencia ofrezca este curiosísimo milagro. Emplea casi siempre cláusulas de originalidad media e incorpora lo que sin duda en su época serían frases hechas. Pero qué delicia en esa transmutación aportada por el tiempo a la frase de Cervantes. Me encuentro en *Las novelas ejemplares* frases como ésta, bebió un vidrio de agua fría. Eso nos lleva a pensar en el alcance comunicado por el escritor a cada una de sus frases. El pulso lentamente va dejando de gobernar su extensión, y nos quedamos extrañados pues

no podemos precisar si fue una frase vigilada, maliciosa, o por el contrario nos obliga a volvernos contra el tiempo como destructor. Por el contrario creados únicamente por el tiempo, mejorando sus frases, poniéndole un nuevo sentido que tal vez le fue extraño a ellas. El tiempo como aliado de los buenos escritores ha de engendrar una crítica de más exquisitos detalles, las vicisitudes históricas de cada frase, su muerte y su resurrección” (Lezama Lima 1988^a: 124, 8 de febrero de 1941).

Para Lezama, entonces, la distancia temporal no es un impedimento; está ausente el anhelo único de recuperar un sentido prístino. El paso del tiempo aporta enriquecidas significaciones distanciando -al modo de la aspiración simbolista- la frase de la original intención de su autor. Esta cita trae también otra cuestión importante: así como en el *Primer Diario* de Lezama la lectura sostiene la finalidad concreta de apuntalar la creación en contrapartida al vacío de la escritura poética, también reserva hallazgos sorprendidos e insospechados (“me encuentro”).

Valiéndose de la laxitud semántica que ciñe la creatividad de la lectura, Lezama dispone de dos prótesis.²¹ La primera de ellas -la lente con que se lee- se refiere al *locus* discursivo del sujeto de la enunciación, la perspectiva desde la cual se leen los textos y, por lo tanto, se traducen. Es una especie de lente que provoca que la lectura esté atravesada e impregnada con el discurso poético, pues ella -de

21 “La prótesis es un aparato que sustituye un órgano que falta o que ha sido amputado; pero, en sentido más amplio, es también un aparato que extiende el radio de acción de un órgano, como un megáfono, una lente, un periscopio... En esta segunda acepción, una prótesis puede extender y ampliar la acción de un órgano, pero puede también permitirle penetrar en lugares excluidos a sus posibilidades naturales o contingencias (es el caso del periscopio y del espejo)” (Bettetini 1986: 35). Para este teórico la “prótesis” conforma una parte de la construcción del sujeto de la enunciación en el texto dramático que el sujeto enunciatario recupera para conformar la imagen que aquél desea trazar.

material heterogéneo- está regida y dirigida por una búsqueda de la poética.

Este es un primer modo en que la crítica topográfica o insular incide en el tratamiento de las lecturas, pues se aísla el texto para “descoyuntarlo” (Lezama Lima 1977, “Julián del Casal”: 82); esta metáfora corporal refiere al texto como un cuerpo cuyas partes se seleccionan y fraccionan, y el lector, metamorfoseado ahora en caníbal textual, descontextualiza y fragmenta, en este caso, a través de la cita. Así, por ejemplo, se lee a Descartes desde una perspectiva poética: “Descartes creía, he ahí otra de las muchas raíces poéticas de [su] pensamiento, en la mayor calidad de aquellos otros pueblos que han encontrado su legislación social después de haber construido su experiencia sobre las agitaciones de su intimidad social. Es decir, Descartes prefiere aquellas leyes que se escribían en versos, y que cuando venía el momento del mal humor, le llegaban, para remediarlo en forma de canción” (Lezama Lima 1988a: 101, 18 de octubre de 1939).

Metadiscursivamente, podemos leer en esta cita el valor fundacional de la poesía. Esta operación rige el *Diario* en tanto testigo y testimonio del momento inaugural de la escritura lezamiana: la poesía asume importancia también en la creación del imaginario de un país, en tanto vehículo de la ley; la literatura, entonces, sería un espacio simbólico donde se gesta el imaginario de una nación.

La poesía también “bautiza” las entidades, en uno de los sentidos católicos de otorgar un nombre que reserva la esencia de lo nominado (“Cuando habla de ideas claras y distintas [se refiere nuevamente a Descartes], nos desconcierta. Lo consideramos

poco valedero para ser querido por un poeta, pero sin embargo cuando se trata de la substancia homogénea vemos que la única salida es bautizar, distinguir una substancia” [*id.*]). El sujeto de la enunciación se diseña, entonces, como el Adán del Génesis, como aquel que otorga existencia al nombrar y, por lo tanto al escribir, es decir que se invierte el polo texto faro y epígono para declarar una nueva causalidad: estos textos existen porque el sujeto de la enunciación los reescribe y los hace participar de su propio texto.

Otro movimiento que marca al sujeto de la enunciación es el pliegue; esta figura barroca diseña todos los tópicos y estrategias de apropiación, pues el libro -tanto en su matiz simbólico como objetual²²- le sirve para configurarse a medida que se busca; el artista, entonces, -como construcción textual-, despliega paulatina e indirectamente su interioridad a través de la reescritura de sus lecturas. Ello, por lo tanto, le consiente replegarse en un juego de reflejos divergentes, pues deviene un sujeto que para construirse y exhibirse requiere del libro;²³ este bien, más que un atributo

22 No nos detenemos en esta oportunidad en el último aspecto. Es importante destacar que las pocas huellas de lo cotidiano están subrayadas por la presencia insistente y casi obsesiva de los libros: lista de libros que se prestaron en diversas oportunidades a Rodríguez Feo o Lorenzo Vega, lista de lecturas, deudas contraídas en la librería; el libro, entonces, es un intermediario necesario y obligado (una prótesis) en la comunicación con terceros, y otra de las modalidades a través de la cual el sujeto de la enunciación se despliega, replegándose. Por ejemplo, cuando se relata un encuentro con Juan Ramón Jiménez, los temas relacionados con textos y escritores son los que permiten la interrelación entre ambos: “Recuerdo haberle oído a Juan Ramón Jiménez la siguiente distinción muy valiosa. Hablábamos de ciertos escritores que llevan a la prosa la aparente libertad del poema sin darle mucha importancia a lo que decía, deslizó algo que no se debe olvidar: -La prosa necesita una vulgaridad... más elevada.” (Lezama Lima 1988a: 109-111).

23 El *Diario*, por cierto, no sólo da cuenta de qué y cómo lee el sujeto de la enunciación, sino que también expone cómo desea que el sujeto enunciatario lea. Ello está presente desde el título de estas notas dispersas y ordenadas cronológicamente: “Una de las carpetas que se encuentran entre la papelería de José Lezama Lima [...], ostenta el siguiente rótulo, en tinta, de puño y letra del autor: «Diario de J. L. L.» (Suárez de León 1988: 101). Por ello, podemos especular que Lezama estaba interesado en que esos apuntes se leyeran como el diario personal de un poeta, lo que remite nuevamente al sujeto de la enunciación cuya subjetividad se aloja como centro de la textualidad.

(Molloy 1996: 28), es una prótesis, un adminículo para exhibirse replegándose lo que recuerda el tópico del espejo barroco en donde el reflejo es un doble pues representa a otro y a un semejante (Genette 1970: 23).

Por ejemplo, cuando Lezama comenta a Neruda encuentra allí a otro, diferente en cuanto a lo que presiente como “desacierto” poético, pero también se trata de un par, pues Neruda es un poeta: “El desacierto en poesía puede contribuir a la integración del sentido de poesía. Sin embargo, el acierto es mucho más peligroso, está siempre atraído por la suma de los aciertos homogéneos. Eso lo observamos en muchos de los poemas de Neruda. Recuerdo que en uno de sus más populares poemas nos habla de «sábanas de almidón y concreto». Aunque la malicia con que está colocado el segundo de los adjetivos, tiende a debilitar la estrofa, se puede tolerar como final de párrafo poético, hecho, desde luego, con cierta astucia rápida. Pero como el poema termina hablando de «palmas de oro y esperanza», vemos que hay un solo verso creado, y que el otro es un mero calco que ostenta la pobreza de no haber sido recorrido y salvado por el acto de nacer” (Lezama Lima 1988a: 104, 25 de octubre de 1939).

En este caso, además, el intertexto posibilita y confirma la argumentación que diseña la reescritura a modo de comentario crítico. La escritura del sujeto de la enunciación surge de la lectura, de un modo residual. Ello se precisa con la metáfora del nacimiento donde la actividad de leer es como semen que engendra en el sujeto poético un nuevo ser: “La poesía sólo es el testigo del acto inocente -único que se conoce- de nacer. En metafísica la continuidad del punto se vuelve linealidad, visible sucedido. En poesía el punto

nunca se continúa” (*id.*) Este aspecto refuerza la idea de que no habría epígonos en tanto no se imita a algunos artistas o estéticas faros, sino lecturas procreadoras de nuevas criaturas que, como los hijos, pueden tener parecido con sus padres, lo cual no quita que se trate de otro, de un nuevo ser. De modo similar lo sostiene a partir del comentario de la lectura de Flaubert: “Comprendo por la deficiencia del verso anterior, que a Descartes debo unir la lectura de Flaubert. Cada una de sus frases no solamente es precisa, sino que tiene la transparencia de todos los misterios. Obsérvese el encanto de frases como ésta: «*les serviettes, arrangées en manière de bonnet d'évêque, tenaient entre la bâillement de leurs deux plis chacune un petit pain de forme oval*»” (*ibid.*: 107, 7 de noviembre de 1939). La escritura, pues, que parece surgir siempre de la lectura, relata su propia historia disponiendo el linaje del sujeto de la enunciación, sus propios mentores.

Este sujeto tiene, además, un rol de autoridad en tanto indica el deber (“No es en el viejo France, donde no hay que buscar casi nada, sino en Flaubert es donde debemos aprender a resolver la letra con una dulce pedantería, con una amistad majestuosa. Estúdiese cuál es el encanto de frases como la anterior, el límite de su sonido y el eco de ese mismo sonido” [*ibid.*]). Aquí también está presente la finalidad de la lectura: el apuntalamiento de la escritura poética. Este intertexto incluso se diseña como un *locus* (“donde”), un espacio simbólico, una tierra a conquistar donde el lector -ahora caníbal textual- puede saciar su pulsión nutricia frente al vacío de la escritura (Molloy 1996: 27); separando las tierras fértiles de las estériles (“No es en el viejo France... sino en Flaubert donde...”). Se trata de una contraconquista, pues el lector avanza

sobre una literatura central -resultado de un colonialismo cultural convencional- “para constituir productos culturales propios” (*id.*: 34-35). El intertexto, pues, se ensaya como probable respuesta no sólo frente al enigma de la poesía, sino sobre todo, de una literatura propia, pretendida apoderada de una expresión cubana en el contexto de un arte universal.

La lectura también guarda el descubrimiento del otro semejante revelando paulatinamente, como se ha advertido, la imagen del sujeto de la enunciación. Por ejemplo, la lectura de Descartes propugna otro Valéry:

La recurrida frase de Valéry, en la que se alude a que se encuentra situado *entre el vacío y el suceso puro*, está inspirada en las siguientes frases de las *Meditaciones filosóficas* de Descartes: «y me veo como en un término medio entre Dios y la nada, esto es, colocado de tal suerte entre el ser supremo y el no ser.»

De lo que resulta una diferencia de matices a favor de Valéry. Ciertamente resulta un tanto áspero y disonante llamarle a Dios suceso puro. Sobre todo después que la filosofía aristotélica tomista, había acuñado para tal menester la expresión acto puro. Esta última tiene cierto linaje imperial mientras que el suceso puro parece estar hecha para ser tragado por el tiempo, como cualquier suceso periodístico.

Mientras que reemplazar la nada por el vacío, arroja no tan sólo una diferencia de delicadeza a favor de Valéry, sino hasta de piedad muy cristiana.

(Lezama Lima 1988a: 107, 12 de noviembre de 1939).

El *corpus* del *Diario* también está atravesado por lo vario; esta textualidad es un escenario por donde desfilan metonímica y fragmentariamente artistas, filósofos, críticos que, a veces en la

modalidad de reseña, otras de cita textual, dialogan y polemizan: se hacen presentes Neruda, Voltaire, Pascal, Nietzsche, la *Biblia*, Valéry, Descartes, Spinoza, Aristóteles, Platón, Bréhier, Ortega y Gasset, Mallarmé, Thibaudet, Proust, Flaubert, Sélzer, Cézanne, Picasso, Montaigne, Guyau, Santa Teresa de Ávila, Garcilaso, Góngora, Dámaso Alonso, Gide, entre los más destacados. El espacio de la escritura resulta una topografía que permite la confluencia, el diálogo, confrontación, polémica y la diversa combinación de intertextos que un criterio cronológico -como el de las historias de la literatura- no hubiera permitido.

La combinatoria es plural. El sujeto de la enunciación dispone la conjunción de dos intertextos alejados desde varios puntos de vista para construir una nueva textualidad que aspira a la unidad. En un diálogo imaginario se propone un texto como respuesta a otro; aclarando la diferencia epocal entre ambos, el sujeto de la enunciación se denuncia como el constructor de esta nueva criatura:

Montaigne escribe: «soy yo mismo la materia de mi libro», saborea su frase, se acerca con sigilo a la pieza cercana, y oye como un eco la frase dura que otro hombre escribe y que se llama Pascal le aplica: «el tonto proyecto que tiene de pintarse.»

Me gusta pensar en esas dos frases, y fingirme de nuevo la escena. Montaigne hace un mohín y busca continuar su trabajo con más agrado y aire tibio. Adquiere de nuevo su vara de alcalde, y como si no hubiera oído escribe: «lo que a mí me ocurre es mi física y mi metafísica.»

Pascal no verá que la relación entre el proyecto tonto de Montaigne, y el proyecto absurdo de un Colón, digamos, por ej., es una relación de época, de dignidad y de heroísmo intelectual. El hombre en el centro de la tierra y de sí mismo y la navegación muy riesgosa. Son dos sentimientos igualmente renacentistas (y

que cada época irá confrontando su necesidad y nostalgia.
(*id.*: 109, 15 de noviembre de 1939).

El sujeto de la enunciación, pues, es conciente del saber que expone su lugar histórico; por ello puede advertir que la lectura también aporta el perfil de un carácter o de una época.²⁴

A pesar de que una gran parte de las citas están comentadas, hay una interesante cantidad que sólo se transcribe con las comillas correspondientes y ese fragmento, extraído de su texto originario, pasa a formar parte de otra textualidad destacándose por las comillas y el nombre del autor al que pertenecía.²⁵ Los intertextos, entonces, se descontextualizan y apropian, resultando un reflejo y lectura del sujeto de la enunciación que los incluye en un nuevo contexto, el del *Diario* y a su vez del sujeto de esa escritura (como Casal con su libro de balances).

Luego de la traducción y escritura de tantos textos, hacia las últimas anotaciones del *Diario*, Lezama vierte esta afirmación contundente: “Soy un fantasma de conjeturas e insignificancias. J. L. L.” (*ibid.*: 152, 11 de mayo de 1945?). La frase está transcrita entre muchas otras citas de autores diversos; su escritura, por lo tanto, implica disponerla al nivel de las de otros. En ella puede apreciarse también el pliegue del sujeto de la enunciación, pues a pesar de que se escribe en primera persona, se apunta inmediatamente las iniciales de su autor, que coinciden con las del autor del *Diario*. El texto hace así un movimiento hacia su inicio exhibiendo la

24 En la anotación del 24 de octubre de 1939, Lezama expresa: “¿La correspondencia entre Federico y Voltaire representativa del siglo XVII?” (*ibid.*: 102).

25 Por ej., “«Nuestra imaginación es como un órgano de Berbería descompuesto, que toca siempre otra cosa que el aire adecuado.» Marcel Proust” (*ibid.*: 114).

construcción del sujeto de la enunciación, cuyo punto de inflexión es ahora no sólo el de la reescritura, sino el de la producción de esta escritura.

La misma frase se encuentra en “Las imágenes posibles” (1948), pero en tercera persona: “Apesadumbrado fantasma de nada conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo” (Lezama Lima 1977: 152).²⁶ Leemos en esta expresión una metáfora de la escritura como cuerpo, pues el hilvanado del *Diario* no sólo aspira a configurar una topografía acerca de una tierra existente, deshabitada o mal habitada,²⁷ sino que también ansía delimitar su lugar en el campo literario cubano. Por ello se distancia de las expresiones coetáneas y rastrea en la tradición recibida su propio linaje.

Más que efectuar “la fantasmática traducción del libro al ser” (Molloy: 47), el *Diario* da cuenta de una biblioteca sobre los orígenes de la escritura lezamiana. Así como el inicio está escrito predominantemente en torno a citas textuales de otros (que van componiendo su trama a través de la reescritura surgida de una lectura que traduce, acercando esos universos simbólicos), hacia el final del *Diario* se comienza a testimoniar sobre el génesis de la propia escritura: se planea un esquema de *La fijeza* y de otra obra -quizás *Paradiso*- y, como en todo diario, el texto va conformando la subjetividad del diarista.²⁸

26 Por supuesto que el lector no puede evitar pensar que el sujeto empírico del ensayo es un poeta y que, por lo tanto, se está refiriendo a sí mismo.

27 Trabajamos la relación de Lezama con las expresiones cubanas coetáneas en el capítulo 3.

28 Además de la citada anteriormente, por ej., la siguiente frase: “He rechazado siempre el maniqueísmo, combatir el mal, he buscado siempre actuar dentro de lo que Platón llama el amor” (Lezama Lima 1988a: 151, 21 de junio de 1945).

En contrapartida con el cuerpo como biblioteca de Hester Prynne, -el cuerpo que porta la letra cuya lectura es adulterio-, un fantasma se caracteriza por carecer de corporalidad; ello, a la luz de la idea del texto como cuerpo expuesta anteriormente, equivale en Lezama a no tener escritura.

Al modo del libro de balances de esclavos de Casal, Lezama “recorta” y “pega” fragmentos para construir su escritura y “rehallar el hilo” de la tradición cubana; esta corporalidad textual se formula paulatinamente a través de la reescritura del intertexto no sólo en el *Diario*, sino en toda esta primera etapa de Lezama.

“Avanzan” de *Enemigo rumor* conjuga los tópicos que estamos tratando.²⁹ Como en “Muerte de Narciso”, el avance de la marea representa una otredad y un bestiario misteriosos,³⁰ en este marco se trama el comienzo de la escritura metonímicamente a través de la imagen de la mano y la metáfora del humo conjugadas con el agua como tradición y otredad.

Avanzan sin preguntar,
 auxilios, campanillas,
 sin farol, sin espuelas.
 Intratable secreto,
 ganancias declamadas.
 Redondear, desaparecer,
 breve tacto sin fin,
 Mano de límites previos,
 peligros que la mirada
 -argumentos- no puede curvar,

29 Consideramos que las reflexiones de Lezama se ofrecen en diversas textualidades -ensayos, poemas, entre otras- que coexisten y perviven en su obra; ello no implica que uno sea ejemplo o reflejo del otro, sino que las problemáticas se suscitan indistintamente y, en general, de modo complementario en la obra ensayística y en la obra poética.

30 Se trabaja este aspecto posteriormente.

distanciar, desaparecer.

Respiro la niebla

de deshojar fantasmas;

con humo me pinto.

Como estrella sin firma

sobrenadan mis manos.

Sueño abejas reidoras

y lunas destrenzadas

y el abandono

encogido, disperso

de secretos sobresaltos, nieves declamadas.

(Lezama Lima 1985: 26-27; la cursiva es nuestra).³¹

En tercera persona del plural se presenta un orbe heterogéneo descrito con matices positivos entre una aliteración sibilante y rima asonante: “auxilios, campanillas / sin farol, sin espuelas.” Las “campanillas” no sólo introducen el “rumor”,³² sino sobre todo el halo de misterio ritual propio de la poesía (“intratable secreto”, “secretos sobresaltos”, “nieves declamadas”) consolidado por el verso “con humo me pinto”. El agua (“sobrenadan”) simboliza la tradición presentada como un límite para la escritura (“mano de límites previos”), pero también como una ayuda para la propia expresión (“auxilios”, “ganancias declamadas”).

En “El secreto de Garcilaso” la imagen del humo sugiere el modo en que este poeta hace de la tradición una “solución unitiva”

31 Todas las citas de los poemas provienen de esta edición que hemos confrontado con la edición de 1991.

32 “Rumor” que remite, en una primera instancia al título del poemario, pero también -como ya advertimos- a uno de los matices fundamentales de la poesía en la estética de Lezama, como indica en el ensayo “Julián del Casal” ensayando un paralelo entre “rumor” y “otredad” remitiendo al “*au fond de l’Inconnu*” del poema “Le voyage” de Baudelaire: “Lo desconocido, clamor o rumor, qué importa, la única novedad tiene que salir de ese desconocido, que huye de la falsa paz de que nos habla Pascal” (1977: 92).

y también el modo de construir su metáfora o su “índice de refracción”,³³ según leemos en el siguiente fragmento del ensayo: “... Garcilaso orgánicamente resuelve la antinomia Medioevo-Renacimiento, Toledo-Roma, domada fiebre de las formas y garbeo de cortesanía. Pero él no las resuelve, las produce, las devuelve no en la unidad representativa, sino en el ascenso neblinoso, neblinoso, refractado en el ambiente desalojado. Sorprenderlo es situarle su índice de refracción. Se ha hablado, refiriéndose a Garcilaso, de un perfume percibido por la vista, que produce un continuo desprenderse de formas, de imágenes, de sueños. Lo que antes era superposición sensorial, resuelta en unidad representativa, ahora en Garcilaso es trueque del sentido aprehensivo en espiral quebrada inopinadamente, produciendo entonces la trocada al fin en caparazón celentéreo, mano diluida en aire de piscina y esguince róseo de la vihuela. El humo levantado forma corceles, forma nubes, asoma dedos entre hilos que se borran en humo, islotes de humo adquieren perfil de dedos rotundos y artizados. Ya asegurado ese regusto olfativo, ese epicureísmo dimensional, empieza la refracción de ondas y vapores en el campo óptico” (Lezama Lima 1977: 12).³⁴

De ese orbe heterogéneo, el sujeto lírico -que aparece en primera persona del singular- comienza a tomar cuerpo (“Respiro

33 En el mismo ensayo la imagen tiene también una denotación negativa: “Ambiente es imposición. No es suave voluptuosidad que se va extendiendo en la luz otorgada. No es negación del sentido imperial o de la voluntad de alteración de las distancias que separan las cosas y espesan el humo en que están enterradas” (Lezama Lima 1977: 17). Sobre la significación que señalamos en el cuerpo del texto, cf. “Comienzo del humo” de la sección “Sonetos infieles” también de *Enemigo rumor*.

34 Cf. al respecto el comienzo del ensayo: “Garcilaso, convertido en pastilla, se ha quemado, pero sus aspirados vapores han motivado efectos no previstos por Lopillo” (*ibid.*: 11).

la niebla / de deshojar fantasmas; / con humo me pinto”); inicia la figuración de su propia escritura que aún no se concreta (“Como estrella sin firma”) a partir de la búsqueda a tientas en la textualidad de otros (“sobrenadan mis manos”). Como Odiseo a las puertas del Hades -fragmento muy apreciado por Lezama- el poeta debe buscar allí la *psyché* o sombra de su madre, la génesis de su propia escritura.

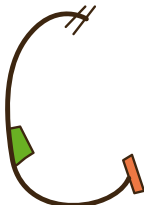
Capítulo 2



Insularismo: la poética de los inicios

*“La insula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la insula
indistinta en el Cosmos.”*

José Lezama Lima

 Como queda señalado en el primer capítulo, la aspiración que circunda la primera etapa lezamiana consiste en el diseño de un *locus* en el campo cultural cubano. En este contexto la teoría del insularismo, aparentemente laxa y efímera, en tanto pretende la materialización de una expresión propiamente cubana, nos permite avanzar en torno a los múltiples modos que implica la construcción del linaje en la poética de Lezama Lima. No sólo nos interesa considerar la teoría presente propiamente en la ensayística, sino en especial los modos en que lo insular muda como categoría estética en algunos

poemas del primer Lezama enhebrando significaciones en ese universo hermético que significa su poesía. Para ello, atendemos a dos cuestiones fundamentales; por una parte, la construcción del linaje que implica lazos poéticos sólidos con el Siglo de Oro español, con la poesía moderna sobre todo francesa (Baudelaire y los simbolistas) y con la recuperación (y podríamos pensar también construcción) de la figura fundamental de Julián del Casal. Estas presencias diversas se traman a través de la intertextualidad, la presencia de tópicos y singulares procedimientos provenientes de las estéticas mencionadas. Por otra parte, tenemos en cuenta las flexiones que los poemas de Lezama enhebran con significaciones importantes y difíciles de ceñir a lecturas estrictas como aquellas que se relacionan con perspectivas sobre la trascendencia, en las cuales la idea de gracia del catolicismo es importante.³⁵

Del tratamiento que hace Lezama del insularismo rescatamos tres ejes de análisis. El primero de ellos se incorpora a las formulaciones de los “ismos” pues aspira a configurar la descripción y construcción de la expresión cubana considerando a la poesía como su matiz singular, colocado entre el mito y la teoría de la cultura. En este contexto la isla se transforma simbólicamente en un ámbito de pasaje, de intersección entre la tradición y su

35 Teniendo en cuenta que el imaginario católico es fundamental en Lezama nos parece enriquecedor considerar las nociones que de allí se desprenden por las consecuencias estéticas que tienen en la poética de nuestro escritor. Por ello, en el transcurso de nuestro trabajo, iremos señalando algunas de las múltiples implicancias que la condición de creyente del poeta aporta a nuestra lectura. Cf. por ejemplo lo que responde en una entrevista a la pregunta “¿Puede usted utilizar ciertos símbolos sólo como instrumentos o están dentro de usted como creencias?”: “No siento los símbolos ni como instrumentos ni como creencias; están en mí porque forman parte del Eros del conocimiento. Soy católico porque en su fundamentación están: el *es cierto porque es imposible y charitas omnia credit* (la caridad todo lo cree). La resurrección es la total creencia, si no creemos en ella, le entregamos el imperio de la muerte a las tinieblas. Y las tinieblas vuelven a reinar en el haz del abismo, no la luz ni el verbo.” (Lezama Lima 1988b, “Entrevista”: 729-730).

resemantización. El segundo aspecto concierne a este ámbito: la isla es entonces fragmento y construcción de una teoría crítica y una textualidad en la cual el insularismo se perfila como un mito de origen de la escritura de Lezama. Una de las marcas de esta poética es su marginalidad, no sólo en relación al campo cultural cubano de su momento de gestación, sino sobre todo, en cuanto se centra en el lugar de pasaje de la costa o “el contorno marino” -en palabras de Lezama- es decir, un espacio que propicia el diálogo con la tradición. El mar, entonces, en el tercer y último eje señalado, involucra la noción de otredad -que incluye tanto lo trascendente como expresiones extranjeras-³⁶ y también la búsqueda de la *mimesis*, de una representación propia, configurada con significaciones de narcisismo cósmico, aspecto que analizamos a continuación.

36 Con “expresiones extranjeras” nos referimos a teorías y estéticas que de diversos modos han llegado a la isla y que forman parte del vasto repertorio de lecturas de Lezama prácticamente inabordable.

I. El escenario

*“Je veux, pour composer chastement mes églogues, coucher auprès
du ciel, comme les astrologues,”*

Baudelaire, “Paysage”

*“Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo, de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado,
el amor y la pena
despiertan en mi pecho un ansia ardiente...”*

Fray Luis de León, “Noche serena”

Uno de los aspectos implícitos en la presencia casi omnisciente del mar en una cultura insular nos lleva al escenario poético de gran parte de la obra de Lezama, en especial de “Muerte de Narciso” y de *Enemigo rumor*. Entre las diversas significaciones de las relaciones con lo marino, el narcisismo cósmico cobra una impronta significativa. Si bien el narcisismo consiste en el enamoramiento del hombre de su propia imagen reflejada, el narcisismo cósmico -que de allí deriva-, consiste en el reflejo de la naturaleza y, por lo tanto, la doble constatación de su belleza, como lo indica Gastón Bachelard: “El hombre quiere ver. Ver es una necesidad directa. La curiosidad vuelve dinámico al espíritu humano. Pero parecería que en la propia naturaleza hay *fuerzas de visión activas*. Entre la

naturaleza contemplada y la *naturaleza contemplativa* las relaciones son estrechas y recíprocas. [...]. El lago es un gran ojo tranquilo. El lago recoge toda la luz y hace un mundo con ella. Gracias a él, ya, el mundo es contemplado, el mundo es representado. También él puede decir: el mundo es mi representación” (Bachelard 1978 / 1993² reimp.: 50). Esta idea se retoma en *Figuras* de Gérard Genette quien lo vincula con la imaginación barroca y la idea de un universo reversible fundadas en ciertas equivalencias (pez/ave; nadar/volar; etc.) que la imaginación poética realiza entre el orbe terrestre y el celestial en un reflejo mutuo: “es el universo entero el que se desdobra y se contempla en lo que Bachelard llama un *narcisismo cósmico*” (Genette 1970: 31).³⁷ La constatación de esta noción en la poética de Lezama nos permite, además, comenzar a subrayar la significación del paisaje y de la problemática de la representación poética (introducida por la imagen del reflejo en el agua) presentes desde el inicio de su producción.

Estas ideas están principalmente en los primeros poemas de *Enemigo rumor*, de los cuales consideramos en principio “Rueda el cielo”, que estimamos como la presentación de la estética lezamiana del poemario junto a “Ah, que tú escapes”, de perfil más bien introductorio y “Una oscura pradera me convida”, que retoma la temática desde diversas perspectivas complementarias.

“Rueda el cielo” propone una dialéctica particular entre dos espacios, lo alto y lo bajo, que aspiran a una comunión, un vínculo. Por una parte “el cielo”, introducido por un verbo de movimiento (“rueda”) está en presente de indicativo dando cuenta de una acción real; en diálogo con él, se inserta el presente de subjuntivo

37 La idea del universo reversible se desarrolla en el primer capítulo del libro mencionado.

que involucra al sujeto poético al manifestar su deseo (“que no concuerde su intento y el grácil tiempo”) de que el paso del tiempo no interrumpa la acción promovida por el cielo.

Quedan así visibles dos polos, marcados por el modo verbal, el sujeto poético y la otredad. Esta última -metonímicamente “el cielo”- es el recinto del movimiento. A pesar de que el verbo no expresa semánticamente un acercamiento entre lo alto y lo bajo, esta intención de proximidad (“intento”) está presente en los complementos introducidos por un régimen anómalo para este verbo (“a”) que añade la significación de finalidad (“para recorrer”).

Rueda el cielo -que no concuerde
su intento y el grácil tiempo-
a recorrer la posesión del clavel
sobre la nuca más fría
de ese alto imperio de siglos.
(Lezama Lima 1985: 23).

Lezama -en uno de sus modos de apropiación de la tradición- recuerda aquí la metáfora de la “rueda” del cielo o de los astros, un tópico del Siglo de Oro español, como vemos por ejemplo, en el poema “Noche serena” de Fray Luis de León:

la luna cómo mueve
la plateada rueda ...”;³⁸

Esta idea, además, consolida la presencia de lo trascendente en el poema introducida por “el cielo”, dado que “rueda”, en tanto

38 Fray Luis de León, “Noche serena” en Rivers 1999: 120. Todas las citas del poema provienen de esta edición.

referente de un movimiento circular refuerza la noción de eternidad de la que el círculo es símbolo.

El poema de Fray Luis ejemplifica un tópico muy utilizado en el Siglo de Oro que Lezama conocía muy bien (como queda testimoniado en su obra).³⁹ Debido a ello “Noche serena” nos será útil en el avance de las significaciones que la tradición asume en este primer Lezama.

El paso del tiempo está presente en ambos poemas. Utilizando el tópico del *fugit irreparabile tempus*, el poeta español subraya que esta huida irreparable de lo temporal tiene implicancias negativas para el hombre, pues señala la oposición entre la eternidad de lo divino -presente en “la plateada rueda”- y el carácter efímero del ser humano. Al mismo tiempo se diseña una naturaleza con movimiento, animada similar a las églogas garcilasianas:

El hombre está entregado
al sueño, de su suerte no cuidando;
y con el paso callado
el cielo, vueltas dando,
las horas del vivir le va hurtando.
(Rivers 1999: 120)

En cambio, el poema lezamiano se instala en un momento presentado como propicio, un *kairós*,⁴⁰ pues es el instante del reflejo

39 En *Lo cubano en la poesía*, Cintio Vitier refiere la siguiente observación: “Cuando Karl Vossler estuvo en La Habana se asombró del prolijo y deleitoso conocimiento de los clásicos menos que tenía Lezama” (1970: 439).

40 *Kairós* o tiempo favorable, señalado, propicio para la salvación en términos bíblicos.

del cielo en el agua, el momento en que ambos orbes, lo alto y lo bajo pueden unirse:

Rueda el cielo -el aliento le corona
de agua mansa en palacios
silenciosos sobre el río-
a decir su imagen clara.

Su imagen clara.
Va el cielo a presumir
-los mastines desvelados contra el viento-
de un aroma aconsejado.
(Lezama Lima 1985: 23-24)

La dificultad de comunicar esta meta -la unión- se representa en la sintaxis, a través de las interrupciones hechas por las diversas aclaraciones encerradas con guiones y los fuertes encabalgamientos que se interponen en las frases entorpeciendo la lectura. Esta característica refleja, sobre todo, la difícil empresa de concretar en la lengua poética una expresión suficiente, impronta que, sin embargo, coexiste con recursos que apelan a la armonía de lo estelar y a la materialización de esa unión: sinalefas, rimas internas, aliteraciones y reiteraciones sonoras /ci/ (de “cielo”) que expresan el orbe celeste, de cohesión y concordia.

“Rueda el cielo” comparte también con el poema de Fray Luis, la majestad de este universo y la aspiración a participar de ella.⁴¹ En el poema español, se agrega:

41 Esta impronta también está presente en “Paysage” de Baudelaire considerado posteriormente.

Aquí vive el contento,
 aquí reina la paz; aquí, asentado
 en rico y alto asiento,
 está el Amor sagrado,
 de glorias y deleites rodeado.

Inmensa hermosura
 aquí se muestra toda, y resplandece
 clarísima luz pura,
 que jamás anochece;
 eterna primavera aquí florece.
 (Rivers 1999: 121)

Sin embargo hay una diferencia fundamental presente en el estilo de lengua poética de Lezama. La anomalías lingüísticas al modo de las vanguardias,⁴² utilizada en el poema lezamiano se conjuga con el tópico barroco de *pauca e multis*, en cuanto la lengua resulta insuficiente para expresar la experiencia que se desea transmitir.

“Rueda el cielo”, además, nos permite introducir otro de los rasgos de la poética de Lezama: el intertexto cultural, pues “cielo”, refiere todo un universo semántico vinculado a un paradigma poético, filosófico o estético. Con esta referencia, Lezama se instala en un momento crucial para su estética que postula la presencia y

42 Pensamos sobre todo en lo que Julio Ortega, refiriéndose a *Trilce*, llama “la gramaticalidad puesta en crisis” en tanto la lengua poética allí lleva el plano de la comunicación a sus límites así como la “tachadura de las marcas referenciales” (Ortega 1988: 610-611). Por supuesto que *Trilce* no sólo sirve de paradigma para leer a Lezama sino, además, la mayor parte de las textualidades emergentes de las vanguardias históricas. Lo interesante es cómo Lezama conjuga esta “huella” junto con la certeza de la insuficiencia del lenguaje presente en la mística española, el “aunque por palabras no se pueda explicar” de San Juan de la Cruz, por ejemplo; la difencia entre ambas es que la poética española no cuestiona el lenguaje como institución ni, por lo tanto, sus normas, Lezama en cambio refleja esta desazón de captar lo eterno en anomalías que transgreden las leyes de la lengua, como las que estamos analizando, cuestionando por lo tanto la suficiencia del lenguaje.

la vinculación de Dios con la poesía, y se sitúa antes de “les cieux bruns, très haut et très loin” de Rimbaud,⁴³ de “Le Ciel est mort” de Mallarmé,⁴⁴ para alojarse en “Paysage” de Baudelaire y, por lo tanto, en la estética de *Les Fleurs du mal* (1857),⁴⁵ así como también en la cosmovisión del Siglo de Oro español.

Revisemos esta cuestión. En el ensayo “Julián del Casal” (1941), coetáneo a *Enemigo rumor*, Lezama menciona el poema de Baudelaire, pues en él halla un acercamiento a su noción de paisaje (“Así, si el mar en Baudelaire es espejo, el paisaje casi siempre es voluntarioso, intentando trocar sus *pensers brulants*⁴⁶ en una atmósfera calmada” [Lezama Lima 1977: 76]). Dos son los elementos que nos permiten leer este poema de Baudelaire -“Paysage”- como subtexto de “Rueda el cielo”: el motivo del cielo como simbólica imagen de Dios y el del balcón-ventana, como símbolo de la perspectiva contemplativa y la evocación en la estética baudelaيرية. De allí se desprende una parte de la concepción divina de la poética de Lezama.

A diferencia de “Rueda el cielo”, en el poema de Baudelaire el centro de la construcción es el sujeto poético, pues la intención de acercamiento e impulso hacia el movimiento se circunscriben en él, instalándose en el terreno del deseo:

43 “Oraison du soir”.

44 “L’Azur”.

45 Recordamos que la primera edición es del año apuntado. En la segunda, de 1861, Baudelaire excluye poemas censurados por el gobierno de Napoleón III y agrega otros treinta. “Paysage”, está presente en ambas ediciones, en la primera incluido en la sección “Spleen e Idéal” y en la última en “Tableaux parisiens”.

46 Cita proveniente del último verso del poema mencionado de Baudelaire (“Car je serai plongé dans cette volupté, / D’évoquer le Printemps avec ma volonté, / De tirer un soleil de mon coeur, et de faire / De mes pensers brûlants une tiède atmosphère”).

Je veux, pour composer chastement mes églogues,
coucher auprès du ciel, comme les astrologues.⁴⁷

El deseo es el de encontrar, como los astrólogos, la cifra del destino humano en la lectura del cielo, con dos finalidades: “componer églogas” de un modo casto y elaborar la propia obra (subrayado por el posesivo “mes”). Sin embargo, el terreno del volitivo expelle la acción hacia el devenir a través del futuro imperfecto del indicativo que, si bien guarda relación con la certeza de que ha de ocurrir -y remarca el presente como momento de la escritura y, por lo tanto, la acción real y concreta-, circunscribe el deseo e impulso de comunión sólo al sujeto, ya que no se menciona esa intención en el orbe celeste, en Dios (a diferencia de “Rueda el cielo”, en donde la iniciativa de acercamiento parte de este ámbito).

Se subrayan la distancia y también los obstáculos entre este deseo y la posibilidad de llevarlo a cabo. En primer lugar, porque las imágenes del “cielo” son oscuras o empañan su azul, tópico tradicional de la eternidad y trascendencia (“et les grands ciels qui font rêver d'éternité”):

Il est doux, à travers les brumes, de voir naître
l'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre
[...]

(Baudelaire 1997: 328)

47 Baudelaire 1997: 328. Todas las citas se harán de esta edición.

O más adelante: “les fleuves de charbon monter au firmament.” Ambas imágenes provienen de desechos provocados por el hombre (“fleuves de charbon”) o por la tierra (“brumes”) y entenebrecen la visión, la observación de “les grands ciels”.

La lectura que se desprende de estos fragmentos es acerca del horizonte teológico de *Les fleurs du mal*. Como indica Thibaudet -cuyo estudio Lezama tiene como subtexto inmediato en su tratamiento de Baudelaire-,⁴⁸ una de las improntas de este poemario es su “cristianismo interior”, en el cual “el sentimiento del hombre pecador, originalmente, naturalmente y horriblemente pecador [...] permanece inmutable. El pecado es inherente a la naturaleza” Y agrega: “Por la primera vez, desde Racine, vuelve auténtica y plenamente una poesía del pecador y del pecado” (Thibaudet 1945²: 279-280).

Frente a esta realidad del hombre pecador y, por lo tanto, separado de su Creador -presentada por Baudelaire como infranqueable-,⁴⁹ el ideal de comunión trascendente queda supeditado a la imposibilidad, una quimera sobre la cual sólo se puede soñar a distancia: (“Alors je revêrai des horizons bleuâtres”). El horizonte, una meta a la que el hombre nunca puede arribar, representa esta imposibilidad. Lo trascendente “se postula como algo tan remoto que nunca se va a alcanzar” (Verjat y Merlo 1997: 41) y remite, por lo tanto, al espacio de la utopía. En el poema “Le coucher du soleil romantique” vemos un sujeto poético que tras la primera persona del plural exhorta:

48 Como lo indica en el ensayo “Julián del Casal”: “Entonces Baudelaire, que nunca ha dejado de ser un cristiano jansenista descendiente de Racine, como le ha llamado Thibaudet ...” (Lezama Lima 1977: 90). Esta apreciación se encuentra en Thibaudet 1945²: 280. La primera edición francesa es de 1936 y la española de 1939.

49 V. el poema “Au lecteur” del mismo poemario.

-Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
pour attraper au moins un oblique rayon!

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire;
l'irrésistible Nuit établit son empire,
noire, humide, funeste et pleine de frissons.
(Baudelaire 1997: 574)

Ambos orbes, entonces, hombre y Dios, están separados.

En “Noche serena” de Fray Luis, el esfuerzo también se coloca del lado del hombre, se señala continuamente la separación entre ambos ámbitos, atravesada por la aspiración nostálgica e infausta:

Quien mira el gran concierto
de aquestos resplandores eternos,
su movimiento cierto, sus pasos desiguales
y en proporción concorde tan iguales:
[...]
¿quién es el que esto mira
y precia la bajeza de la tierra,
y no gime y suspira
por romper lo que encierra
el alma y de estos bienes la destierra?
(Rivers 1999: 120-121).

Pero en el poema de Lezama la imagen de Dios que se traza es diferente ya que el movimiento del “cielo” está regido por una finalidad, “recorrer la posesión del clavel”, mediante una acción que se refuerza con la idea de trayecto traída por “recorrer”, dilatando aún más su objetivo (“la posesión del clavel”). El sintagma “rueda

el cielo” estructura el poema de dos estrofas, a modo de anáfora (devenida estribillo hacia el final). La arquetura del texto es especular pues la anáfora mencionada divide la primera estrofa en dos partes que, si bien diversifican las significaciones, también son paráfrasis una de la otra, se reflejan mutuamente; en esta construcción “su imagen clara”, últimas palabras de la primera estrofa, se repite como primer verso de la segunda -que se focaliza en el sujeto poético como reflejo del orbe celestial- resultando el pliegue entre ambas. Esta modalidad es otra característica del estilo lezamiano, sustentada en la retórica de la repetición barroca, cuya estructura es siempre el pliegue, es decir, una coda semántica en la que al significado inicial se agregan otros.⁵⁰

A diferencia del Dios lejano e inaccesible de Baudelaire, entonces, en el poema de Lezama la iniciativa proviene de Dios, así destacado porque es la esfera que inicia el acercamiento. La acción de “recorrer”, además, conlleva un interés, un camino detenido e interesado, acentuado por la idea de “posesión”, que se articula con la acepción bíblica de “conocer” como una experiencia amorosa e íntima, presente en el ensayo sobre Julián del Casal: “Recordar para un griego era un ejercicio, tan saludable como el conocimiento bíblico, algo carnal, copulativo” (Lezama Lima 1977: 68).⁵¹

La experiencia de Dios se involucra con la idea de gracia de la poética lezamiana, entendida como el favor, bondad, amor o

50 El pliegue principal sería el reflejo del orbe celeste en el agua, pero también en el alma del sujeto como sugieren los últimos versos del poema. Si bien, entonces, habría dos centros como indica Severo Sarduy (1999, t. II: 1223 y ss.), no serían ámbitos estancos, sino comunicados por el pliegue según analiza Deleuze (1989: primera parte) en Leibniz.

51 La acepción bíblica identifica en la palabra conocer tanto la intimidad sexual como la intimidad o comunión espiritual. Cf. al respecto nota de la *Biblia de Jerusalén* al capítulo 10, versículo 14 del *Evangelio según San Juan*.

don gratuitos de Dios (“Pero tendremos que contentarnos, en definitiva, -indica Lezama en “Julián del Casal”- *con la gracia que se aloja en aquel ser sustancial, gracia que se encarnaba sin apelaciones ni disculpas*. Claro está que esa gracia adquiere la mejor de sus formas en la plenitud o en descubrirnos a tiempo, haciéndolos un tanto más audible, *el vasto rumor acurrucado en los orígenes*, o el trágico rebote contra el muro de las lamentaciones *de los que no querían que el espíritu se acogiese a la letra escrita, sino que permaneciese inalcanzable rumor...*” [Lezama Lima 1977: 70; la cursiva es nuestra]). Esta idea involucra la creencia de que la cercanía entre Dios y los hombres no depende del esfuerzo humano -aunque sí de su voluntad-, sino de Dios, quien toma la iniciativa en su liberalidad, simplemente por amor a sus criaturas -cuyo momento culminante es el envío de Jesucristo-.⁵²

Estamos ante una de las significaciones introducidas ya en el título del poemario, ante un rumor, la voz de Dios, que se hace asequible. Esta consideración se relaciona también con la sección “Sonetos infieles”, en especial los “Sonetos a la Virgen” pues la obra de Lezama se diseña, en uno de sus matices, como otro momento de encarnación del Verbo divino, como sugiere la cita anterior (“de los que no querían que el espíritu se acogiese a la letra”).

Estas implicancias están presentes en los siguientes versos (ya citados) de “Rueda el cielo”:

Rueda el cielo -que no concuerde
su intento y el grácil tiempo-

52 Tomamos esta noción de *Biblia de América* (1994²: 1946) y *Nueva Biblia de Jerusalén* (1998³: n. a Ef. 1, 6).

a recorrer la posesión del clavel.

El sintagma “posesión del clavel”, cuya relevancia está enfatizada por la acentuación aguda (*posesión*, *clavel* y *recorrer*), también indica un intertexto cultural de significación disémica pues incluye tanto al poema, como al sujeto poético.

Aunque el tópico de las flores, como simbolizaciones de lo bello, existe desde el arte clásico, podemos pensar que la resonancia principal del “clavel”, se inclina al tratamiento de este tópico en la poesía del Siglo de Oro, simbolista y parnasiana debido a las lecturas de las que da cuenta Lezama tanto en su ensayística como en su *Diario*. En ellas las flores representan la belleza sobre todo por su valor plástico, formal y cromático. En este imaginario -tenemos presente especialmente *Flores de poetas ilustres* (1605) editadas por Espinosa, *Les fleurs du mal* y “Lys” de Rimbaud- las flores simbolizan tanto a los poemas como al poeta.

La primera sección de *Enemigo rumor* se denomina “Filosofía del clavel” y, toda ella en una de las lecturas posibles, es una glosa de la estética de la segunda parte de “Muerte de Narciso” -la redención del joven-, por lo que, podemos afirmar, se reiteran ciertos tópicos inaugurados en aquel poema. Entre ellos el del clavel, en una de las figuraciones en que Narciso se metamorfosea:

Cuerpo del sonido el enjambre que mudos pinos claman,
despertando el oleaje en lisas llamaradas y vuelos sosegados,
guiados por la paloma que sin ojos chilla,
que sin clavel la frente espejo es de ondas, no recuerdos.

Van reuniendo en ojos, hilando en el clavel no siempre ardido
el abismo de nieve alquitarada o gimiendo en el cielo
apuntalado.

(Lezama Lima 1985: 17)

Estos versos son interesantes por varios motivos, primero porque a nivel gramatical muestran cómo el hipérbaton horada el nivel semántico y también porque manifiesta la proliferación de las construcciones nominales supliendo el verbo ser en los primeros versos. Otra marca del estilo lezamiano es la repetición de un mismo lexema, pero con significaciones distintas (complejizando, por lo tanto, el equívoco de la poética barroca). “Sin clavel”, signo de carencia de vitalidad, de palidez, -imagen de la muerte en este poema-, es atributo de la frente de Narciso, un individuo agónico -los gestos de su “frente” no representan ya una actitud pensativa, sino remedo de las ondas-. En su segunda aparición, “clavel” referiría metonímicamente, a partir de la vinculación anterior con su frente, a Narciso. Es importante tener en cuenta que Narciso es, en este poema, símbolo del poeta que está sometido a un proceso por el cual sus modos normales de conocer -sobre todo sus sentidos- son anulados o, por lo menos, desordenados. El joven mítico figura el solipsismo gnoseológico del hombre y del sujeto poético, su tendencia oclusiva, anulada en el poema, -entre otras significaciones a las que volveremos-. Uno de los modos de representarlo es la flor en que se metamorfosea: esta flor, no es el narciso como en Ovidio, sino el “clavel”, o el “tornasol”.⁵³ También en el ensayo “Doctrinal de

53 Hemos trabajado este aspecto en *Tramas del linaje en «Muerte de Narciso» de José Lezama Lima*. Quilmes: edición de autor: 2012.

la anémona” (1939), Lezama hace un paralelo entre la asimilación al medio de la anémona y el hombre, analogando una flor con el poeta y su producto, los poemas (Lezama Lima 1977: 228-229). La finalidad, entonces, de la esfera celestial en “Rueda el cielo” es la “posesión” -en el sentido erótico y místico ya esbozado de comunión- tanto del poema como del sujeto poético.

En la primera estrofa del poema, además, hay ciertos lexemas marcados por la sibilancia (“cielo”, “grácil”, “posesión”, “siglos”) que se relacionan fonológica y semánticamente y que son cruciales en la significación del texto.

A partir del tercer verso de esta estrofa se introduce a través de la metáfora el motivo del agua, representado aquí por el “río” que recorre la poética de Lezama con diversas significaciones desde “Muerte de Narciso”. La más singular de este poema es el narcisismo cósmico sugerido aquí en la idea del universo reversible. Por ello, la imagen reflejada (el cielo que rueda) se identifica y describe por su reflejo (“sobre la nuca más fría / de ese alto imperio de siglos) y no por la materia que la refleja (el agua). Estos versos son una alusión perifrástica de la segunda parte de la primera estrofa que resulta, por lo tanto, otro reflejo de la primera sección.

En “sobre la nuca más fría”, el tópico de la frialdad acompaña a través de la prosopeya la presentación metonímica y perifrástica de “ese alto imperio de siglos”, donde “nuca” sugiere una actitud fría y distante, de espaldas. Sin embargo, creemos que más que referirse al orbe celeste se refiere, recurriendo al tópico del narcisismo cósmico, al reflejo del cielo sobre él. Los atributos en apariencia negativos de frialdad y distancia (“nuca”, por dar la espalda, “más fría”) describen al “cielo”, a lo divino -a través de su reflejo-, es decir que siguen

configurando la imagen de Dios del poemario.

Esta idea de una divinidad distante -metonímicamente en “la nuca más fría”- también aparece en el ensayo “Doctrinal de la anémona” (1939), coetáneo al poemario: “Para que ese aire pueda salvarse con la llama -y no se refugie en el bajo imperio de lo extenso como el cuello del ánade- *no basta que el hombre forme paralelas con su cara y la espalda del cielo, sino que esperaremos la construcción de altos muros, visibles desde lejos por el tapiz que sirve de base a las torres del imperio, donde podrá construirse tenazmente, silencioso despliegue, la metafísica del aire. Los altos muros no suenan mientras albergan a la llama y la necesaria suma de aire se va recorriendo o alimentando la filosofía del clavel y el crótalo pitagórico*” (Lezama Lima 1977: 231; la cursiva es nuestra).

En esta instancia, entonces, existen los dos ámbitos enunciados de lo alto y lo bajo, la divinidad y el hombre separados e incomunicados. Esta disyunción está marcada también a nivel fonológico pues, por una parte, el primero de ellos está atravesado por la reiteraciones sonoras y aliteraciones vinculadas con líquidas /r/, /l/ y sibilantes /s/ (*rueda, cielo, recorrer, posesión, sobre, más, ese, siglos*). La significación que nos interesa de esta apreciación es la contigüidad del sonido, su emisión sin interrupción, pues ello trae la idea de continuidad y eternidad, antes mencionada con respecto a lo circular, y también de armonía. Se estructura en oposición, pero también en tensión mediante las oclusivas /t/, /p/, /k/, sonidos cerrados e interrumpidos, cuya frecuencia, a veces, favorece la cacofonía, es decir la desarmonía con respecto al sonido (“*que no concuerde*”). La tensión entre un orbe y otro se resuelve especialmente en el verso “*ese alto imperio de siglos*”, es decir, el

reflejo del cielo definido en su trascendencia (“alto”), en su majestad (“imperio”) y su eternidad (“siglos”) en el agua.

Cabe reparar en el hecho de que el rechazo a las “paralelas” entre la cara del hombre “y la espalda del cielo” en el ensayo mencionado recuerdan estos versos de “Paysage”, en los cuales el sujeto poético recostado, es decir en paralelo al cielo, lo observa:

Je veux, pour composer chastement mes églogues,
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
Et, voisin des clochers, écouter en rêvant
Leurs hymnes soléneles emportés par le vent.
Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai L’atelier qui chante et qui bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
et les grands ciels qui font rêver d’éternité.
(Baudelaire 1997: 328; la cursiva es nuestra)

Así ocurre también en los versos citados de Fray Luis de León. Frente a la distancia insoslayable -expresada en la actitud de mirar el cielo- entre el orbe divino y el humano, Lezama propone un orbe más cercano, relacionado con su cosmovisión católica, trayendo el reflejo del cielo en el agua, resemantizando así el tópico del narcisismo cósmico: “Pero Narciso en la fuente no está entregado tan sólo a la contemplación de sí mismo. Su propia imagen es el centro del mundo. Con Narciso, por Narciso, es todo el bosque que se mira, todo el cielo el que viene a tomar conciencia de su grandiosa imagen” (Bachelard 1978 / 1993²: 45).

Este reflejo también es lejano, pero se puede leer a través de la *mimesis*, introducida perifrásicamente en los dos versos ya citados

y continuada en la segunda parte de la estrofa, con el sintagma “a decir su imagen clara” -en paralelismo sintáctico con el tercer verso (“a recorrer la posesión del clavel”)- cuyo sujeto también es “cielo” y luego, en la segunda estrofa: “Su imagen clara. / Va el cielo a presumir / [...] de un aroma aconsejado.” Aquí se halla expresa la iniciativa divina de arrimo, acción que se produce por reflexión, por su reflejo en las aguas cuyo resultado es una “imagen clara”, atributo que subraya la proximidad en oposición a las imágenes oscuras y obstaculizantes de Baudelaire.

La búsqueda de una “metafísica del aire” -de la cita anterior de “Doctrinal de la anémona” - a partir de “la construcción de altos muros” se relaciona tanto con “ese alto imperio de siglos” como con la segunda parte de la primera estrofa de “Rueda el cielo”:

Rueda el cielo -el aliento le corona
de agua mansa en palacios silenciosos sobre el río-
a decir su imagen clara.⁵⁴

El lexema “aliento” representa en el imaginario católico al Espíritu Santo, el soplo creador de Dios.⁵⁵ La significación que se extrae de este intertexto cultural es el de la creación.

Se trata, entonces, de un instante genésico, en que se estaría a punto de asistir a la creación de una escritura poética. “Aliento” y “halo” resultan estructuras sinonímicas. El sintagma “sobre el río”

54 Estos versos son similares a otros de “Muerte de Narciso”: “El río en la suma de sus ojos anunciaba / lo que pesa la luna en sus espaldas y el aliento que en halo convertía” (Lezama Lima 1985: 14).

55 V. *Génesis*, capítulo 1, versículo 2 y capítulo 2, versículo 7 y nota de la *Biblia de Jerusalén* a *Génesis* capítulo 6, versículo 17.

es una metáfora del reflejo de lo alto en lo bajo y también es una estructura paralela a “sobre la nuca más fría / de ese alto imperio de siglos”. El término “palacios” también se relaciona con “alto” de esos mismos versos, significando la trascendencia inmersa en esa imagen, por la naturaleza de lo que refleja. Justamente la estructura especular de esta estrofa (que podríamos dividir en cuartetas) subrayaría esta reversibilidad del universo.

A la predominancia de imágenes visuales de la primera estrofa se suman las olfativas de la segunda con aliteración en *a* (“de un aroma aconsejado”). Frente al presente de indicativo de los versos anteriores, la certeza aquí, como en el poema de Baudelaire, se instala en el futuro imperfecto: “Va el cielo a presumir”; este último verbo agrega el significado de exhibición atractiva de su complemento presente en la sinestesia (“de un aroma aconsejado”). La imagen olfativa añade el matiz de la sugerencia reforzado por la repetición de “aroma” y la rima en el verso en paralelismo sintáctico: “sobre ese aroma agolpado”, sinestesia que sugiere una presencia violenta del aroma.

Su imagen clara.
Va el cielo a presumir
-los mastines desvelados contra el viento-
de un aroma aconsejado.
Rueda el cielo
sobre ese aroma agolpado
en las ventanas,
como una oscura potencia
desviada a nuevas tierras.
(Lezama Lima 1985: 25)

En “Paysage” también hay una distinción entre lo alto y lo bajo en distintos niveles que aspiran, aunque inútilmente, a unirse. Uno de ellos son las imágenes auditivas que traen la potencia de “lo estelar”; el otro, lo Absoluto (“Et voisin des clochers, écouter en rêvant / leurs hymnes solennels emportés par le vent” [Baudelaire 1997: 328]). En Lezama, en cambio, se introduce a través del motivo del “aroma” (“como una oscura potencia”).

La jerarquización, además, opera simbólicamente en la arquitectura del poema de Baudelaire, mediante volúmenes que se elevan de la tierra: el campanario, las chimeneas y la buhardilla del poeta -a la misma altura que el campanario-, hacen presumir que tales recintos, representantes de diversas actividades humanas -las más evidentes son la teología y la poesía- compartirían un espacio de trascendencia (“voisin des clochers”, “du haut de ma mansarde”, “Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité” [*id.*]). En esta configuración espacial, el motivo ya analizado del “aliento” del poema lezamiano contrasta aquí con el de “las brumas” de connotación negativa en tanto dificultan la visibilidad, sumándose a la presencia simbólica del tópico de la luna (“et la lune verser son pâle enchantement”), con su halo mortuorio y decadente (Perrot 1977: 63 y 274).⁵⁶

Otro paralelo para pensar el poema de Baudelaire como subtexto de “Rueda el cielo” es el motivo de los palacios como imagen de la producción poética (“Et quand viendra l’hiver aux

56 Esta percepción del espacio de la ciudad moderna se anticipa en “Exposición Universal -1855-. Bellas Artes” que guarda llamativa intertextualidad con *Les fleurs du mal*: “Raramente he visto representada con mayor poesía la solemnidad natural de una ciudad inmensa. La majestad de la piedra acumulada, los campanarios señalando al cielo con el dedo, los obeliscos de la industria vomitando contra el firmamento su coalición de humo, los prodigiosos patíbulos de los monumentos en reparación, aplicando sobre el cuerpo sólido de la arquitectura calada de una belleza tan paradójica, el cielo tumultuoso, cargado de cólera y de rencor, la profundidad de las perspectivas aumentada por el pensamiento de todos los dramas que contiene [...]” (Baudelaire 1999²: 278).

nieges monotones, / Je fermerai partout portières et volets / Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais” [Baudelaire 1997: 328]) que en Lezama se rodea del entorno de la naturaleza fluyente del agua construido a través de lo auditivo (“el aliento le corona / de agua mansa en palacios silenciosos sobre el río”). También la capacidad de evocar propia de la escritura presente en el motivo de la ventana (“ma vitre”) o del balcón, un lugar de perspectiva, del *voyeur*, más elevado que el de los demás mortales está presente en Lezama. Citamos los versos baudelaireanos:

L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon coeur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.
(Baudelaire 1997: 330; la cursiva es nuestra)

En el poema “Le balcon” este motivo se simboliza en un recinto de evocación, ensoñación y contemplación (“Je sais l’art d’évoquer les minutes heureuses” [Baudelaire 1997: 184]). Se trata de la apertura del sujeto con todos sus sentidos a las sugerencias del entorno.

El tópico del perfume en este poema, como propiciador de la evocación, es una vertiente que Lezama recupera también de “La cheveleure” como lemos en “Julián del Casal”: “Hasta la última etapa de Baudelaire y la maravillosa alianza de Claudel, la poesía se abandonaba a los sentidos o a los perfumes y el hastío”

(Lezama Lima 1977: 93), propio del universo de correspondencias baudelaireano:

O boucles! O parfum chargé de nonchaloir!
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure
[...]
La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.
(*id.*: 146)

En “Rueda el cielo”, este tópico así como el del metadiscurso sobre la producción de la propia escritura (también en “Paysage”) se diseña, a través del símil, como una “potencia” misteriosa (“oscura”) que se ha “desviado” a “nuevas tierras”:

Rueda el cielo
sobre ese aroma agolpado
en las ventanas,
como una oscura potencia
desviada a nuevas tierras.

El déictico siguiente subraya que estas tierras son las de la escritura de *Enemigo rumor*:

Rueda el cielo
sobre la extraña flor de *este* cielo,
de *esta* flor,
única cárcel
corona sin ruido.

La potencia de que se habla aquí es la que define muy bien el ensayo mencionado de Lezama: “Ya sabemos que Baudelaire, por una intensificación de la distancia y por una genial concepción de las tentaciones de ese tiempo en forma de perfume, quería liberar el verbo en sucesivas evaporaciones, de la fuerza que le comunicaba la caída o sus comprobaciones excesivas. El matiz y el hastío, dos lebreles que chasquean sus góticos rabillos, en ese ámbito laxo que los envíos del perfume terminaban por transmitir en una plúmbea atmósfera de ópalo, de un vapor gris perla y negro” (Lezama Lima 1977: 96).

La “flor”, del poema de Lezama, sostiene la disemia de la imagen de la belleza efímera y también la del poema; por otra parte, “este cielo”, nuevamente a partir del tópico del universo reversible, representa el agua sobre la que el cielo se refleja, que, además, asume muchas significaciones en la poética de Lezama, una de ellas es simbolizar la materia (“Ya los maestros antiguos veían en el agua la materia y en el fuego la forma” [Lezama Lima 1977: 87]). Igualmente y volviendo a la disemia poema / sujeto poético de “flor”, “este cielo”, “esta flor” y “única cárcel” podrían ser el reflejo de lo divino en el alma del sujeto poético⁵⁷ y en la escritura poética

57 Tenemos en cuenta la siguiente idea que San Juan de la Cruz explica brevemente en sus “Comentarios a «Noche oscura»”: “Para lo cual es de notar que el Verbo Hijo de Dios, juntamente con el Padre y con el Espíritu Santo, esencial y presencionalmente está escondido en el íntimo ser del alma. [...] que por eso San Agustín, hablando en los

como despliegue de su subjetividad (por lo tanto, el referente de “Su imagen clara”, verso con el que comienza la estrofa). La idea negativa del tópico del cuerpo como cárcel -ya en las teorías órficas e intensificado en la mística española- se halla en “Noche serena” de Fray Luis de León:

Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro el suelo,
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado,
el amor y la pena
despiertan en mi pecho un ansia ardiente;
despiden larga vena
los ojos hechos fuente;
la lengua dice al fin con voz doliente:

«Morada de grandeza,
templo de claridad y hermosura:
mi alma que a tu alteza
nació, *¿qué desventura
la tiene en esta cárcel baja, oscura?»*
(Rivers 1999: 119)

Si bien la estructura del poema es circular, pues “esta flor” se vincula con “posesión del clavel” del tercer verso de “Rueda el cielo”, la segunda estrofa (en especial los últimos cinco versos) se focalizan en el sujeto presentado fragmentaria, dicotómica y

Soliloquios con Dios, decía: *No te hallaba, Señor, de fuera, porque mal te buscaba fuera, que estabas dentro.* (San Juan de la Cruz 2000: 165; la cursiva es de la edición). Lezama Lima aprecia la obra de este místico como queda testimoniado, por ejemplo, en “Sierpe de don Luis de Góngora”.

perifrásicamente a partir de su alma -o su interior- (“este cielo”) y cuerpo (“única cárcel”), probablemente unidos en “esta flor.” Esta presencia se sugiere en la primera parte de la estrofa a partir de la sinestesia que evoca los sentidos del sujeto y, por lo tanto, el cuerpo (“sobre ese aroma agolpado / en las ventanas, / como una oscura potencia ...”).

El motivo de la ventana/persiana o balcón, una constante en la estética de Lezama, insinúa la imagen de la imposibilidad de una percepción totalizadora de la realidad por parte del sujeto, es decir, como consecuencia, una percepción facetada, fragmentaria.⁵⁸

Viñetas de Casal

58 Recordemos que en *Paradiso* se diseña esta perspectiva a través de los ojos de José Eugenio (padre de Cemí): “Salió al corredor y entrevió el tornasol de las persianas. En el primer piso que habitaba su familia, la casa estaba enmarcada en su interior por una galería de persianas, donde se precisaba a veces el cuadrado lunar en el patio de la casa de abajo, y los rostros pintarrajeados, resbalantes de grasa y sudor de la familia que allí vivía. La galería *precisaba* en un lenguaje de persiana a persiana, como quien sólo pudiese entenderse por el movimiento de las pestañas, la familia que vivía en el primer piso de al lado. Lo tironeaban aquellas persianas porque esa casa había estado desocupada como unos tres meses, y ahora cuando se deslizaba su curiosidad por las persianas, podía detener *momentáneamente* las nuevas figuras [...]. Cada vez que la cuchilla de aquellas persianas *cortaba* una de aquellas figuras, en el rejuego de las persianas movilizadas por el cabrilleo de sus miradas, iban cayendo *nuevos rostros, brazos* que al repetir sus *telas* o *uno de sus gestos* eran luego recorridos y completados por la *voz* que los había acompañado en algunas murmuraciones, pues todos los sonidos llegaban en declive y con su espiral cumplida. [...] paseaba a lo largo de los corredores, esperando que el azar lograra que la misma flecha atravesase dos persianas semientornadas y fuese suficiente para *detener un rostro, una manga de campana* o un *brazalete* de ofidios áureos y somnolientos. Se perdían de nuevo las figuras, o comenzaban a cantar, pero la voz lo confundía aún más en su paseo por los corredores” (Lezama Lima: 1988b, cap. IV: 70-71; la cursiva es nuestra). Más adelante, explicita José Eugenio: “-Cuando paso por el comedor, las persianas me enseñan pedazos de esa familia” (*id.*, cap. V: 107). Estamos no sólo ante la fragmentación del individuo (“brazos”, “rostros”, “telas”, etc.), sino también ante la separación/división de voz y cuerpo; todo está atravesado por una percepción facetada tramada por la metáfora del “corte” (“cortadas”). También vemos la importancia de la repetición como un mecanismo que ayuda a la asimilación gnoseológica del entorno.

*“Chispas brillantes, como perlas de oro,
enciéndense en la gélida negrura
de la celeste inmensidad. Sonoro
rumor de alas de nítida blancura
óyese resonar en el espacio
que se vela de nubes coloreadas
de nácar, de granate, de topacio
y amatista.”*

Julián del Casal, “Sueño de gloria”

Julián del Casal (La Habana, 1863-1893) significa una figura fundamental en la poética de Lezama presente no sólo en su ensayística -“Julián del Casal” (1941), “Confluencias” (1968) principalmente-, sino sobre todo en su poesía como lo atestigua su “Oda a Julián del Casal” (1963)⁵⁹ escrita en el Centenario de su muerte. Sin duda la atracción por este poeta se debe a una fuerte identificación en lo que concierne al exilio interior y la sensibilidad poética. Los paralelos y divergencias nos permiten avanzar sobre la noción de lo poético enlazada tanto a lo bello como al narcisismo cósmico presente en “Ah, que tú escapes”, primer poema de *Enemigo rumor*.

El motivo de la ventana introducido al final del apartado anterior nos sirve como excusa para ir definiendo un acercamiento entre ambos poetas y sus concepciones de poesía; si recordamos el poema “Tras la ventana” que Casal incluye en *Hojas al viento* (1890) donde perfila, a través de la unión amorosa feliz, un lazo acerca de la concepción de la poesía:

59 Analizamos algunos aspectos de este poema en las conclusiones.

Espiritual doncella,
en brazos de su amante reclinada,
iba en la nave aquella;
y entonaban tan dulces barcarolas
que, de la mar brillante y azulada
las transparentes olas,
parecían abrir el blanco seno
para guardar los ecos armoniosos
de aquellos tiernos cantos amorosos [...].⁶⁰

Si bien Lezama rescata a Casal en el renombrado ensayo homónimo por la pervivencia en su poética del paisaje tropical y la dialéctica de lo uno y lo múltiple, entre otras cuestiones, considera sin embargo que hay una imposibilidad de comunión, de hallar en ese ámbito, en esa realidad fenoménica, la realidad trascendental de la poesía.⁶¹ “Casal, por el contrario, tiene que resistir los rigores de la poesía; su lejanía viciosa, su hastío demoníaco: tiene que trasladar la poesía, ya que no podrá trasladar la felicidad de la obra, a una constante prueba de actitud poética, de vida poética. Así es posible reconstruir la lejanía que habitó su poesía, estrechándola con otras incomprensibles lejanías” (Lezama Lima 1977: 80-81).

Esta lejanía de la poesía está simbolizada por el contraste entre el entorno de un sujeto lírico “lóbrego” y “desértico”, ante la ausencia de su amada, y el de la pareja consumada, entrevista en el mar, “primaveral”, luminosa, cuya felicidad se manifiesta también en este ámbito con el cual está en comunión:

60 Casal 1945: 66. Citaremos todos los poemas de Casal de esta edición.

61 En el poema anteriormente citado podemos leer la dificultad de concretar esta instancia en la imposibilidad de experimentar una feliz unión de pareja sugerida en la imagen trazada por el título “tras la ventana” que desplaza el ámbito de felicidad hacia el exterior diferenciándolo del entorno lóbrego del sujeto poético.

Yo, al oír los eróticos cantares
de aquellos dos amantes que cruzaban
por los serenos mares,
realizando las dichas que soñaban,
desde mi estancia lóbrega y desierta,
pensaba en mi adorada,
para esos goces muerta;
la que sacó mi alma de la nada
infundiéndole vida
con la brillante luz de su mirada;
aquélla que hoy reposa,
libre de los rigores de la suerte,
en solitaria fosa,
dormida por el beso de la muerte.
(Casal 1945: 67-68)

Recordemos que lo femenino en Casal representa la Belleza y, por ende, a la poesía; la relación con ella se plantea en términos amorosos de lejanía, simbolizada paradigmáticamente en la “nieve” que da nombre al segundo libro del poeta (1892). En “Sueño de Gloria. Apoteosis de Gustave Moreau”, celebra la concreción del vínculo entre la Belleza y el artista:

Elena, al contemplar la faz augusta
del genio colosal, baja los ojos,
plácida torna su mirada adusta,
colorean su tez matices rojos,
intensa conmoción su seno agita,
arde la sangre en sus azules venas,
el amor en su alma resucita,
y olvidando la imagen de las penas
que le están por sus culpas reservadas

del valle tumultuoso en el proscenio,
húmedas por el llanto las mejillas,
balbuca, postrada de rodillas,
frases de amor ante los pies del genio.

Dios, al mirar desde el azul del cielo,
la Belleza del Genio enamorada,
sus culpas olvidó, sació su anhelo
y, rozando los límites del suelo,
descendió a bendecir la unión sagrada.
(*id.*: 180)

La actitud distante y la bisemia construida a partir de la *femme* fatal y angelical pueden leerse como una imagen de la nostalgia ante la ausencia de la Belleza en la poesía de Casal. En el poema “A la belleza” -inspirado en “Hymne a la beauté” de Baudelaire, a quien dedica *Rimas* (1893)-, el sujeto lírico da cuenta de una búsqueda infausta (“¡Oh, divina Belleza! Visión casta / de incógnito santuario, / yo muero de buscarte por el mundo / sin haberte encontrado” (Casal 1945: 247).

El sujeto poético tiene una incierta intuición de la idea de lo bello (“Nunca te han visto mis inquietos ojos, / pero en el alma guardo / intuición poderosa de la esencia / que anima tus encantos” [*ibid.*]). Como indica Oscar Montero, acerca de “Sueño de gloria”: “La Belleza, asociada a la figura femenina, se enfrenta al Genio, relacionado con la figura crística del poeta/creador. Se trata de una visión apocalíptica compuesta de absolutos opuestos, la desintegración y la muerte frente a la salvación y la gloria, el arte inalcanzable frente a la vida condenada al dolor y la angustia. Para el poeta que contempla la «apoteosis» de Moreau, no hay sitio

intermedio. En la intensa luminosidad del ambiente, su figura queda velada ...” (Montero 1989: 289-290).

La lejanía de la poesía y la inaccesibilidad del sujeto poético a este orbe están presentes en la obra de Casal, especialmente en la sección *Marfiles viejos* de *Nieve*: “La voz enunciativa de *Marfiles viejos* se distancia de los ideales clásicos de la Fama, la Belleza y el Genio evocados en *Mi museo ideal*. El poeta se despoja de lauros y diademas; su figura contrasta con la figura apoteósica de Moreau. Al poeta de *Marfiles* lo acompañan «cuervos sepulcrales» que se transforman en vagas «figuras espectrales» ...” (Montero: 289-290).

La poesía, entonces, se diseña a través de los tópicos fineculares del s. XIX de la *femme fatal* y la *femme* angelical de “Salomé”, “La aparición”, “Galatea”, “Hércules ante la Hidra”, “Una peri”, “Júpiter y Europa”, “Venus Anadyomena”, entre los principales. Hay también vínculos de la descripción con lugares comunes acerca de la amada, propias del parnasianismo y el prerrafaelismo (“La rubia cabellera de la hermosa / en largos rizos de oro descendía / por su mórbida espalda / que hecha de nieve y rosa parecía”), y la prosopopeya de la Belleza, cuya construcción culmina en Elena, de “Sueño de Gloria. Apoteosis de Gustave Moreau”:

Bajo el dosel de verdinegro olivo
que al brillo de la luz se tornasola,
bella y sombría, con el rostro altivo
tornado a los mortales, brilla sola
entre la flor de la belleza humana,
Elena, la cruenta soberana
de la inmortal Ilión. A los destellos

deslumbradores de la luz celeste,
fórmanle, destrenzados, los cabellos
de gasa de oro esplendorosa veste
que esparce por sus hombros sonrosados
para cubrir su desnudez.
(Casal 1945: 179; la cursiva es nuestra)

El dualismo (“bella y sombría”), como la imposibilidad de aprehensión total por parte del poeta, se repite a lo largo de los poemas que simbólicamente describen a la Poesía personificada en una mujer, amada, ninfa y madre. Por ejemplo en “A la belleza” incluido en *Rimas* (1893), poemario póstumo:

Tal vez sobre la Tierra no te encuentre,
pero febril te aguardo,
como el enfermo, en la nocturna sombra
del Sol el primer rayo.
Yo sé que eres más blanca que los cisnes,
más pura que los astros,
fría como las vírgenes y amarga
cual corrosivos ácidos.
(*id.*: 247)

En el poema “Introducción” de *Nieve*, este motivo simboliza pues la frialdad -que significa lejanía, distancia, ausencia- de la poesía en Casal:

Como en noche de invierno, junto al tronco
vacilante del árbol amarillo,

silencioso el clarín del viento ronco
 y de la Luna al funerario brillo,
 descendiendo del brumoso firmamento
 en copos blancos la irisada nieve,
 [...]

 así en la noche oscura de la vida,
 acallada la voz de mis pesares
 y al fulgor de mi estrella solitaria,
 estas frías estrofas descendieron
 de mi lóbrega mente visionaria;
 [...].
 (*ibid.*: 143)

Tanto la nieve como la lejanía de este encuentro con la poesía, concebido como la presencia de lo eterno en lo fenoménico a través de la metáfora, es una huella presente en *Enemigo rumor*, haciendo de Casal uno de sus precursores, como se ve claramente en “Ah, que tú escapes”, primer texto del poemario.

La meditación sobre la sustancia de la poesía aparece notoriamente en este poema ya desde el apóstrofe que revela un tú al que se dirige el sujeto poético (“mi amiga”). Al leer a Baudelaire en el ensayo “Parejas infieles” (1941), Lezama se lee a sí mismo: “Esas diversas actitudes para con sus queridas, parecidas a las que siempre guardó para la poesía, hablándonos en ocasiones del análisis de las sensaciones y en otras de la gracia [...]” (Lezama Lima 1977: 234).

Asimismo, el tópico de la ausencia de la poesía, tan significativo en Casal, se funde en este poema con el modo del sujeto lírico al dirigirse a la poesía. El texto surge sobre todo de la sensibilidad del sujeto presente en la interjección “ah”, expresión de uno de sus semas fundamentales, la pena ante la pérdida de la poesía, que

envuelve al lector en un estrato “puramente emotivo” (Jakobson: 1984. 353), en una emoción que reemplaza una proposición informativa. La interjección trae, además y nuevamente, el tópico de *pauca e multis*, para expresar que no hay palabras que manifiesten lo experimentado:

Ah, que tú escapes en el instante
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.
(Lezama Lima 1985: 23)⁶²

El presente de subjuntivo refuerza ese matiz emotivo en tanto el pretérito pluscuamperfecto de indicativo enuncia una realidad perteneciente al pasado que es el tiempo en que lo poético, la idea trascendente de poesía, se ha hecho palpable en su “definición”. Este lexema se utiliza en su disemia: por un lado, significa proposición con exactitud y claridad acerca de una entidad y por otro, nitidez en la percepción, en la visión.

La poesía como una mujer, que referimos a Casal, pone en escena diversas huellas de la lírica amorosa del Siglo de Oro que podemos rastrear en “Ah, que tú escapes”; tales son la huída de la amada de la presencia del amado y el amante rechazado que utiliza el motivo de la queja o la querrela (Couture 1997: 24), lamentándose por el abandono de la amada.⁶³ Como señala Richard Couture: “While the use the subjunctive mood is maintained, the poem’s seconde section (line 3-5) continues in a timeless present

62 El uso de la interjección en relación a la dificultad de expresar lo que se siente también está presente en la mística española de San Juan de la Cruz que Lezama conocía muy bien, como ya hemos advertido.

63 Cf. Garcilaso Canción IV y Égloga I.

tense, assuming the tradicional motif of the *querella* or complaint so prevalent in Spanish Renaissance poetics. One need only think of Garcilaso's eclogues or the madrigals of Gutierre de Cetina. Through the use of *amiga*, the poem also borrows the discourse of Renaissance love poetry. Lezama's originality, however, is in his thematic modification of this discourse. In Renaissance poetics, the *amiga* (or more frequently, *enemiga*) refers to the loved one, as in Garcilaso: "Aquella tan amada mi enemiga" (*Canción IV*), or in Baltasar Alcázar: "Yo recuerdo revelaros un secreto / en un soneto, Inés, bella enemiga." Lezama uses this language, but the context, rather than a mere complaint about the desdichas del amor, is a lament about the fugacity of knowledge or definition" (25).⁶⁴

La lejanía y frialdad de la amada se representa en la imagen del mármol también utilizada por Garcilaso quien la enlaza con el motivo de la queja y de la insensibilidad de la amada ante los requerimientos del sujeto lírico⁶⁵:

Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses
 hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar,
 pues el viento, el viento gracioso,
 se extiende como un gato para dejarse definir.
 (Lezama Lima 1985: 23)

Todos estos tópicos aluden en Lezama a la creación literaria y su dificultad de poder captarse en el poema como concreción de

64 Para agregar otro antecedente a la excelente lectura de Couture, recordamos también la "enemiga amada" de la *Segunda soledad* de Góngora.

65 Por ejemplo en la *Égloga I* ("¡Oh más dura que el mármol a mis quejas...") y cf. Couture: 28.

la escritura poética; como indica Emilio de Armas “estamos ante imágenes de un cuerpo en cuya realidad sólo es posible «mojar las puntas» de otra imagen, es decir, ante la poesía como entidad metafísica, «materia» paradójicamente inasible en la cual se adentra -según la compleja poética de Lezama- la palabra, único e insuficiente instrumento de posesión esgrimido por el poeta” (1992, n. 8: 85).

La dualidad entre lo evanescente y dúctil (“viento”, “agua”) y lo sólido (“mármol”, “estatua”) refuerza la idea de dificultad de aprehensión de la poesía entendida en términos metafísicos pero también es referente de las diversas poéticas y estéticas emergentes de la tradición heredada de cuya construcción selectiva surge el linaje y la estética del insularismo -a lo que volveremos-.

El problema de la concreción de la escritura poética se expresa en sintagmas como “agua discursiva” en su disemia de “discurrir” y de “expresión”. Por ello es importante destacar que no sólo accedemos a las presencias intertextuales señaladas, sino que ellas aparecen, además, metadiscursivamente, pues el texto habla de su propia producción y diálogo con la tradición simbolizada por el agua:

Ah si pudiera ser cierto que a la hora del baño,
cuando en una misma agua discursiva
se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos:
antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados,
parecen entre sueños, sin ansias levantar
los más extensos cabellos y el agua más recordada.
(Lezama Lima 1985: 23)

La marea también representa la otredad por el bestiario que trae; entre las significaciones diversas que ello entraña leemos en este imaginario la presencia de las múltiples estéticas que vienen del viejo mundo e invaden la isla.

Como aclara Couture (26-27), “serpientes de pasos breves” recuerda tanto la primera de las *Soledades* (“Pasos de un peregrino son errante”) como “De la toma de Larache” (“En roscas de cristal serpiente breve”); el sintagma, entonces, sintetizaría la presencia de esta poética -problemática según veremos- en Lezama.

Los versos “en una misma agua discursiva / se bañan el inmóvil paisaje...” retoman la idea del “narcisismo cósmico”, un paisaje que se observa a sí mismo continuamente en sus propias aguas; de este modo las estrellas también se reflejan en el agua como parte del paisaje o las flores reflejadas en el agua (“estrella recién cortada”) son las estrellas de la tierra en el contexto de la lógica de un universo reversible:

Ah, mi amiga, que tú no quieras creer
las preguntas de esa estrella recién cortada,
que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.

La tradición -presente en la imagen del agua- se relaciona con el recuerdo y con la reminiscencia platónica -que trabajamos posteriormente junto al motivo de la cabellera.

En este apartado, entonces, analizamos las modalidades en que la poesía de *Enemigo rumor* -presente en los poemas “Ah, que tú escapes” y “Rueda el cielo” tomados como introductorios del

poemario- representa para Lezama Lima un orbe de religación y un entramado de la tradición. Resemantizando el tópico del narcisismo cósmico retoma ciertas instancias y procedimientos del Siglo de Oro español y se ubica en las postrimerías de la poesía moderna -incluyendo a Baudelaire en su exquisito linaje-; en este contexto el discurso poético se brinda como un residuo -tal como lo veíamos en el capítulo anterior-, la derivación difícilmente aprehensible de una experiencia de la poesía en términos metafísicos, incluso místicos. Presencia que, diseñando a Casal como precursor, se perfila distante y lejana. Otra significación importante es el tópico del agua como imagen de la tradición, elemento fundamental de la estética insular lezamiana; cuestión que continuamos abordando en lo que sigue.

II. El mar como espejo es de ondas

*“Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers.”*

Baudelaire, “Le voyage”

*“Como se derrama la ausencia en la flecha que se aísla
y como la fresa respira hilando su cristal,
así el otoño en que su labio muere, así el granizo
en blando espejo destroza la mirada que le ciñe,
que le miente la pluma por los labios, laberinto y halago
le recorre junto a la fuente que humedece el sueño.”*

Lezama Lima, “Muerte de Narciso”

“Rueda el cielo” sugiere incluso ciertas reflexiones inherentes al tópico del mar como espejo lo que nos permite indagar las modalizaciones de la *mímesis* en la poética de Lezama. Hay una serie de paralelos semánticos que se construyen a partir de este sintagma y que, teniendo como base la sinonimia, complejizan las significaciones. Las dos primeras, traídas por un complemento de finalidad (“a recorrer la posesión del clavel” y “a decir su imagen clara”).

Inmediatamente, el reflejo “sobre la nuca más fría / de ese alto imperio de siglos”, inserta el matiz circunstancial de lugar, el espacio sobre el que se vislumbra (“el río”) y las metáforas sinestésicas (“sobre ese aroma agolpado” y “sobre la extraña flor de este cielo,

de esta flor”).

El término “flor” nos interesa ahora en tanto representa lo bello, la belleza, pero en lo efímero, volviendo a los tópicos clásicos del *fugit irreparabile tempus* (la huída irreparable del tiempo) y el de la duración efímera de la belleza en la rosa (“*collige, virgo, rosas...*”). Esta confluencia le permite a Lezama expresar la idea de cómo en lo fenoménico se puede reflejar lo eterno, representado por la belleza; idea que Baudelaire manifiesta en “El pintor de la vida moderna” (1863): “Es esta una buena ocasión, en verdad, para establecer una teoría racional e histórica de lo bello, por oposición a la teoría de lo bello único y absoluto; para mostrar que lo bello es siempre, inevitablemente, de una doble composición, aunque la impresión que produce sea una; pues la dificultad de discernir los elementos variables de lo bello en la unidad de impresión, no invalida en nada la necesidad de la variedad en su composición. *Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable*, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, *y un elemento relativo, circunstancial*, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin ese segundo elemento, que es como la envoltura divertida, centelleante, aperitiva, del dulce divino, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, no adaptado y no apropiado a la naturaleza humana” (1992²: 350-351; la cursiva a es nuestra).

Esta significación está también implícita en “Filosofía del clavel” de *Enemigo rumor* y expresa en “Julián del Casal”: “No así Baudelaire, que en cualquier momento sabe recubrir sus ojos con los vidrios azules que pedía en uno de sus más agradables delirios. [...] Así puede decir Baudelaire: *‘J’ai puni sur une fleur l’insolance*

de la nature”;⁶⁶ castigar como un duende voluntarioso a la flor que va a decirnos el vencimiento del mundo colérico de los fenómenos” (Lezama Lima 1977: 83).

Las huellas de este universo semántico reaparecen en “Una oscura pradera me convida”, cuarto poema de *Enemigo rumor*:

Una oscura pradera me convida,
sus manteles estables y ceñidos,
giran en mí, en mi balcón se aduermen.
Dominan mi extensión, su indefinida
cúpula de alabastro se recrea.
Sobre las aguas del espejo,
breve la voz en mitad de cien caminos,
mi memoria prepara su sorpresa:
gamo en el cielo, rocío, llamarada.
Sin sentir que me llaman
penetro en la pradera despacioso,
ufano en nuevo laberinto derretido.
Allí se ven, ilustres restos,
cien cabezas, cornetas mil funciones
abren su cielo, su girasol callando.
Extraña la sorpresa en este cielo,
donde sin querer vuelven pisadas
y suenan las voces en su centro henchido.
Una oscura pradera va pasando.
Entre los dos, viento o fino papel,
El viento, herido viento de esta muerte
mágica, una y despedida.
Un pájaro y otro ya no tiemblan.
(Lezama Lima 1985: 25-26)

66 Estos versos de “A celle qui est trop gaie” de *Les fleurs du mal* podrían verse como otra resemantización del tópico barroco de la belleza de la juventud pasajera con el recurrente motivo de la joven comparada con la flor. “Madrigal” de *Enemigo rumor* puede leerse como una poetización de este asunto.

Nuevamente, la huella posible de “Noche serena” de Fray Luis y del “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz -inmediatamente citados-, en el *locus amoenus* del cielo como un prado:

¡Oh, campos verdaderos!
¡Oh prados con verdad dulces y amenos!
¡Riquísimos mineros!
¡Oh, deleitosos senos!
¡Repuestos valles, de mil bienes llenos!
(Rivers 1999: 121)

Oh bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado!
¡Oh prado de verduras,
de flores esmaltado!,
decid si por vosotros ha pasado.
(San Juan de la Cruz 2000: 11)

En sus “Comentarios” San Juan aclara que el “prado de verduras” es “la consideración del cielo, al cual llama *prado de verduras*, porque las cosas que hay en él criadas siempre están con verdura inmarcesible, que ni fenecen ni se marchitan con el tiempo, y en ellas, como en frescas verduras, se recrean los justos; en la cual consideración también se comprende toda la diferencia de las hermosas estrellas y otros planetas celestiales” (*id.*: 182-183).

Nos encontramos, entonces, con el tópico del *locus amoenus* resemantizado de “Una oscura pradera me convida” de *Enemigo rumor* que repite numerosos motivos de “Rueda el cielo” desde otra perspectiva, pues el centro del poema es la primera persona

del sujeto poético. Este cambio de punto de vista se vincula con la fragmentación, otra de las modalidades del estilo de Lezama (vinculada con la vanguardia, como veremos en el siguiente capítulo); si bien la escritura está signada por una aspiración a la unidad, se espacializa siempre en lo facetado.

También regresan los tópicos del universo reversible dado por el deíctico (“Extraña sorpresa en este cielo”, “su indefinida / cúpula de alabastro se recrea”) y el balcón en tanto recinto desde el cual se contempla:

Una oscura pradera me convida
sus manteles estables y ceñidos,
giran en mí, en mi balcón se aduermen.

El sujeto tiene aquí una visión más elevada y abarcadora (como en el poema de Baudelaire), que incorpora el *voyeur* combinado con el poeta como un devorador ante un banquete, recordando el lector caníbal presentado en el primer capítulo. La tradición, entonces, simbolizada por el agua, define al sujeto poético como un caníbal de textos (Molloy 1996: 47) que se avalanza frente a la cornucopia de la abundancia trascendente que también aparecía en “Noche serena” (“campos verdaderos”, “prados con verdad, dulces y amenos”, “riquísimos mineros”, “deleitosos senos”, “de mil bienes llenos”):

Allí se ven, ilustres restos,
cien cabezas, cornetas mil funciones

abren su cielo, su girasol callando.

Podemos interpretar que a medida que el cielo y su reflejo giran (“giran en mí”, “Una oscura pradera va pasando”), invitan al sujeto poético a un banquete (“me convida / sus mantenes estables y ceñidos”).

La pradera con el tópico del agua como otredad y huella de Baudelaire, se distingue tanto en términos metafísicos como culturales. El agua es “espejo” (“sobre las aguas del espejo”), refleja el cielo cuya presencia puede adivinarse tanto en la repetición de esta palabra, la aliteración sibilante y las reiteraciones sonoras /ci/ como en la característica de infinidad, indeterminación y multiplicidad (“indefinida”, “extensión”, “cien caminos”, “laberinto”, “cien cabezas”, “mil funciones”). La refracción exhibe nuevamente el modo en que lo fenoménico representa lo eterno, que es imagen de lo otro (“Extraña la sorpresa en este cielo”), lo contrario del sujeto, la mismidad:

Dominan mi extensión, su indefinida
cúpula de alabastro se recrea.
Sobre las aguas del espejo,
breve la voz en mitad de cien caminos,
mi memoria prepara su sorpresa:
gamo en el cielo, rocío, llamarada.

Por otra parte, la otredad también define a los textos europeos que vienen por el mar como extraños, como extranjeros.

Leemos el motivo del espejo también en “Narcisse parle” (1891) y “Fragments du Narcisse” (1922) de Paul Valéry, importantes intertextos de esta primera etapa de Lezama -en especial de “Muerte de Narciso”-. En ambos poemas la fuente se instaure como un límite, un borde que divide los dos orbes que jamás se unen en Valéry: el terrenal y el celeste (“miroir qui partage le monde”), fronteras entre lo eterno y lo efímero (“Mais, sur la pureté de ta face éternelle, / L’amour passe et périt...”). En el poema lezamiano, a diferencia de Valéry, el poeta puede, como en “Le voyage” de Baudelaire, participar de la otredad:

La gloire du soleil sur la mer violette,
La gloire des cités le soleil couchant,
Allumaient dans nos coeurs une ardeur inquiète
De plonger dans un ciel au reflet alléchant.

[...]

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l’ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer son noirs comme de l’encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu’il nous reconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?
Au fond de l’Inconnu por trouver du *nouveau*!
(Baudelaire 1997: 482 y 494)

El agua como otredad, como *L’Inconnu* -en palabras de Baudelaire- o la ausencia -en la estética de Valéry-, se leen en

“Muerte de Narciso”: el mito representa para Lezama las poéticas de Góngora y de Valéry, desplazadas en este poema al apartar la figura de Narciso de su mismidad, para posibilitar su trascendencia en el violento abordaje de lo otro.⁶⁷ Sucede así en “Una oscura pradera me convida”:

Sin sentir que me llaman
penetro en la pradera despacioso,
ufano en nuevo laberinto derretido.
Allí se ven, ilustres restos,
cien cabezas, cornetas, mil funciones
abren su cielo, su girasol callando.
Extraña la sorpresa en este cielo,
donde sin querer vuelven pisadas
y suenan las voces en su centro henchido.

La variedad y la multiplicidad caracterizan este orbe residual de lo eterno (“ilustres restos”) que manifiesta su condición trascendente al sujeto poético (“abren su cielo”) preservando su misterio (“girasol callando”).⁶⁸ El motivo de la voz o, en otras ocasiones, de voces (“y suenan las voces en su centro henchido”), se reitera como imagen de la otredad, de ese “enemigo rumor”. Lo percibimos ya en “Muerte de Narciso”, donde los sonidos de Eco, la ninfa enamorada y rechazada por el joven, simboliza la otredad, como en el mito clásico. En oposición a este rechazo, en Lezama Narciso tiende, quizás obligado, a escuchar:

67 La compleja presencia de Góngora en Lezama se analiza en el capítulo siguiente.

68 Nótese la presencia del lexema “sol” como metonimia de lo trascendente. Esta temática también está presente en el poema “Avanzan” de *Enemigo rumor*.

Ahora llevaba el oído al caracol, el caracol
enterrando firme oído en la seda del estanque.
(Lezama Lima 1985: 14)

De nuevo, como en “Rueda el cielo”, se subraya la cercanía de lo estelar (“Entre los dos, viento o fino papel”), aunque en “Una oscura pradera me convida” se profundiza el deseo del hombre y su voluntad descriptos herméticamente para reforzar lo misterioso de esa experiencia.

Justamente el motivo de la voz, el “oír” y “desoír” repetido en “Filosofía del clavel”, tiene relación con la figura del eco: “El eco vuelve siempre una vez más -indica Lezama en “Parejas infieles (1941)-, no ya como tema, sino *como divinidad desprendida de nuestra sustancia porosa*, uniendo el estoicismo al tema del destino. *Ese eco, ese rumor naciente igualan todas las ascensiones hacia la forma*, sin distinguir, pues la forma naciente tendrá que llegar hasta nosotros como *idéntico rumor* que puede ser captado indiferentemente por las figuras o por la sucesión y las sugerencias. Y en ese principio de las formas sólo existe la persistencia de una identidad maravillosa” (Lezama Lima 1977: 236; la cursiva es nuestra).

Es sugerente recordar que el tópico de la voz también aparece en el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz (“ríos sonoros”), quien en sus “Comentarios” indica que esta metáfora corresponde al Amado, a Jesucristo, en la comunicación del alma con Él (“La tercera propiedad que el alma siente en estos sonoros ríos de su Amado es un ruido y voz espiritual que es sobre todo sonido y voz, la cual voz priva de toda otra voz, y su sonido excede a todos los sonidos del mundo” [2000: 220]).

En este universo semántico, Lezama Lima destaca la importancia de la música para la captación y transmisión de lo trascendente o “la forma” que leemos en “Son diurno”, tercer poema de *Enemigo rumor*, en el cual el sujeto poético también apostrofa. El dirigirse a una segunda persona puede significar a la poesía hablándole al poeta, o -como en “Muerte de Narciso”- a otra voz dialogal que se dirige a él. Cualquiera sea el caso sigue siendo ejemplo de la fragmentación modalizada en la perspectiva del sujeto.

Ahora que ya tu calidad es ardiente y dura,
 como el órgano que se rodea de un fuego
 húmedo y redondo hasta el amanecer
 y hasta un ancho volumen de fuego respetado.
 Ahora que tu voz no es la importuna caricia
 que presume o desordena la fijeza de un estío
 reclinado en la hoja breve y difícil
 o en un sueño que la memoria feliz
 combaba exactamente en sus recuerdos,
 en sus últimas playas desoídas.
 ¿Dónde está lo que tu mano prevenía
 y tu respiración aconsejaba?
 Huida en sus desdenes calcinados
 son ya otra concha,
 otra palabra de difícil sombra.
 Una oscuridad suave pervierte
 aquella luna prolongada en sesgo
 de la gaviota y de la línea errante.
 Ya en tus oídos y en sus golpes duros
 golpea de nuevo una larga playa
 que va a sus recuerdos y a la feliz
 cita de Apolo y la memoria mustia.
 Una memoria que enconaba el fuego
 y respetaba el festón de las hojas al nombrarlas

el discurso del fuego acariciado.
(Lezama Lima 1985: 24-25)

El intertexto con “Muerte de Narciso” en el motivo del oído y el avance de la naturaleza sobre el joven también son evocados en este poema:

Ya en tus oídos y en sus golpes duros
golpea de nuevo una larga playa
que va a sus recuerdos y a la feliz
cita de Apolo y la memoria mustia.

El tiempo que impera es el ámbito de lo real, el presente del indicativo, instancia a la que se ha arribado traída por la anáfora “Ahora que...”, tras la “destrucción primera o muerte simbólica” de la que hablaremos luego. Objetos sólidos, apuntando a un nivel cualitativo, a un estado descripto a través de imágenes táctiles y visuales, describen herméticamente esta instancia:

Ahora que ya tu calidad es ardiente y dura,
como el órgano que se rodea de un fuego
húmedo y redondo hasta el amanecer
y hasta un ancho volumen de fuego respetado.

La segunda anáfora abre las imágenes auditivas relacionadas paradigmáticamente con el título del poema -sinestesia inicial-

que introduce impresiones sensuales significativas, el “son” en alusión a un ritmo universal, cósmico, y la metáfora de la luz como conocimiento (“diurno”). Esta segunda introducción sugiere nuevas huellas con las últimas estrofas de “Paysage”.⁶⁹ Podemos pensar que el poema de Baudelaire, entonces, se diseña como una instancia anterior a “Son diurno”:

Ahora que tu voz no es la importuna caricia
que presume o desordena la fijeza de un estío
reclinado en la hoja breve y difícil
o en un sueño que la memoria feliz
combaba exactamente en sus recuerdos
en sus últimas playas desoídas.

Misteriosa y herméticamente, el texto sugiere un estado precedente abandonado. En esta cita, además, se da otra modalidad del estilo lezamiano, la disyunción (“que presume *o* desordena”; “recluido en la hoja breve y difícil *o* en un sueño que la memoria feliz...”), que se relaciona con el pliegue producido por la alusión perifrástica y cala en la ambigüedad. Las construcciones sintácticas enlazadas por la conjunción se colocan a un mismo nivel al superponerse excluyendo la elección.

Una pregunta retórica inaugura la tercera parte del poema. Los motivos allí reunidos (“mano”, “concha”, “luna”, “oídos”, “playa”) lo vinculan intertextualmente con “Muerte de Narciso”. Aquí,

69 “L’Émeute, tempêtant vainement à ma vitre, / Ne fera pas lever mon front de mon pupitre; / Car je serai plongé dans cette volupté / D’évoquer le Printemps avec ma volonté, / De tirer un soleil de mon coeur, et de faire / De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.”

“mano” invoca la fragmentación del joven y, también, su resistencia a ser invadido por la marea, es decir, la otredad. En “Son diurno” la pregunta parece rozar la ironía, como si esa resistencia hubiese sido finalmente vencida, traída por el tópico clásico del *ubi sunt*:⁷⁰ “¿Dónde está lo que tu mano prevenía y tu respiración aconsejaba?” El atributo “otra” (“otra concha”; “otra palabra”) evoca nuevamente el ámbito de la otredad en el que está inserto el poeta.

“Muerte de Narciso” también finaliza cuando el joven mítico es arrastrado por la marea (“así Narciso en pleamar fugó sin alas”); lo que nos llevaría a pensar este poema como una contigüidad con “Una oscura pradera me convida”, pues ahora Narciso -poeta- participa de esa otredad, del reflejo que observaba. Sagazmente establece Genette, en su *Figuras. Retórica y estructuralismo*, el “reflejo es un tema equívoco en sí mismo, el reflejo es un *doble*, es decir a la vez *otro* y un *semejante*” (1970: 23-24). El sujeto del enunciado está ante otra realidad que tiene puntos de contacto con la que antecedió (“Una oscuridad suave pervierte / aquella luna prolongada en sesgo de la gaviota y de la línea errante.”)

Es interesante también el modo en que se comienza a perfilar un paisaje marino (“concha”, “gaviota”, “larga playa”) que va otorgando contorno al tema del insularismo en el poemario. El sintagma “oscuridad suave” es metáfora de un amanecer o atardecer, acentuada por la imagen de la “gaviota”. También como en “Muerte de Narciso” estamos ante un ámbito natural agresivo (“golpes”, repetido dos veces) que inquiere al sujeto alterando sus sentidos, especialmente el oído.

La invasión violenta aunque paulatina de lo otro sobre Narciso

70 Cf. la *Égloga I* de Garcilaso, por ejemplo.

-tanto en el poema homónimo como en *Enemigo rumor*- es lo que causa justamente su fragmentación, simbolizada por la inundación lenta del río del poema -reemplazo de la fuente propia del mito clásico (“Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”)-, que le impide a Narciso reflejarse en él, a diferencia del tratamiento ovidiano y de Valéry.

Otra de las diferencias es que mientras en Valéry, el límite entre la fuente y su alrededor está bien establecido, en “Muerte de Narciso” el río, caracterizado por su desborde, penetra a Narciso lenta, pero certeramente. La otredad o ausencia -tomada de la “ausencia valeriana”- es otro rasgo del río: “Si la ausencia pregunta con la nieve desmayada” (Lezama Lima 1985: 15), pero no es Narciso quien insta a la ausencia de la que forma parte su imagen -como en Valéry- sino que es la ausencia u otredad -la poesía en términos metafísicos ya “rumor enemigo” o “fijeza”- la que inquiere a Narciso: “La ausencia, el espejo ya en el cabello que en la playa / extiende y al aislado cabello pregunta y se divierte” (*id.*).

También el bestiario da a la marea significaciones de otredad, que recuerdan las huellas de las diversas estéticas que vienen del viejo mundo y que invaden la isla, aludidas ya desde “Ah, que tú escapes”. Y aquí podemos pensar en la significación de “serpientes de pasos breves”, que analizamos antes, respecto de la poética de Góngora, así como el “gamo” o “ciervo” como figura del sujeto poético tanto en Lezama como en los Narcisos de Valéry:

Ce soir, comme d'un cerf la fuite vers la source
 Ne cesse qu'il ne tombe au milieu des roseaux,
 Ma soif me vient abattre au bord même des eaux.

(Valéry 1942, “Fragments du Narcisse”)

El “caracol”, sugiere también la huella de Valéry y su aspiración a la forma en sentido trascendente. Así lo interpreta Bachelard: “Paul Valéry se detiene largo tiempo ante el ideal de un objeto modelado, de un objeto cincelado que justificaría su valor de ser por la bella y sólida geometría de su forma, desprendiéndose de la simple preocupación de proteger su materia. La divisa del molusco sería entonces: hay que vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir en ella” (Bachelard 1975²/1997⁴: 141).⁷¹

Por cierto, estos símbolos no indican siempre el mismo significado, pues Lezama se caracteriza por su polisemia rica y hermética recurriendo a la estrategia discursiva del desplazamiento.

El bestiario, junto con su contexto ácuo, también invade al sujeto poético como muestra tanto “Muerte de Narciso” (“Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado” [Lezama Lima 1985: 19]) y *Enemigo rumor* (en “Avanzan”, por ejemplo).

En “Son diurno”, además, se realiza una perífrasis de la poesía a través de la referencia a Apolo -divinidad olímpica de la música, la poesía y el ensueño (“cita de Apolo”)- al modo gongorino en que las divinidades clásicas pasan a referir otras realidades.⁷²

71 Lezama se refiere a la poética de Valéry en términos similares; citamos desde “Sobre Paul Valéry”: “La oscuridad como tema plástico, que pudiéramos llamar Apolo surgiendo de la espuma, tema del nacimiento; y la incoherencia, simbolizada en el caracol y las fidelidades a sí mismo que no permiten traiciones, desasimientos, fragmentos deshabitados” (1977: 106).

72 Como indica Dámaso Alonso “A la abundancia de designativos metafóricos triviales tomados de la antigüedad -ya directamente, ya modificados y bellamente refundidos- y a las imágenes insignes creadas por el genio del poeta, habría que añadir otros muchos tropos usados por sistema a todo lo largo de la obra: *Vulcano*, por el fuego; *Baco*, por el vino; *Ceres*, por las mieses; *Febo*, por el Sol; [...]” (1960: 87-88).

Inmediatamente aparece el tópico lezamiano de “la memoria”, a través de una prosopopeya cuyo atributo contrapone “mustia” a “memoria feliz” de un verso anterior; y se agrega a “memoria que enconaba el fuego”.

Este último elemento (el “fuego”) es otra significación importante, en especial aquí, pues se ha repetido desde el comienzo. Para Lezama el fuego es imagen de la forma en sentido platónico: “Ya los maestros antiguos -indica en “Julián del Casal”- veían en el agua la materia y en el fuego la forma” (1977: 87). “Son diurno” habla del intento del arribo a la forma. Este motivo abre el poema, indirectamente a través del símil (“como el órgano que se rodea de un fuego / húmedo y redondo hasta el amanecer / y hasta un ancho volumen de fuego respetado”) y lo cierra de nuevo recurriendo a la figura de la voluta remedando la forma circular (“Una memoria que enconaba el fuego / y respetaba el festón de las hojas al nombrarlas / el discurso del fuego acariciado”). El “fuego” se compone con “memoria”, también presentada desde el principio del poema, cuestiones que vemos a continuación.

Este apartado, entonces, plantea una de las imágenes más importantes de la *mimesis* en la poética lezamiana, el agua como espejo y como otredad -*l'Inconnu* baudelaireano- en términos metafísicos y culturales. Una de las aristas de esta otredad es el sonido, el denso “rumor” que envuelve al sujeto quien ofrece resistencia a renunciar a su mismidad; en este contexto, el eco es la imagen de la apropiación de la tradición y su resultado, el intertexto. Ello se establece en torno a la estética del Siglo de Oro, sobre todo a la recurrencia de ciertos tópicos de San Juan de la Cruz.

III. El “contorno marino.”

*“La memoria es un plasma del alma, es
siempre creadora, espermática, pues
memorizamos desde*

la raíz de la especie.”

Lezama Lima, La expresión americana

*“Paisaje es siempre diálogo, reducción de la
naturaleza puesta a la altura del hombre.”*

Lezama Lima, La expresión americana

Además del narcisismo cósmico, del universo reversible y la noción del mar como espejo y otredad, Lezama elabora otro rasgo del insularismo que denomina “contorno marino” y que analizamos especialmente en el poema “Fiesta callada”. Se trata de una esfera marginal que diseña la costa como un ámbito simbólico nutrido de figuras e imágenes que complejizan la noción de *mímesis* y que se relacionan con sus ideas de memoria y de paisaje, fundamentales en su poética.

En “Fiesta callada” -que inaugura “Único rumor”, tercera sección de *Enemigo rumor*- se recupera, resemantizada, la tradición del poeta como vate con el tópico de la memoria (“potencia de razonamiento reminiscente” para Lezama). En esta instancia del poemario -atravesado por un *in crescendo*- el poeta ya es dueño y soberano de una tierra sin nombre:

Es el secreto poner dos dedos en la bola de cristal.
 Sortijas que se derriten porque los oidores
 clavan juncos para apuntalar la *monarquía*
 destruida por el granizo indivisible, golpeada por el bambú
 suspirado, franjas de frentes destacan sus graciosas elegías.
El verdadero rey forma la estatua del humo
 para colocarla en el recodo más frío de la perfección
 caída y vuelta a levantar, ya nada entre márgenes
 sueltas que le persiguen y no le invaden;
 le ciegan y le despiertan por la mañana
 creyendo que es cobardía llamarse Nadie como Ulises.
 La ordenación o clasificación impensada:
 hacen escuadras los delfines,
 las pamelas tropiezan en las puertas del cine
 y los cisnes se han esclavizado voluntariamente para ofrecer
 un simulacro de espumas.
 (Lezama Lima 1985: 64; la cursiva es nuestra)

El verso “El verdadero rey forma la estatua del humo” recuerda la siguiente frase del *Primer Diario* de Lezama que trama la imagen del poeta como un rey cuya tierra a poseer es la poesía: “El poeta puede ser el aprendiz displicente, el artesano fiel e incansable de todas las cosas, pero en su poesía tiene que mostrarnos una tierra poseída, un cosmos gobernado de lo irreal-real” (Lezama Lima 1988a: 112).

Además, el oxímoron “estatua de humo” tiene relación con otras palabras provenientes del mismo texto: “El secreto de la poesía está dicho a voces. Sólo que no se puede oír con los oídos. Siempre serán preferibles ojos y oídos alternos. Estatua que de noche anda y se baña en el río [...]” (*id.*: 115). Aquí están presentes dos significaciones importantes. Por una parte “estatua” -también en

“Ah, que tú escapes” -es imagen parnasiana de solidez y perennidad de lo poético y remite al tópico de la definición, de la aprehensión de la poesía también en “Fiesta callada”.

Cercana a “La Reina de la sombra” de *Nieve* de Casal (la diosa que recorre la orilla del mar en la noche, perfilada en la imaginaria parnasiana) la noción de poesía del texto lezamiano se relaciona también con la “estatua” del *Diario* que recupera la idea de “forma” utilizada en un sentido platónico pues la poesía es una realidad esculpida en la materia, a través de la memoria (“De ese modo la memoria -indica Lezama en “Julián del Casal”- es participante y actúa en el conocimiento de la materia” [Lezama Lima 1977: 69]).

Por otra parte, esta estatua es “de humo”, la aprehensión aún borrosa desvanece la imagen sólida de la poesía, como dibujado con un esfumino.

Podemos pensar la figura del “monarca” de “Fiesta callada” en relación con la idea de Claudel acerca de que el poeta “co-naître”: evoca y nace al nombrar (Claudel 1912¹²: 62 y ss.),⁷³ es así soberano, dueño de la palabra (“La ordenación o clasificación impensada”); puede crear conjugando los intertextos en nuevas causalidades y texturas poemáticas (“hacen escuadras los delfines, / las pamelas tropiezan en las puertas del cine / y los cisnes se han esclavizado voluntariamente para ofrecer / un simulacro de espumas”).

Como adelantamos, el poema se vincula con el mundo marino

73 Esta idea está citada en el ensayo “Conocimiento de salvación” (1939): “A la impenetrabilidad del mundo exterior, la poesía aporta una solución: su sustitución por la evocación, capacidad devolutiva del sujeto, después que se ha perdido el imposible diálogo con la Naturaleza, después que rebanamos la mirada o que le tememos al lenguaje táctil. Es esa evocación claudeliana una gracia suficiente por la que se produce en nosotros una vibración que puede sustituir al objeto mismo, o es ese conocimiento poético la única posibilidad de adentrarnos en el mundo enemigo aún no descubierto.” (Lezama Lima 1977: 247). También se hace referencia al poeta belga en “Julián del Casal”: “Desaparecen los excitantes, y Baudelaire une la evocación a la inspiración, como Claudel une la evocación y la creación.” (*id.*: 91).

de “La Reina de la sombra” para recuperar e instalarse en ese “rehallar el hilo de la tradición” en “Julián del Casal” (Lezama Lima 1977: 68 y 77): “El verdadero rey forma la estatua de humo / para colocarla en el recodo más frío de la perfección / caída y vuelta a levantar.”

El encabalgamiento abrupto destaca “la perfección” en la imagen de una vía, camino o río -remisión más plausible en el contexto del poemario-, que surge en un “recodo”, una curva inesperada en donde se coloca la “estatua de humo”. Esta perfección se refiere a la monarquía antes mencionada en el texto (“Sortijas que se derriten porque los oidores / clavan juncos para apuntalar la monarquía destruida”) que se intenta reconstruir (“caída y vuelta a levantar”). Se trata de la restauración del recinto de la creación, toma de posesión de una tierra baldía (la literatura cubana) que acentuaría la referencia a las “banderas” (“y si pasan las banderas” -repetido- e “inclinación de las banderas”).

La propia escritura como reescritura surge de las huellas presentes en el bestiario de *Enemigo rumor*; retomando la idea de un bestiario estético, que exhibe una selección de la apropiación de la tradición, podemos pensar que los “delfines” indican la poética de Julián del Casal según Lezama,⁷⁴ a los cuales se agrega una metáfora militar que continúa forjando la soberanía del poeta (“hacen escuadra los delfines”); los “cisnes” -propios de las poéticas mallarmeana y dariana- son presentados metapoéticamente a través de otra metáfora (“y los cisnes se han esclavizado voluntariamente

74 Analizando “Venus Anadyomena”, Lezama indica que el “delfín” implica una nota distintiva de la versión mítica casaliana: “En otros momentos la diosa marina queda sin contraste eficaz, pero adquiere la sola pureza de su figura. La diosa cabalga un pálido delfín al pie de rocas verdinegras. El contraste sexual desaparece, los colores se atenúan. Pero abandonado a su identidad, adquiere el verso una plasticidad y una rapidez eficaces: «sobre la espalda de un delfín cetrino»” (Lezama Lima 1977: 76).

para ofrecer / un simulacro de espumas.”)

Más adelante el poeta se diseña con otro atributo y un nombre, es un “sabio” que asume la máscara de un guerrero otomano conquistador de tierras extrañas, Solimán, en contraposición al “Nadie” (“creyendo que es cobardía llamarse Nadie como Ulises”), que alude al episodio en que Ulises engaña a Polifemo diciéndole que su nombre es Nadie (*Od. IX: 350 y ss.*). Este saber -relacionado con el tópico del poeta como vate- consolidado por las “profecías” de la segunda parte- se despliega a partir de condicionales unidas por las conjunciones copulativas y descriptas en indicativo, en un contrapunto entre presente y futuro que continúa con el tópico del poeta como guerrero:

El que juega pierde, el que no duerme esperando nueve meses
también pierde, y si pasan las banderas,
y si los malayos siembran en el río,
y si los ciegos amansan las inundaciones,
seguirán hablando de la elegancia y de la fuerza,
de las fresas robadas y de la mano guardada
en la urna de la categoría sensible, de cartón y de nieve,
de pecho redoblante, de mordidas armaduras salobres,
y si pasan las banderas, parará su máquina o seguirá cantándole a la lotería.
(Lezama Lima 1985: 65)

En este contexto se presenta la “memoria” a través del velo mítico y la transliteración libre del griego -“Nemósine”-, fuerte índice de la apropiación:

Cuando vendan peces las doncellas
 se llegarán a oprimir en las puertas
 si han abandonado la idea de saber la hora por los encogimientos
 de las arenas, por los pasos que formarán el sentido
 de creer que la unidad mojada en vino sanguinoso
 surgía de Nemósine, dulce y exacta,
 sentada en su corte de ardillas y nueces talismánicas.
 El trampolín es eficaz y puede ser vistoso.
 El anillo se presentará para unir los sexos o para enseñar los dientes de su redondez
 y tendremos un circo ensangrentado o un día de lluvia.
 El día de la lluvia en las arpas engendra las cabelleras.
 Los mercaderes saben que ha de llegar la princesa agraciada,
 regalando pestañas, mirando fijamente.
 (*id.*: 65-66)

La diosa griega Mnemósyne es según Mircea Eliade la “personificación de la «Memoria», hermana de Krónos y de Okéanos, es la madre de las Musas. Es omnisciente, según Hesíodo [...], sabe «todo lo que ha sido, es y será». Cuando el poeta está poseído por las Musas, bebe directamente en la ciencia de Mnemósyne, es decir, ante todo, en el conocimiento de los «orígenes», de los «comienzos», de las genealogías” (Eliade 1985⁶: 128). Aquí se trata del origen de la escritura poética.

El poema también es interesante por su familiaridad con algunos de Casal, especialmente aquellos que transitan y diseñan cierto espacio marino -otra de las aristas del elemento ácuo como el ámbito de la creación- como “Venus Anadyomena” cuyo intertexto pictórico es “Venus emergiendo de las aguas” (1866) de Gustave Moreau. En el poema de Lezama, podemos leer huellas de los siguientes versos de Casal:⁷⁵

75 Ya se ha mencionado que Lezama analiza este soneto en el ensayo sobre Casal

Sentada, al pie de verdinegras moles,
sobre la espalda de un delfín cetrino.

También podemos comparar los siguientes versos. Leemos en
Lezama:

Los mercaderes saben que ha de llegar la princesa agraciada,
regalando pestañas, mirando fijamente.

Y en Casal:

blancas nereidas surgen de las olas
y hasta la diosa de ojos maternas
llevan, entre las manos elevadas,
níveas conchas de perlas nacaradas,
ígneas ramas de fúlgidos corales.

Nos interesa el vínculo por diversas razones: en el cuadro de Moreau, la diosa griega ocupa el lugar central no sólo por su disposición espacial, sino también por el blanco níveo de su figura. A sus costados las ninfas de las aguas, las nereidas, la enmarcan con una palidez oscura sobre un fondo más oscuro aún -en los tonos ocres del agua marina, las rocas y un cielo crepuscular-. Sobre un trono de rocas oscuras y un cielo plomizo, las nereidas ofrecen las conchas a

(Lezama Lima 1977: 75-76).

Venus, la diosa del amor. A la monocromía del cuadro de Moreau, el poema de Casal le imprime el predominio del verde (“cetrino”, “verdinegras”) como connotación de la fertilidad, el púrpura de la aurora (“arrebol”) y el coral (“ígneas ramas”) en contraste con el “blanco” del cuerpo de Venus, de las nereidas y las conchas. La diosa griega se presenta a partir de una imaginería parnasiana (“jaspea”, “alabastrino”, “plateadas”, “perlas nacaradas”), cuyo entorno marino es sugerido por “caracoles” y “conchas”, además de las ninfas del agua.

En el poema de Lezama el proceso de gestación, de creación, representado por el elemento áqueo se consolida en el siguiente verso (“el que no duerme esperando nueve meses / también pierde”) y por la presencia de la lluvia (“día de lluvia”) como símbolo de fertilidad. Al instalarse en el ámbito de lo marino, nos acerca a la costa (“juncos”, “bambú”, “delfines”, “cisnes”, “río”, “inundaciones”, “peces”, “arenas”).

Sin embargo, a pesar del vínculo entre ambos poetas, las imágenes que privilegia Lezama para la corte de “Nemósine” son del orden de la sinestesia de solidez parnasiana (“nueces”), pero que se realiza a través del eje naturaleza/cultura, sostenido en la recuperación de un paisaje insular. El objetivo de la creación, entonces, es la evocación del paisaje, la captación de su rumor (“El día de lluvia en las arpas engendra cabelleras”), que abre el despliegue de un número importante de imágenes acústicas:

Inadvertidos cometas y chispas en los acantilados
suenan sus alamedas robadas, sus bifrontes injurias

de corceles marinos en el aire reclaman,
en el agua rebotan,
se apresuran gimiendo.

Esta atmósfera de creación también está sugerida por el intertexto entre la Venus de Casal y la descripción de la memoria, pues la diosa grecolatina es la deidad del amor, del deseo erótico y de la germinación proliferante. Señala Robert Graves: “Las Parcas asignaron a Afrodita solamente un deber divino, a saber, hacer el amor” (1995: 84); y “La hierba y las flores brotaban de la tierra dondequiera que ella pisaba” (*id.*: 57). En Lezama, estas significaciones están concedidas a “Nemósine”, transcripción personalísima de Mnemosýne. Tanto en Casal como en Lezama, además, el mitema que se destaca es el acercamiento de la divinidad al orbe terreno, subrayado en el primero de ellos por el contraste entre la oscuridad de las rocas, ya presente en Moreau, y la blancura luminosa de Venus.

El bestiario del poema de Lezama, además, compuesto sobre todo por “delfines” y “corceles marinos” hace las veces de “contorno marino” o “ambiente”, tomando el lugar de las “nereidas” casalianas. “En Casal esa atracción radical de lo marino desaparece, -observa Lezama en “Julián del Casal”- así como cualquier intensidad derivada de una evocación natural. Pero el contorno de lo marino se puebla de cabelleras y de diosas que nos envían sus quebradizos ecos. Surge el tema de la Venus Anadyomena” (1977: 75).

El motivo de la cabellera como símbolo de la sensualidad femenina, de larga tradición literaria, vuelve resignificado como

otras veces en el verso: “El día de lluvia en las arpas engendra las cabelleras.” En él se produce una anamorfosis, una identidad de formas entre la cabellera y las ondas marinas. Nos recuerdan las ninfas de los ríos de Garcilaso,⁷⁶ las oceánidas y la Venus Anadyomena de Casal presentes también en la ensayística de Lezama; en Casal, las deidades mencionadas traen “ecos”, es decir, una reproducción imperfecta o inacabada de un sonido de un ámbito ajeno, representante de la otredad (como la ninfa Eco del mito de Narciso) que transporta sobre todo el mar. El “misterio del eco” es resultado residual del intertexto cultural, en un nuevo contexto de enunciación (“como si entre la voz originaria y el eco no se interpusieran con su intocable misterio, invisibles lluvias y cristales” [Lezama Lima 1977: 70]).

Las ninfas fluviales de Garcilaso, se destacan en “El secreto de Garcilaso” (1937) sobre todo por la acción de “escurrirse los cabellos” (Lezama Lima 1977: 28-30) como una imagen metadiscursiva, semejante al saber mitológico volcado sobre los tapices de la *Égloga III*. El “saber” o “eco” que traen las ninfas desde la otredad tiene que ver con la relación entre naturaleza y arte presente en Garcilaso, inflexión que a Lezama le interesa particularmente. Como indica Elias Rivers “las alusiones clásicas y cortesanas, los «artificios» y el *ingenium* de casi todos los versos de sus églogas indican que, para él, tanto las situaciones humanas generales como la poesía clásica, la naturaleza como el arte, colaboraban en lo que podemos llamar experiencia primaria de la vida y su proceso intuitivo o de elaboración” (Rivers: s.a.: 307) En la égloga mencionada los mitos representados por las ninfas aluden perifrásticamente a la muerte

76 V. por ejemplo la *Égloga III*.

de la amada de Garcilaso poniendo su historia a la altura de los mitos clásicos.

La singularidad del motivo del cabello en Casal está configurada según el imaginario finisecular francés del s. XIX donde la cabellera sugiere “la sensualidad femenina, la fuerza primigenia” -en especial en los prerrafaelitas- (Bornay 1994⁵: 161). Estas características junto con la piel rosácea, configuran en Casal la imagen de la mujer angelical con todas sus significaciones de trascendencia y espiritualidad. Tal cabellera es uno de los rasgos de las oceánidas en el poema homónimo:

Surgen de pronto del marino seno
ejércitos de oceánidas hermosas
de garzos ojos y rosados cuerpos
que, con ramos de algas en las manos
y perlas en los húmedos cabellos
color de oro verdoso, quieren todas
subir a consolar a Prometeo
[...].
(Casal 1945: 149)

También en la descripción prácticamente incorpórea y lumínica (Montero 1989: 294) de “Una Peri” está presente esta significación (“pálido el rostro y el cabello lacio / blanca peri su cuerpo balancea”[Casal 1945: 173]). El matiz angelical se recalca en el poema “Sueño de Gloria. Apoteosis de Gustavo Moreau”, en especial cuando se describe la epifanía a través de la presencia de signos cósmicos y de ángeles:

De estrellas coronadas
 las sienes, y la rubia cabellera
 esparcida en las vestes azuladas,
 como flores de extraña primavera,
 legiones de rosados serafines,
 [...].
 (*id.*: 177)

Incluso en Elena, la representante de la Belleza en el mismo poema, se repite la misma descripción, en versos ya citados:

Bajo el dosel de verdinegro olivo
 que el brillo de la luz tornasola,
 bella y sombría, con el rostro altivo
 tornado a los mortales, brilla sola
 entre la flor de la belleza humana,
 Elena, la cruenta soberana
 de la inmortal Ilión. A los destellos
 deslumbradores de la luz celeste,
fórmanle, destrenzados, los cabellos
de gasa de oro esplendorosa veste
que esparce por sus hombros sonrosados
 para cubrir su desnudez. [...].
 (*ibid.*: 179; la cursiva es nuestra)

La idea de creación se resalta en el poema de Lezama Lima a través del elemento acuático representado por la “lluvia” mencionada repetidas veces (“El día de lluvia en las arpas engendra las cabelleras”), motivo intensificado por el presente gnómico.

La presencia de estas consideraciones en Lezama tienen, pues, dos matices: rescatar el modo de representación de las ninfas de

Garcilaso y destacar que estas figuras femeninas son la voz de la Belleza en términos platónicos: tanto la Venus como la Elena de Casal son “soberanas”, dueñas de una belleza trascendente cuya luminosidad ciñe un espacio que se contrapone a la oscuridad. Otro paralelo entre el tratamiento de “Nemósine” de “Fiesta callada” y las *femmes* angelicales de Casal es que se enfatiza el acercamiento de la divinidad -trazado mediante el nacimiento de Venus- a la tierra, a través del mar.

“Nemósine” nos permite examinar el modo de construir el linaje y la selectiva apropiación de la tradición allí trazada donde se conjugan la imagen clásica de Mnemósyne y el motivo de la cabellera proveniente de Garcilaso y de Casal.

Revisemos la significación de la memoria en la obra de Lezama, presente también en “Fiesta callada”. Precisamente en su ensayo sobre Casal destaca: “De ese modo la memoria es *participante* y *actúa en el conocimiento de la materia*. Recordar para un griego era un ejercicio, tan saludable como el conocimiento bíblico, algo carnal, copulativo. Ese *razonamiento reminiscente*, favorece una mutua adquisición, apega lo causal a lo originario, vuelve el guante para mostrar no tan sólo las artificiosas costuras y el rocío de la transpiración. Este razonamiento reminiscente ahuyenta la reminiscencia del capricho o de la nube, *comunicándole a la razón, proyección giratoria* de la que sale espejada y gananciosa” (Lezama Lima 1977: 69; la cursiva es nuestra).

Esta noción resulta, entonces, otro intertexto cultural al que se puede recurrir para dar cuenta de la escritura y del imaginario propios, consideración importante si se piensa que Lezama trata de recuperar diversas significaciones que involucran la noción de

“memoria” y que corresponden a la cultura clásica y al imaginario judeo cristiano.

Volviendo a la cita anterior, la memoria “participante” o “razonamiento reminescente” se vincula por una parte, con la *anamnesis* de la filosofía platónica o reminiscencia (“Digo razonamiento reminescente, en vez de razonamiento sugestivo como Poe, por el poderoso atractivo que esta palabra tuvo para los griegos. Tanto en la Grecia de los mitos como la socrática mantuvieron idéntico gesto con respecto a la memoria” [*id.*]) pues su papel activo (“actúa en el conocimiento de la materia⁷⁷”) la acerca al pensamiento del filósofo para el cual la reminiscencia explica “la aprehensión actual de las ideas a través de las sombras de los sentidos y constituye la única fuente de conocimiento verdadero” (Ferrater Mora: 3066).

Por otra parte se relaciona con el imaginario judeo-cristiano pues “Recordar para un griego era un ejercicio, tan saludable como el conocimiento bíblico, algo carnal, copulativo” dice en “Julián del Casal” (Lezama Lima 1977: 69). El sentido semítico de “conocer”, recuperado en este fragmento de la cita anterior, no “procede de una actividad puramente intelectual, sino de una «experiencia», de una presencia”.⁷⁸ De hecho esta palabra se utiliza para referir la unión sexual.

Lo relevante de ambas apropiaciones es que Lezama construye una idea de conocimiento en relación con la participación en el orbe

77 Por la lecturas que tiene Lezama y por la mención del mundo griego inmediatamente después de esta última cita, consideramos que “materia” está en el sentido aristotélico, filosofía en donde es el ámbito del cambio, del devenir “aquello en lo cual se produce el cambio”, “aquella «realidad sensible» de la cual pueden abstraerse uno a varias determinaciones” según Ferrater Mora. (1994/2004³: 2316-2317).

78 *Biblia de Jerusalén*, nota a *Evangelio según San Juan*, cap. 10, vers. 14.

de lo trascendente o inteligible o, al menos, su intento. Seguimos teniendo, pues, dos ámbitos, el terrenal o sensible y el trascendente o inteligible.

Justamente esta cópula entre dos esferas (la humano y la divino) está sugerida en “Fiesta callada”: “por los pasos que formarán el sentido / de creer que la unidad mojada en vino sanguinoso / surgía de Nemósine”; “el anillo se presentará para unir los sexos”; “El agua que caía dentro del anillo robado / buscaba una playa de muslos”.

La idea de “participación” del hombre en lo divino implica, pues, una experiencia de orden trascendente a partir de la materia, del ámbito del cambio, del devenir, de lo uno en lo múltiple, por ello la memoria -continuando con la cita del ensayo- “apega lo causal a lo originario”. En “Fiesta callada” es “trampolín eficaz”, “red viva” y trama vínculos entre lo terrestre y lo acuático, reflejo de la otredad.

Además de estas cuestiones, la noción de “memoria” le permite a Lezama distanciarse, por un lado, de la poética de Poe acerca de la construcción del efecto en el relato y en la lírica.⁷⁹

En Lezama, la memoria se relaciona con el halo de misterio del rito, lo cual le permite, por un lado corregir la excesiva racionalidad exhibida en los textos de Poe acerca de la composición y por otro alejarse de la idea surrealista de la escritura automática (“ahuyenta la reminiscencia del capricho o de la nube”). Toda la primera etapa

79 En el ensayo sobre Casal, Lezama se refiere al “método de razonamiento sugestivo” de Poe presente “en sus cuentos, en sus estudios sobre la luz, en sus críticas” sin explayarse más allá. Lo que podemos deducir en una lectura integral del texto lezamiano y a la luz de la crítica y ensayística de Poe, es que Lezama destaca sobre todo la presencia del razonamiento en la composición de una obra comparada por Poe a la exactitud matemática (como puede apreciarse en su “Philosophy of composition” y “The rationale of verse”, por ejemplo). La metáfora que lee Lezama sobre ello es la “luz” en el ensayo “Philosophy of furniture” donde hay notoria similitud entre la teoría de la composición poética y las preferencias de iluminotecnia del norteamericano.

lezamiana está atravesada por un rechazo de esta última poética.⁸⁰

De allí el rol atribuido a la razón, su control, personificada por Zeus o Júpiter, como lo podemos leer en el ensayo: “en Esquilo es más misteriosa, soplo más nutridor, como rocío o niebla, la memoria. En definitiva la mitología acepta eso, pero ingresa Júpiter para disminuir la fuerza creadora de la memoria. Las nueve musas son hijas de Nemósine y Júpiter, acepta el griego del siglo IV antes de Cristo, ya muy apegado a Sócrates, dentro de una mitología oficial” (Lezama Lima: 1977: 69). Y también en “Fiesta callada” donde se utilizan las figuras mitológicas para tramar la imagen de la creación poética (“entregar el flautido cerrado como carta”) que estamos analizando:

Nemósine y Júpiter no salen por las ventanas,
pero la única hazaña es deslizarse por las murallas
sin manchas y entregar el flautido cerrado como carta.
(Lezama Lima 1985: 67)

La memoria, según continúa Lezama en el ensayo sobre Casal, le comunica a la razón una “proyección giratoria de la que sale espejada”. La metáfora, proveniente del lenguaje del cine, permite exhibir el modo en que la memoria -como si fuese un proyector- emite un haz de luz, un saber sobre la razón figurada como una especie de pantalla, con un amplio espectro de proyección, pues es “giratoria”, es decir, que enfoca varios puntos sucesivamente. Por ello sale “espejada”, pues recibe el reflejo, la proyección de un saber

80 De la que pueden encontrarse alusiones y evidencias tanto en el *Primer diario* como en “El secreto de Garcilaso” y en “Julián del Casal”.

que podemos suponer trascendente.

Teniendo en cuenta, entonces, la memoria como posibilidad de *mimesis*, de la representación, retornamos al análisis que Lezama Lima realiza del “contorno marino” en el ensayo “Julián del Casal”. En este caso puntual, la presencia de Casal en el linaje del Lezama de *Enemigo rumor*, resulta más que un homenaje a quien se presiente como un *alter ego*; indica, sobre todo, un punto de partida para su poética insular. Aquí esta “teoría cultural” -como la denomina el poeta en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”- es el paisaje “como paraíso plenamente disfrutado”, “lejanía recordada o atracción extensa” (Lezama Lima 1977: 77 y 76). En Casal está lo que Lezama denomina la isla como “interposición” presente especialmente en “Paisaje de verano” y “Tardes de lluvia” (“La lluvia y el embriagado insecto aparecen y se reiteran en Casal, cada vez que surge el tema del trópico” [Lezama Lima 1977: 76]). La lluvia, entonces, a diferencia del imaginario de *Enemigo rumor*, se diseña en Casal como una cortina de humo, como un *esfumino* natural que no permite al sujeto poético construir un paisaje disfrutado.

También la “bruma”,⁸¹ motivo constante en la lírica casaliana, favorece la interposición entre el sujeto poético y la trascendencia. Por ello la “lejanía” u otredad no es “recordada”, una característica fundamental del insularismo.

Esta es una de las notas distintivas que Lezama indica entre Casal y Baudelaire, pues en el primero la percepción poética se diluye sin que se pueda definir la otredad o encontrar la poesía en el paisaje: “Apartándose Baudelaire del concepto del mar en los románticos, o de colocación del tema *a través de la fuerza de*

81 Cf. “Vespertino” y otros poemas de *Nieve*.

la evocación dejada por su viajes para romper ciertos cristales, no llega a la identidad del tema, tal como lo vemos en Valéry, ‘el mar sin cesar recomenzando’, aun allí, en Baudelaire, regazo romántico, *el mar es espejo*. El tema en fuertes cambiantes, busca una inclusión total, de imagen a imagen, buscando el secreto del inicio del oleaje. *En Casal esa atracción radical de lo marino desaparece, así como cualquier intensidad derivada de una evocación natural*” (Lezama Lima 1977: 75; la cursiva es nuestra).

Esta apreciación también puede leerse en los siguientes versos de “Fiesta callada” dispuestos en hipérbaton:

El revés de la sombra no es el cuerpo ante el agua,
 donde los ciervos han huido el paisaje,
 helado jardín persiguiendo una rosa
 hasta la terraza donde los turistas quieren pagar.
 (Lezama Lima 1985: 66)

Una alusión perifrástica inicia el verso, el “revés de la sombra” es una metáfora del cuerpo que produce el reflejo; tampoco hay reflejo de lo semejante (“no es el cuerpo ante el agua”) pues no se trata de una “evocación natural” (Lezama Lima 1977: 75), el mar y el paisaje como presencia de la otredad como en Baudelaire, carencia de Casal quien “Impulsado por el romanticismo de la líquida vastedad -no hay la lejanía recordada o la atracción extensa en Casal- llega a las figuraciones del agua obligando a la tierra a forma y color, a lo necesario insular [...]” (*id.*: 76).

En este aspecto, entonces, Lezama se distancia de Casal, pues

para el poeta modernista “Existe una lejanía, una interposición que no es el paraíso plenamente disfrutado” (*ibid.*: 77). Aquí Lezama encuentra un paralelo entre Casal y Poe, sobre todo a partir del cuento “La isla del hada” de este último:⁸² “Cuando mira en torno [el poeta], la lluvia, en un remolino, desaparece, como una visión que no puede reproducir la fuga de sus compases. Y el enloquecedor zumbido del insecto en torno del hombre y de la flor, contribuye a trocar el sonido en total desvanecimiento” (*ibid.*: 77). En Poe el agua “pesada y oscura” representa su propia melancolía (Bachelard 1978/1993²: 87 y ss.), como en Casal la lluvia y la bruma.

En la última cita de “Fiesta callada”, entonces, se trae el tema de la representación a través del motivo del reflejo en el agua, presente desde “Muerte de Narciso”. Para Lezama, el paisaje en Casal se sustrae al universo romántico caracterizado por el desborde de la subjetividad del yo lírico, es decir que el reflejo daría cuenta de la construcción de la imagen del propio sujeto poético. Continuando con la imagen, habría lo que Balakian denomina una “sentimentalización de la naturaleza” (Balakian: 50), a diferencia de Baudelaire -quien se encuentra en una zona intermedia-, para el cual la naturaleza es un diccionario simbólico que permite componer la obra artística.⁸³

82 Si bien en el ensayo mencionado, Lezama cita “El palacio de la dicha” (“The haunted palace”), la cita transcrita en el texto corresponde a “La isla del hada”. También pueden encontrarse relaciones con otros poemas de Poe.

83 El mar como símbolo de la otredad, el albatros representante del poeta, etc.

Coda sobre el paisaje

Ya hemos dicho que el ciervo (gamo en otras ocasiones) es uno de los símbolos del poeta tanto en “Muerte de Narciso” como en algunos poemas de *Enemigo rumor*. Podemos pensar en ecos del verso de Valéry en el sintagma “El revés de la sombra no es el cuerpo ante el agua / donde los ciervos han huido el paisaje.”⁸⁴ Con este intertexto se recuperan varios tópicos presentes en esta primera etapa lezamiana: el reflejo de Narciso -imagen del poeta- en la fuente, su obsesión y enajenación en el reflejo, el tópico de la huida y, finalmente, el mitema de la fuente como espejo.

Los versos del poema de Lezama parafrasean sintéticamente los poemas de Valéry centrados en el tópico de la enajenación de Narciso sobre su imagen reflejada, comparado con un “ciervo”; por ello la agramaticalidad de huir, convertido en verbo transitivo (“han huido el paisaje”) y la oposición del pretérito perfecto con el presente de indicativo reinante en el poema -como una acción pasada con consecuencias en el presente- en la cual el sujeto (“los ciervos”) es activo y consecuente de esa acción. Vemos así que la poética de Valéry hace de la huida del paisaje la negación del entorno u otredad para abstraerse en la mismidad del lenguaje poético o *Moi pur* valeriano con una rotunda negación.

Para Lezama por el contrario, el paisaje tiene fuertes significaciones que involucran a los *Diarios* de Colón, las *Églogas* de Garcilaso y *Espejo de Paciencia* de Balboa, entre otros. Si bien la teorización de la idea de que el paisaje es reflejo de lo trascendente

84 Recordamos los primeros versos de “Fragments du Narcisse”: “Ce soir, comme d’un cerf, la fuite vers la source / Ne cesse qu’il ne tombe au milieu des roseaux, / Ma soif me vient abattre au bord même des eaux.”

es posterior, la preocupación sobre ella existe desde los inicios de su obra.⁸⁵

La exuberancia de la naturaleza americana es un tópico desde los *Diarios* de Colón. En ellos alcanza su hipérbole máxima la idea del arribo al Paraíso terrenal.⁸⁶ Conciente de ello, Lezama destaca en “Prólogo a una antología” (1964) que para Europa, América surge con la imagen: “En esos primeros años del descubrimiento, la imaginación y la realidad se entrelazan, los confines entre la fabulación y lo inmediato se borran” (Lezama Lima 1977: 995-996). Lezama profundiza los sentidos al considerar el paisaje americano como principio fundamental para incluir a América en la historia universal en *La expresión americana* (1957).⁸⁷

Para el poeta, el paisaje, pues, se define en los siguientes términos: “Así, cuando el hombre se asoma a ese hilo que distancia su yo del mundo exterior, y precisa un paisaje, ya queda guardado en él un cuadrado, una definición de la naturaleza” (Lezama Lima 1993: 166).⁸⁸ El paisaje es una posesión del hombre sobre el “mundo exterior”, posesión subjetiva y gnoseológica. Recibe significación de ese “hilo” (la mirada) que el hombre comienza a ovillar para inteligir el exterior con su interior. El vínculo que propicia esta relación es, entonces, la mirada -entendida en el sentido de intelección-.

Para revisar con detenimiento la riqueza de su definición

85 Por ejemplo, la presencia del paisaje es una de las diferencias fundamentales entre Góngora y Garcilaso según manifiesta en “El secreto de Garcilaso” (1937).

86 Pedro Henríquez Ureña destaca que “Colón buscaba el lugar donde estuvo el Paraíso terrenal, y creyó encontrarlo cerca de las bocas del Orinoco” (1984: 89).

87 Se trata de cinco conferencias dictadas en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana en enero de 1957, posteriormente constituirían el libro *La expresión americana*.

88 Todas las citas corresponden a esta edición de *La expresión americana*.

vamos a ir tomando ciertos párrafos significativos:

El paisaje es una de las formas del dominio del hombre, como un acueducto romano, una sentencia de Licurgo, o el triunfo apolíneo de la flauta. Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre. Cuando decimos naturaleza el *panta rei*⁸⁹ engulle al hombre como un leviatán de lo extenso. El paisaje es la naturaleza amigada con el hombre. (*id.*: 167)

La definición asume aquí el contraste, pues el paisaje es un “diálogo” entre el hombre y la naturaleza, vínculo del que surge el hecho cultural destacado por el símil (“como un acueducto romano, una sentencia de Licurgo, o el triunfo apolíneo de la flauta”). La naturaleza, en cambio, es el ámbito del continuo devenir del río heraclitiano -no en vano Lezama recurre a Heráclito-, un orbe que siempre cambia.

Si aceptamos la frase de Schelling: «la naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible», nos será fácil llegar a la conclusión de que ese espíritu visible de lo que más gusta es dialogar con el hombre, y que ese diálogo entre el espíritu que revela la naturaleza y el hombre, es el paisaje. Primero, la naturaleza tiene que ganar el espíritu, después, el hombre marchará a su encuentro. La mezcla de esa revelación y su coincidencia con el hombre, es lo que marca la soberanía del paisaje. (*ibid.*)

89 “Todo fluye”. Sentencia de Heráclito.

Para Schelling, espíritu y naturaleza se identifican, pues esta última representa la esencia del primero. La comprensión del espíritu que entiende, sólo puede surgir a partir de la comprensión de la vida fuera de él (la naturaleza).⁹⁰ Según G. Gusdorf, el romanticismo -que somete la naturaleza a las leyes del individuo- se objetiva en Schelling, pues las leyes de ambos orbes son comunes (*id.*). Lezama construye su noción de paisaje apoyándose en esta teoría; la naturaleza asume un carácter de oráculo activo que sostiene al espíritu, de este vínculo surge una “revelación” que recibe el hombre. El paisaje, entonces, ocupa una autoridad suprema (“soberanía”) pues expresa y cumple la coincidencia entre el hombre y la naturaleza. Esta idea también proviene de Schelling, aunque este poeta no hacía la distinción entre naturaleza y paisaje.⁹¹ Este último, entonces, participa del espíritu del hombre (y le permite a éste participar de su propio espíritu) porque, como espacio gnóstico le facilita al sujeto entender lo que mira, otorgarle sentido a aquello que ve.

Esta impronta se revela especialmente en el paisaje americano que se define porque sostiene la posibilidad de cultura: “Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad. Paisaje de espacio abierto, donde no se alzaría, como en los bosques de Auvernia, la casa del ahorcado” (Lezama Lima 1993: 63). Según

90 “Tant que je suis identique à la nature, je la comprends aussi bien que ma propre vie; je comprends comment cette vie générale de la nature se manifeste sous les formes le plus variées; [...] mais dès que je me sépare de la nature et, avec moi, tout l'idéal, je ne me trouve plus en présence que d'un objet mort et je cesse de comprendre la possibilité de la vie en dehors de moi.” (Schelling, *Idées pur une philosophie de la Nature*, citado por Gusdorf 1984: 358.)

91 “Ce que nous prétendons, ce n'est pas que la nature coïncide comme par hasard avec les lois de notre esprit, [...] mais qu'elle exprime elle-même, nécessairement et primitivement, les lois de notre esprit et que non seulement elle les exprime, mais les réalise et qu'elle fait l'un et l'autre.” (Schelling, en *op. cit.*: 358).

Irleamar Chiampi, en la última frase se estaría refiriendo al cuadro *La maison pendu* de Cézanne. La referencia velaría una oposición -a partir de la antonimia de los lexemas “abierto” y “cerrado”- entre los paisajes europeo y americano, la oclusión del segundo estaría presente en la “representación de la casa del ahorcado cerrando el espacio visual del horizonte” (1993: 63, n. 28).

El paisaje, entonces, conlleva posibilidad de cultura, es decir, el momento en que la *imago* se impone en la historia, o, lo que es lo mismo, el instante en que la mirada logra encontrar su sentido: la percepción, pues, deja de ser sentido y se constituye en conocimiento. Esta impronta, junto con la apertura del paisaje americano, le permiten a Lezama contradecir a G. Hegel. El filósofo alemán, en sus *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal* (1830-1831), desplaza a América de la Historia principalmente porque la consideraba “impotente tanto en lo físico como en lo espiritual,” (1953: 175)⁹² porque piensa que “toda evolución supone una reflexión del espíritu sobre sí mismo y frente a la naturaleza; es una particularización de lo espiritual en sí, frente a esta inmediatez, que es precisamente la naturaleza” (*id.*: 165). Determina también que la naturaleza americana es inferior a la europea: “En los animales mismos se advierte igual inferioridad que en los hombres. La fauna tiene leones, tigres, cocodrilos, etc., pero estas fieras [...] son [...] en todos los sentidos más pequeñas, más débiles, más impotentes. Aseguran que los animales comestibles no son en el Nuevo Mundo tan nutritivos como los del Viejo. Hay en América grandes rebaños vacunos, pero la carne de vaca europea es considerada allá un

92 Como declara Antonello Gerbi, Hegel continúa la línea instaurada por Buffon (1982²: 527 y ss.)

bocado exquisito” (*ibid.*: 175)⁹³ Por ambos motivos América queda fuera de la historia universal de la humanidad.

Lezama vuelve a desautorizar el pensamiento de Hegel fundado en la imposibilidad, discapacidad intelectual e incompreensión del filósofo: “Para Hegel el logos actúa en la historia en una forma teocéntrica, es decir, Dios es logos, sentido, al no encontrar [*sic*] con la facilidad requerida por la absoluteza de su apriorismo, desconfía y nos otorga su desdén” (Lezama Lima 1993: 172). Lejos de excluirla de la historia universal, Lezama otorga a América un lugar culminante y, al mismo tiempo, inicial, ambos presentes en un nuevo renacimiento, un nuevo *Génesis*. Retomando a Hegel afirma: “Busca en la América, el espíritu objetivo, y lo que encuentra, como en el Génesis, es el aliento de Dios rizando las aguas, como una piedrecilla lanzada de canto sobre la tranquila laminación líquida” (*ibid.*).

Es el inicio del *Génesis*, el instante en que Dios y su propio Espíritu, crean la Tierra: “En el principio, cuando Dios creó los cielos y la tierra, todo era confusión y no había nada en la tierra. Las tinieblas cubrían los abismos mientras el espíritu de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas.”⁹⁴ A partir de aquí comienza la disposición de la tierra, su figuración, culminante en el Paraíso, que terminaría con la irrupción del pecado.

Este es el momento del *cosmos* (“orden”) que desplaza al *caos* (“confusión”). La confusión (el caos) reinaba también en la Europa que se encontró con el Nuevo Continente, América,

93 Lezama, con la ironía humorística que lo caracteriza, le responde a Hegel -que no podía escucharlo- recordándole la afición anglosajona por el “bisteque” argentino (1993: 173).

94 *Génesis*, cap. I, vv. 1-2.

cuando el imaginario católico -fundamento de la cultura medieval y renacentista- era sometido a un riguroso descreimiento. A América se le presentaba el desafío de sostener, sobre su paisaje, este imaginario y de intentar la devolución de su sentido primigenio: “Después de la Edad Media, tanto la contrarreforma como el espíritu loyolista, eran formas del rencor, de la defensiva, de un cosmos que se desmoronaba y al que se quería apuntalar con la más rígida tensión voluntariosa. Sólo en ese momento América instaure una afirmación y una salida al *caos* europeo. Pero un nuevo espacio que instaure un *Renacimiento* sólo lo americano lo pudo ofrecer en su pasado y lo brinda de nuevo a los contemporáneos” (Lezama Lima 1993: 180; la cursiva es nuestra).

Y esto es posible, siempre según Lezama, porque el paisaje americano -o espacio gnóstico-⁹⁵ posee dos improntas fundamentales: la apertura y la *gnosis*. La primera de ellas opone el paisaje americano al europeo, en el cual vislumbra cierta decadencia, cierta denigración apocalíptica. En cambio, América se define por su voracidad o “protoplasma incorporativo”.

Contradiendo nuevamente a Hegel, Lezama reivindica el orbe indígena reconociendo esa “potencia recipiendaria de lo nuestro.” El filósofo alemán afirma en su obra que el indio americano era débil y que, con el contacto europeo, estaba destinado a la desaparición y a la ruina (Hegel 175-176). El poeta cubano recupera este “protoplasma” -la herencia indígena y la naturaleza americana- que, auxiliado por la gracia puede producir una *gnosis* a partir del surgimiento de la imagen interpretada por el americano. El paisaje,

95 Para Lezama ambos conceptos se identifican, son sinónimos: “Ese elemento, esa suma de paisaje, lo que yo llamo el espacio gnóstico, el espacio que conoce por sí mismo [...]” (1975: 16.)

pues, es el espacio “donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada” (Lezama Lima 1993: 178).

La gracia, el espíritu del paisaje y el espíritu del hombre confluyen para que la mirada adquiera su sentido y devenga en imagen, es el momento en que la percepción se muta en conocimiento, el *voeîn* griego, donde ver es conocer. En la siguiente cita se trama ese recomenzar, el Renacimiento mencionado anteriormente, a partir de los “pecados heredados” y el intento de un nuevo orden desde el caos europeo, sólo permeable en la *phýsis* de América y no en cualquier otro continente: “El *simpathos* de ese espacio gnóstico se debe a su legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza, teniendo que justificarse, paradójicamente, con un espíritu que comienza. ¿Por qué el espíritu occidental no pudo extenderse por Asia y África, y sí en su totalidad en América? Porque ese espacio gnóstico, esperaba una manera de fecundación vegetativa, donde encontramos su delicadeza aliada a la extensión, esperaba que la gracia le aportase una temperatura adecuada, para la recepción de corpúsculos generatrices” (*id.*: 179).

Es el cristianismo, pues, el que otorga sentido a la naturaleza americana, y a su vez la significación de esta última le otorga sentido y continuidad al cristianismo, la religión sincrética surgida en el Mediterráneo que la decadencia europea ya no podía sostener. Lezama, en efecto, no niega la presencia del pensamiento occidental europeo -que asume como sincrético- en la cultura americana, sino que reconoce en esta última la etapa culminante

de este pensamiento. No queremos aducir con ello que incluya a América en un progreso lineal de la historia -concepción presente en Hegel-, sino que, al insertar el paisaje americano en el punto de partida (el génesis) -y también el punto final, el presente- coloca a América en un orbe atemporal, en el tiempo anterior al tiempo cronológico que surgiría posteriormente, como consecuencia del pecado.⁹⁶ Es el instante en que el universo comenzaría a adquirir la imagen de Dios -culminante en el hombre-, es el momento de la creación, de la prefiguración a partir de la cual la imagen comienza a tramar la historia, cuando la mirada encuentra su sentido en el paisaje y viceversa: “Y cuando, por último, frente al glauco frío de las junturas minervinas, o la cólera del viejo Pan anclada en el instante de su frenesí, ofrecemos, en nuestras selvas, el turbión del espíritu, que de nuevo riza las aguas y se deja distribuir apaciblemente por el espacio gnóstico, por una naturaleza que interpreta y reconoce, que prefigura y añora” (Lezama Lima 1993: 182).

Frente a la decrepita cultura europea (“glauco frío”, “viejo Pan”) el paisaje americano se presenta propicio para una nueva creación.

Estas significaciones están presentes en *Enemigo rumor* donde el tópico del paisaje sobreabunda;⁹⁷ un esbozo de ello es el siguiente verso de “Fiesta callada”: “helado jardín persiguiendo una rosa”;

96 En *La expresión americana*, Lezama sostiene una noción de historia tramada por la imagen o por las eras imaginarias (“donde la imago se impone como historia”). Con esta estrategia el poeta anula el factor cronológico y, por lo tanto, el peso cuantitativo del pasado europeo; ello favorece el valor cultural de América que, en estas instancias, puede competir con las culturas más importantes, especialmente a partir de esta tesis sobre el paisaje americano. Este criterio también está presente en razonamiento reminiscente ofrecido en “Julían del Casal”.

97 En el apartado V de este capítulo analizamos la significación del paisaje presente en la teoría y poética del insularismo.

podemos pensar que “helado” une dos poéticas, la de Valéry y la de Casal.

Primeramente, porque se opone a una poética del fuego -presente en *Enemigo rumor*- ya analizada, que en una primera instancia se refiere a la inspiración del poeta, a una inspiración controlada. La poética de Valéry, en efecto, se sustenta en una desvalorización de la inspiración (Valéry 1990: 98). Pero también porque es una imagen que para Lezama describe su poética (“no es el espejo de Valéry -indica en “Cumplimiento de Mallarmé” (1942)-, *eau froidement présent*, extensión helada que nos rodea, presente que muestra sus reflejos como el metal de la serpiente” [Lezama Lima 1977: 240]).

En segundo lugar, se relaciona con el tópico de la “nieve” que Lezama Lima retoma de Casal. Este motivo tiene tres significaciones que nos interesan. Como se ha mencionado, trae la significación de lejanía, distanciamiento, frialdad de la amada -en este caso la poesía- como orbe alejado; por ello el verso de Lezama indica la finalidad en una acción duradera expresada por el gerundio, de una búsqueda aún no lograda (“persiguiendo una rosa”). La rosa es símbolo de la belleza femenina adjudicada a la poesía en Lezama. Pero también, -segunda significación de “nieve”- este motivo se relaciona con “lo estelar” o lo trascendente, por ejemplo en II de “Sonetos a la Virgen”:

Para caer de tu corona alzada
los ángeles permanecen o se esconden,
ya que tú oíste a la luz causada
por el cordero que la luz descorre

para ofrecer lo blanco a la nevada,
para extender la nieve que recorre.

En tercer lugar, la “nieve” desrealiza un espacio concreto -el de La Habana- y “al mismo tiempo se funda como espacio poético” como indica Susana Cella en *El saber poético* (2003. 56).

En este apartado proyectamos ribetes acerca de dos nociones fundamentales en la poética de Lezama: memoria y paisaje, ambas vinculadas al insularismo. La primera de ellas se vincula con el diseño estético del “contorno marino”, -espacio marginal enlazado con la poética de Julián del Casal-, recinto en el cual se conectan el mar -imagen de la otredad- y la costa -mismidad, subjetividad- y amerita un bestiario fabuloso en el que se destaca la figura de Nemósine -de largo linaje entramado por Casal, Garcilaso, el mundo clásico-; este intertexto cultural e híbrido permite alojar una nueva concepción de la creación poética concebida en términos de trascendencia, se une a la singularidad del sujeto y se aparta de la estética del surrealismo; también colabora en la percepción y escritura del paisaje y, por lo tanto, la formulación posible de una escritura poética propia.

IV. Lo insular simbólico

*“La noche perezosa despertará para recoger las playas
olvidadas junto a un sonámbulo que mira a todas partes sin odios.”*

Lezama Lima, “Aislada ópera”

“La fundación del espacio poético de «Muerte de Narciso» -indica Susana Cella- *implica* lo insular poético en una mirada desde la lejanía, al mito” (*id.*: 98). En este apartado nos gustaría retomar su afirmación extendiéndola por lo menos a *Enemigo rumor*.

Fundamentalmente, podríamos leer tanto “Muerte de Narciso”, *Enemigo rumor*, así como la ensayística de esta primera etapa lezamiana -de la cual tomamos principalmente “Julián del Casal”- como un mapa en el cual José Lezama Lima diseña la delimitación de la geografía literaria, a través de diversas aristas, montando un discurso de conquista sobre un espacio simbólico, que hacia fines de los años treinta denomina insularismo: “Así podremos hacer con este siglo XIX -indica Lezama en “Julián del Casal”-, *calembours, boutades, roulants*, desconyuntarlo, tomarlo en serio o reducirlo a irónica estampa, variarlo, ordenarlo, exigirle; esa es una nueva posición que no nos podemos dejar arrancar, *un nuevo siglo XIX nuestro, creado por nosotros y por los demás*, pero que de ninguna manera podemos dejar abandonado a nuestros ponzoñosos profesores ni a los pasivos archiveros” (Lezama Lima 1977: 82-83;

la cursiva es nuestra).

Para disponer un nuevo discurso crítico sobre la historia literaria cubana, Lezama recurre a la metáfora del cuerpo: se trata de una materia viva que hay que descomponer (“descoyuntar”) para “tomarlo en serio”, “ordenar”, “variar” y “exigirle”, y entonces, construir una nueva lectura (téngase en cuenta las repeticiones de este atributo: “nuevo siglo XIX”, “nueva posición”) del canon literario cubano y el lugar que en él ocupa la figura de Julián del Casal, esgrimiendo como táctica la posesión legítima del objeto (“siglo XIX nuestro, creado por nosotros y por los demás”) sobre el que, si no hay toma de posesión concreta, queda abandonado en manos incompetentes (“pero que de ninguna manera podemos dejar abandonado a nuestros ponzoñosos profesores ni a los pasivos archiveros”). La metáfora del cuerpo descoyuntado -ya considerada en el *Primer Diario*- atraviesa tanto “Muerte de Narciso” como “Filosofía del clavel” de *Enemigo rumor*.

Por una parte, y a través de la imagen de la usurpación, Lezama desea recuperar un orbe que denomina como “nuestra historia poética” (*id.*: 65) y que ha sido tomado por una crítica que -en línea con el discurso de conquista que construye-se considera “el enemigo” (“Nuestra historia poética ha luchado contra dos enemigos, visibles, constantes, por invisibles” [*ibid.*]). Una crítica que el poeta cubano caracteriza despectivamente como una mansedumbre encargada de clasificar las influencias para descalificar la creación americana: “Casal comporta entre nosotros un especial siglo XIX. Ese siglo ha estado hasta ahora en manos de profesores mansuetos y de pasivos archiveros. Las consecuencias de eso han sido unas entecas, fúnebres estadísticas de valores, que propagaban el ruido del afrancesamiento

de Casal, que fue entre nosotros la poesía de su época, mientras día a día intentaban reivindicar a los pesados autonomistas, que fueron la antipoesía de su época” (*ibid.*: 82).

Por otra parte, Lezama -siguiendo con la metáfora del cuerpo-mutila el criterio cronológico para el tratamiento y la valoración de la historia literaria, visto como una evidente desventaja de la historia literaria americana frente a la historia literaria europea. En contrapartida con el criterio cronológico, propone un criterio topográfico, el insularismo, es decir, el aislamiento del objeto estético y su consideración particular; se recurre, entonces, al tópico de lo raro, en un análisis que avanza sobre lo curioso: “Una sucesión de reyes y tres edades pueden servir, pero en América, la crítica frente a valores indeterminados o espesos, o meras secuencias, tiene que ser más sutil, no pueden abstenerse o asimilarse un cuerpo contingente, tiene que reincorporar un accidente, presentándolo en su aislamiento y salvación. Así, quien vea en el barroco colonial un estilo intermedio entre el barroco jesuítico y el rococó, no le valdrá de nada lo que ha visto, hay que acercarse de otro modo, viendo en todo creación, dolor” (*ibid.*: 66).

Esta idea se repite tanto en “Muerte de Narciso” como en el primer poemario: el aislamiento como una técnica no sólo de análisis literario, sino también de selección y fragmentación para la construcción del linaje, especialmente a través de la reiteración de términos como “islas”, “aislar” y sus derivados; citamos “Cuerpo, caballos”:⁹⁸

98 Cf. las siguientes citas. En “Muerte de Narciso”: “Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, / guarnecidas islas y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas”; “Como se derrama la ausencia en la flecha que se aísla”; “La ausencia, el espejo ya en el cabello que en la playa / extiende y al aislado cabello pregunta y se divierte”; “La blancura seda es ascendiendo en labio derramada, / abre un olvido en las islas, espada y pestañas vienen / a entregar el sueño, a rendir espejo en litoral de tierra y roca impura.”

Cuando el misterio o la marcha de las tortugas no aúlla,
 pero se vuelve blanco, como el hilo blanco que separa los labios
 de la piel, como el cuerpo cuando es traspasado por el sol,
 señalando cada uno de sus peligros y de *sus islas fragantes*,
 como el pájaro que gira hasta morir dentro del reloj...
 su cuerpo fosforado, olvidado de la arribada de la niebla metálica,
 de la mano mordida dentro del agua, de los ojos que azulean cerrados,
 la plumada sombra que paseaba olvidando su cuerpo fosforado y dorado.
Olvidado también de su cuerpo escapado de otro cuerpo más antiguo.
 (Lezama Lima 1985: 68-69; la cursiva es nuestra)

Pero incluso se trata, casi como siempre, recurriendo a una crítica especular, de un hablar de otro que incluye o supone el discurso sobre sí mismo: cuando Lezama lee a Casal se lee no sólo como poeta, sino especialmente como artista cubano conciente del momento cultural que le toca desempeñar.⁹⁹

Frente, pues, a la crítica académica, el poeta se presenta como el legítimo terrateniente cuyo instrumento de posesión es el “método de razonamiento reminiscente”, denominación con que ensaya una nueva teoría literaria conveniente a la historia poética cubana. Y, para evitar cualquier filiación azarosa, evoca un linaje vinculado con la línea Poe-Baudelaire-Valéry, es decir una crítica hecha por poetas. Pero incluso también en el interior de esta última, Lezama se encarga de desautorizar los comentarios de Rubén Darío sobre

En “No hay que pasar”, primera parte: “aislada hebra”; en “Madrigal”: “que no puede aislar ni unas cuantas avispas encolerizadas”; “Figuras del sueño”: “El sueño sobre mi carne / asegura su isla leve”; en el primero de los “Sonetos a la Virgen”: “tuvo que aislar el trigo del ave”; en “Cuerpo, caballos I”: “señalando cada uno de sus peligros y de sus islas fragantes”; en “Aislada ópera”, ya desde el título: “Si el surtidor se aísla y las amapolas ruedan”; en “Pez nocturno”: “Un temblor y la mirada extiende / su podredumbre, lo que comprende / ligera aísla de lo que acapará”; en “Como un barco”: “Llamadas voces corrían por el canto del cielo / bordeando de los dedos las islas. / Una voz que se aislaba, / palmeras, islas nadadoras, hojas del recuerdo”; en “Fiesta callada”: “Su juego de abstracción aislará la rosa de la terraza”.

99 El propio Lezama lo señala en su ensayo “Confluencias”.

Julián del Casal -en el ensayo homónimo (Lezama Lima 1977: 71)-, como si de todo el rico *corpus* finisecular francés el propio Lezama fuese el legítimo heredero americano.

De la noción “potencia de razonamiento reminiscente” nos interesa ahora el primero de los términos -“potencia”: proviene de la filosofía aristotélica y, a diferencia del acto, se refiere a una posibilidad de cambio. Si tenemos en cuenta que el objeto de lectura de Lezama es la significación de los intertextos culturales europeos en el *corpus* estético latinoamericano -en particular, la presencia de Baudelaire en Casal-, la noción de “potencia” asume una verdadera relevancia, pues supone la idea de que el cambio está contemplado en la forma o esencia de una entidad. Es decir que todo texto conlleva la posibilidad de generar otros textos, no sólo a través de la intertextualidad, sino específicamente de la resemantización ya que al colocar el signo en un nuevo contexto de enunciación, se construye también una semiosis.

Se trata de una técnica similar al montaje cubista (Bürger 1974/1987: 140) en donde el fragmento -en este caso cultural- se inserta junto con otros para conformar una nueva significación. El mejor ejemplo es la construcción del sintagma “potencia de razonamiento reminiscente” que conjuga nociones de la filosofía aristotélica, platónica, mitología griega y de la estética proustiana.

“Razonamiento reminiscente” congrega, por una parte, la legitimación por el recurso al orbe griego clásico: el mitema del fuego robado por Prometeo y otorgado a los hombres. En ese contexto, la memoria se propone como una facultad progenitora del arte (Lezama Lima 1977: 69). Además de la reminiscencia platónica que señalamos en el apartado anterior, subyace aquí otro intertexto

que Lezama menciona como al pasar: la memoria involuntaria que Proust, siguiendo a Bergson, encuentra en Baudelaire. Frente a una nueva y moderna vivencia del tiempo, Baudelaire busca rescatar -generalmente en vano- una experiencia a través de su reviviscencia por el recuerdo, el encuentro con una vida anterior como amparo frente al vertiginoso devenir de la modernidad. Este movimiento intenta resguardar la fantasía de que el tiempo no pasa como señala Walter Benjamin en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (1972/1993).

Para Lezama, las experiencias de lectura son parte de ese pasado que se intenta revivir con evocación, con reminiscencia en el presente vertiginoso. Así como un perfume de mujer lleva a Baudelaire a correspondencias con el color azul del cielo, por ejemplo, en Lezama el fragmento de un texto ajeno puede transformarse en discurso propio en tanto necesario e impuesto en un nuevo contexto de enunciación: “En otro tipo de cultura ese razonamiento reminiscente, puede evitarnos que la crítica se acoja a un desteñido complejo inferior, que se derivaría de meras comprobaciones, influencias o prioridades, convirtiendo miserablemente a los epígonos americanos, en meros testimonios de ajenos nacimientos. Ese procedimiento puede habitar un detalle, *convirtiéndolo por la fuerza de su mismo aislamiento*, en una esencia vigorosa y extraña; *no detenerse en los groseros razonamientos engendrados por un texto ligado a otro texto anterior, sino aproximándose al instrumento verbal en su forma más contrapuntística, encontrar la huella de la diferenciación, dándole más importancia que a la influencia enviada por el texto anterior al punto de apoyo, rápido y momentáneo, en el que se descargaba plenamente*. Así, por ese olvido de estampas esenciales,

hemos caído en lo cuantitativo de las influencias, superficial delicia de nuestros críticos, que prescinden del misterio del eco. Como si entre la voz originaria y el eco no se interpusieran, con su intocable misterio, invisibles lluvias y cristales” (Lezama Lima 1977: 70; la cursiva es nuestra).

El intertexto tiene pues el valor de un “punto de apoyo, rápido y momentáneo” y guarda un misterio, “el eco”, es decir, contempla la posibilidad, la potencia -siguiendo a Lezama- de diversas resonancias; tengamos en cuenta que como fenómeno natural, el eco generalmente es una reproducción parcial y diferente del sonido original.

El intertexto, entonces, opera como un disparador que resignifica una experiencia de poesía o de arte. A diferencia de Proust, en quien “la voluntad restauradora queda presa en la barrera de la existencia terrena” (Benjamin 1972/1993: 157), tanto en Baudelaire, como en Lezama, ese pasado tiene importancia no tanto como historia del individuo, sino como valor cultural, como paraíso perdido. En lugar de experiencia de la vida moderna, la poesía de Lezama -y su crítica- trama experiencias de lectura que entrañan experiencias de vida.

Son diversas las aristas en que Lezama halla a Baudelaire en Casal. Nos interesa destacar una de ellas: la existencia de un intertexto que permite que se lea no a Baudelaire en Casal, sino a Casal a través de Baudelaire, mediante la apropiación: “Toda la vida previa y misteriosa de Casal, cuando se encuentra con Baudelaire no lo abandona, aunque animado por éste, convierte la externa queja en invisible secreto. Secreto donde vida y poesía se resuelven. El punto que vuela, la espada por doquier, invisibles en

vida y poesía, resguardando, asemejando, llevando al ángel o al mar. Nadie lo sabe, lo pregunta, lo dice. Por eso Darío en la glosa que le dedicó a su muerte, pregunta: ‘¿Quién fue su confidente?’ De mi vida, oirás contar una cosa que te deje el alma helada -dice Casal. Los incapaces de llegar a la tensión de la poesía creerían encontrar ahí un eco de aquel verso de Baudelaire: *‘Le secret douloureux qui me fait languir.’* Pero aquel verso en Casal era supremamente necesario. *Por primera vez en la historia de nuestra sensibilidad, el poeta hace arrodillar, obliga a que se le crea.* Está más allá de sus recursos voluntariosos [...]. *Se justifica*, se ha ido reduciendo a un punto visible por invisible, *y él mismo es materia y su obra, materia firmada*, como decían los escolásticos, *oculto dentro de la forma formadora*” (Lezama Lima 1977: 78; la cursiva es nuestra).

A través de la figura del pliegue, además, parece que Lezama concibiera su vida por y a través de las lecturas, las lecturas como testimonio de vida, como “materia firmada” y justificación. El intertexto -en esta nueva semántica- opera como confidente, como un otro dialogal.

La cultura (“sobrenaturaleza”), según el poeta cubano, trama la vida de los individuos, la refleja y la representa así como su contexto histórico, no directamente, sino a través del pliegue simbólico sistematizado por el Simbolismo; Casal, por lo tanto, es no sólo consecuencia de su época, sino sobre todo efecto de sus lecturas. En este nuevo contexto de significación el subtexto pierde la calidad de original y originario, así como el nuevo texto su rango de epígono, deviniendo este estilo de crítica incompetente o “incapaz” ya que se trata de un nuevo código semiótico.

De este modo entonces, Lezama le otorga una nueva significación a la realidad indiscutible de las influencias de la literatura europea en la latinoamericana. La estrategia implementada será la construcción de una nueva semiosis crítica a través del insularismo o aislamiento del hecho poético, sorteando por lo tanto la comparación, y destacando cómo el contexto de enunciación aporta una nueva lectura del intertexto.

Pero además este método se utilizará para realizar la selección y construcción del linaje presente en su poesía: “¿Nos contentaremos -pregunta en “Del aprovechamiento poético” (1938)- con hundir las manos en las aguas de la poesía y mostrar el primer pececillo, o ir despertando al separar rumores de nieblas y dominio de impresiones fugaces?” (Lezama Lima 1977: 255). El agua simboliza la tradición en toda esta primera etapa lezamiana, etapa en donde se intenta pergeñar y delimitar la significación de la propia escritura perceptible en las abundantes imágenes metadiscursivas de los poemas, pero también en la importancia de la musicalidad y, por ello, de la métrica como una preocupación. Lo vemos en “Fiesta callada”. La reflexión acerca de la escritura y su gestación pueden rastrearse a lo largo del poema, especialmente trazada en las disemias presentes. Además del ya señalado “estatua de humo”, queremos volver a los siguientes versos:

El revés de la sombra no es el cuerpo ante el agua,
donde los ciervos han huido el paisaje,
helado jardín persiguiendo una rosa
hasta la terraza donde los turistas quieren pagar.

Veíamos aquí presente el desplazamiento de las poéticas de Casal y de Valéry. Esta última, porque al concentrar su poética en el lenguaje poético, haciendo énfasis en el estado poético o sensación que se provoca, coloca a la poesía en el orden de lo inmanente o relativo (Valéry 1944: 63 y ss.). Lezama anhela una poesía en vínculo con lo trascendente, lo absoluto; a una solución horizontal, propone un método vertical, no directo, sino mediante el reflejo, lo que Lezama denomina “saber de comunión, de religación” en “El acto poético y Valéry” (1938) (Lezama Lima 1977: 251).¹⁰⁰

Casal, por otra parte representa una poética que no ha podido sobrellevar la expresión insular al punto de “lo estelar” como hemos analizado en el apartado anterior.

Para Lezama Lima la creación guarda un vínculo con lo insondable, con el misterio, por ello no está de acuerdo con la aspiración a lo apolíneo en Valéry, a un espacio poético donde se instale la claridad que, para el cubano, la poesía excede (*id.*: 252). En este contexto la gracia vuelve a asumir una importancia radical para el ascendimiento; la virtud, pues, no yace en el poeta sino en el favor de Dios (*ibid.*).

El verso “El ruiseñor en cuaresma vive frente a las ventanas” de “Fiesta callada” nos servirá para seguir analizando la significación de ambas poéticas en el *corpus* lezamiano. El ave -tópico clásico de la literatura- representa metonímicamente tanto la armonía musical¹⁰¹ como al poeta.¹⁰²

El primer aspecto, relacionado con la armonía, tiene que ver

100 V. asimismo “Del aprovechamiento poético” (1938) y “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937), todos ellos en *Analecta del reloj*.

101 V. el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz.

102 Cf. “Los cisnes” de Rubén Darío o *The waste land* de T. S. Eliot.

con la estética simbolista heredada por Valéry, en la relevancia que se le da a la musicalidad y lo que ella sugiere, así lo aclara Lezama en “El acto poético y Valéry” (1938): “El travieso Pound y el cuidado Valéry, parecen coincidir desde hace bastante tiempo en una afirmación insistida: «*la poesía es una matemática inspirada*». Pero ¿en qué se inspira esa matemática? Y *como nos vamos acercando a un momento de recuento y de síntesis*, más que de fáciles soluciones órficas, bien está que nos situemos en aquella introducción a la poesía, donde salta un poco de fuego y asoma su astucia críptica la criba de Eratóstenes” (Lezama Lima 1977: 250; la cursiva es nuestra).

El “ruiseñor” -del bestiario de *Enemigo rumor*- es figura del *corpus* grecolatino, de la joven Filomela que, violada y posteriormente mutilada por su cuñado para que no pudiera decir la verdad, envía un bordado a su hermana Procne quien se venga de su esposo dándole de comer a su propio hijo. Para librarse de una muerte inminente, ambas ruegan a los dioses quienes las salvan convirtiendo a Procne en ruiseñor y a Filomela en golondrina. Los poetas romanos invirtieron la leyenda pues de acuerdo con su etimología, el nombre de Filomela evoca la idea de música (Grimal 1997: 202). Esta cuestión importa en Lezama Lima como indica en “El acto poético y Valéry” (1938): “Detrás del número y de la proporción no tan sólo el simple juego de las combinaciones favorables, sino el *daimon* de la música y *la gracia inesperada de la armonía*, nos encontramos, pues, que esa coincidencia momentánea de dos espíritus disímiles en una frase, lejos de remansarnos, nos punza de nuevo para situarnos en inesperada equidistancia del don y del conteo de las cantidades o agrupamientos de la métrica”

(Lezama Lima 1977: 250) ya que la musicalidad es una cualidad de su poética, palpable en las reiteraciones sonoras (como las aliteraciones, rimas internas, rimas consonantes y asonantes, etc.) así como también en la métrica, diversa, por ejemplo, en *Enemigo rumor*.

En este libro hay cierta atención vinculada con determinadas formas métricas; en “Fiesta callada” la tendencia se configura en torno al metro de arte mayor y el verso libre. El texto se estructura sobre una tensión que intenta la exactitud pues, si bien hay cierta irregularidad, también existe un impulso hacia la concreción de una simetría; los versos se alternan entre el octosílabo y las veintinueve sílabas, pero el cambio de uno a otro no es abrupto, sino que, incluso muchas veces, se construyen en pareados, constelaciones de metros iguales o cercanos en su cantidad silábica. Se vale del alejandrino y el heptasílabo, metros muy utilizados en español a partir del modernismo hispanoamericano (Navarro Tomás 1995²), reiterados en el poema la misma cantidad de veces cada uno.

Esta impronta nos permiten avanzar sobre la noción de poesía presente en el poemario tomando nuevamente como referencia las figuras de Baudelaire y de Casal.

Con una personalísima lectura de la relación entre Baudelaire y el poeta modernista, en el ensayo “Julián del Casal”, Lezama teoriza sobre la naturaleza de la poesía acerca de la dificultad de lograr un carácter performativo en el discurso poético, de la eficacia de la palabra, de que la palabra sea acto, que tenga capacidad de crear como en el *Génesis*: “Pero quedaba otra posición -indica en “Julián del Casal”- no cubierta aún. La que en el siglo XIX desempeñó un Lautréamont; se ha hablado a propósito de éste de dinamogenia

primitiva, *de acto impuesto como un universo*. Ya sabemos que todo acto implica la justa desenvoltura del punto como reducción, un sitio punto donde descargar un golpe brutal. Entre nosotros las fronteras de agua, reducidas, bruñidas, parecen irse reduciendo a un punto terrenal, punto que puede ser un demoníaco resorte o una sobresaturada tensión. *Ese acto que incluye como el agua, rechaza como el fuego, todavía en nuestra poesía no ha sido presentado. Poesía que más que un acto es una meditación sobre la sustancia*, engendrada por el rencor de la especie y por el maligno uno indiviso. Sería tan imprudente su existencia como el provocarla. No se trata de la poesía de los innumerables pequeños absolutos, sino tan solo esa eternidad aprovechamiento, ese punto como infinito receptor que después se diversifica y ondula. No se trata de un universo poético, cosa poetizada, que sería después de todo candorosa reducción. Más allá de la distancia recorrida por la evaporación de la sustancia y más allá de la rumia de la gravitación, todo parece dirigirse, imantarse o provocarse alrededor de una sustancia que suprime toda incoherencia y aun continuidad invisible, pues cualquier fragmento repetiría cualidades mayores no concebidas ni desprendidas, sino eternas participantes impulsadas a su correspondiente progresión y espejo [...]" (Lezama Lima 1977: 97-98).

Justamente esta meditación sobre la sustancia y la dificultad de aprehenderla prevalece en *Enemigo rumor*, por ejemplo en "Ah, que tú escapes", el pasaje desde la mismidad del sujeto ("rencor de la especie y por el maligno uno indiviso") hacia la otredad a través de la doctrina de la participación ("eternidad aprovechamiento"), y, en especial, la última frase que hace hincapié en el insularismo como una topografía textual (reparemos en el término "fragmento").

Nos interesa ahora otro aspecto del verso citado de “Fiesta callada”, la idea de “cuaresma”, tiempo de abstinencia que tiene sobre todo relación con la sección “Filosofía del clavel” de *Enemigo rumor*. El “ruiseñor”, además, nos recuerda el del del “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz y representa al poeta:

El aspirar del aire,
 el canto de la dulce filomena,
 el soto y su donaire
 en la noche serena
 con llama que consume y no da pena.
 (San Juan de la Cruz 2000: 16)

El comentario de San Juan indicaría su huella en “Fiesta callada”: “porque así como el canto de filomela, que es el rruiseñor, se oye en la primavera, pasados ya los fríos, lluvias y variedades del invierno, y hace melodía al oído y el espíritu recreación, así en esta actual comunicación y transformación de amor que tiene ya la esposa [el alma] en esta vida, amparada ya y libre de todas las turbaciones y variedades temporales, y desnuda y purgada de las imperfecciones, penalidades y nieblas, así del sentido como del espíritu, siente nueva primavera en libertad y anchura y alegría de espíritu, en la cual siente la dulce voz del Esposo, que es su *dulce filomela* [...]. En la cual voz del Esposo, que le habla en lo interior del alma, siente la espera fin de males y principio de bienes, en cuyo refrigerio y amparo y sentimiento sabroso ella también, como dulce filomena, da su voz con nuevo canto de jubilación a Dios, juntamente con Dios que la mueve a ello” (*id.*: 330).

Lo que caracteriza la última sección de “Fiesta callada” es la celebración alegre, jocosa y lúdica:

El problema de la cuaresma del ruiseñor está ya alegremente resuelto.
Si canta bien, golpea; si canta mal, estalla.
Nemósine y Júpiter no salen por las ventanas,
pero su única hazaña es deslizarse por las murallas
sin manchas y entregar el flautido cerrado como carta.
El ruiseñor en cuaresma vive frente a las ventanas.
Lunares, monstruos y cohetes,
el estallido de las salutations galantes,
son meras riquezas paradójales en el derretido discurso de los cisnes.
Se habrán caído todas las manos
como el jamás especial de los ríos,
cuando la luna se fija para el duelo de los periodistas,
como las abejas que recorren las estatuas
y saben que tienen que ir a morir a un biombo.
Su juego de abstracción aislará la rosa de la terraza,
hundirá al ruiseñor en trapos morados,
los cisnes serán excesivamente crueles, vivirán después de Nemósine
y Júpiter, entregarán el plumaje por el espejo mentido,
por ilustres mareos o la vida mentida en los ojos de las cigüeñas.
Ya no hay más que empezar a contar para sentir la alegría final,
si empieza con un paseo acaba con una medición.
Los olores sollozan ante el follaje de las paradojas,
su mesa de marfil, la crema de los colores llorosos.
Como si se separara un día de otro
-dócil jardín y el reposo de agua,
preclaro pecho de bocina y de miel-
se acuesta su trabajo en el cielo
para establecer definitivamente el campamento de los cisnes.
(Lezama Lima 1985: 67)

La resolución de este tiempo de penitencia, ayuno y también muerte representado por la negación de la mismidad del sujeto

poético (como en la primera sección del poemario y como en “Muerte de Narciso”), es permitida por el nuevo método poético, representado por las mencionadas figuras míticas cuyo tratamiento es similar a los sonetos satíricos del Siglo de Oro español. Las imágenes acústicas representan el advenimiento del “rumor”, tópico que representa la poesía, provocado por la unión de Nemósine y Júpiter (“entregar el flautido cerrado como carta”, “los oidores sollozan”, “el estallido de las saluciones galantes”, “si canta bien, golpea, si canta mal, estalla”). Acompaña este advenimiento el presente del indicativo.

La memoria también está representada por otro motivo propio de *Enemigo rumor*, el “rocío” o la “niebla”. Ello se vincula con el análisis que hace Lezama en el ensayo “Julián del Casal”: “Todavía en Esquilo es más misteriosa, soplo más nutridor, como rocío o niebla, la memoria” (Lezama Lima 1977: 69).

Esto nos permite terminar de examinar la presencia de Valéry en Lezama a partir de la siguiente cita del “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937): “Creo también que Valéry ha participado en la entrega de una claridad demasiado rotunda a la línea que va del *logos* a la *clarté*. [...] quiero poner en su favor una adquisición que me parece fundamental. Valéry, que debuta en el momento del impresionismo y del simbolismo, cuando la expresión adolecía de un rápido relativismo de la sensibilidad, reacciona hacia un absolutismo sensible, un todo coherente volcado sobre la sugerencia o sobre ese pinchazo que distingue un tiempo sensible en estado de gracia, *virtus inefabile*. En este sentido, su intento es análogo al de Lucrecio o al de Dante, cuyos cosmos poéticos están informados de la visión teológica del siglo XIII y del epicureísmo atómico.

Valéry ha reaccionado contra la poesía como momentánea experiencia sensible, y ha pretendido que sea total, sistemática, coherente, al atrapar la sensible fugacidad” (Lezama Lima 1977: 53-54; la cursiva es nuestra). Es decir, rescata de Valéry la formulación de un método poético. Por ello coloca como homenaje un epígrafe proveniente de *La jeune Parque* -que releo en “Del aprovechamiento poético”-en el poema “Aislada ópera” de la tercera sección de *Enemigo rumor*.

Sin embargo, la poética de Valéry se opone al “método de razonamiento reminiscente”, poetizado en la tercera y última sección de “Fiesta callada”: “Nemósine y Júpiter no salen por las ventanas” y posteriormente “Su juego de abstracciones aislará la rosa de la terraza.” Rosa como metonimia de la belleza y de la poesía. Podríamos arriesgar la presencia de la poética de Mallarmé en el tópico de “los cisnes” (“los cisnes serán excesivamente crueles, vivirán después de Nemósine / y Júpiter, entregarán el plumaje por el espejo mentido”) y el “aislamiento de la rosa”.

Con esta nueva planificación de la ciudad letrada, Lezama delimita claramente las demarcaciones y posesiones de una crítica literaria realizada por poetas y se diseña como el heredero legítimo de Casal, Martí y, por tanto, del máximo exponente de la poesía moderna, Baudelaire. Se construye así como un sólido referente en un nuevo campo literario cubano que se está gestando, la cabeza de un “nosotros” que, posteriormente, se denominará Orígenes. Vemos cómo la noción de “razonamiento reminiscente” implica una mirada diferente de la relación intertextual, de la presencia de la tradición en la literatura; teniendo como centro la idea de fragmentación -que denominamos “lo insular simbólico”- se recurre a la reflexión de la poesía atendiendo a otras poéticas y conformando una estética en

la cual la musicalidad se vincula con el “enemigo rumor”, imagen privilegiada de lo poético. Insistimos sobre esto a lo largo de la tesis.

V. El insularismo como posibilidad

*Oui! Grande mer de délires douée,
Peau de panthère et chlamyde trouée
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
Qui te remords l'étrincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil.
Paul Valéry, Le cimetière marin*

Es en “Del aprovechamiento poético” (1938) donde José Lezama Lima califica la expresión artística de Cuba en estos términos: “todas las combinatorias han perseguido *más la síntesis que la unidad*, y así uno de los aspectos más subrayados de la crisis poética actual está en la *búsqueda de una síntesis con respecto a escuelas y modos de sensibilidad*, y no de una *unidad que nos haga habitable la ingenuidad de un nuevo paraíso*” (Lezama Lima 1977: 255; la cursiva es nuestra). Teniendo en cuenta que este ensayo es de la misma época que el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937) y “Julián del Casal” (1941) -exponentes de su idea de insularismo- la antinomia entre síntesis y unidad y el diagnóstico de una crisis de la poesía coetánea -de la cita anterior- nos permiten disponer el concepto de lo insular en Lezama. La noción de síntesis se utiliza, en la antítesis mencionada, en sentido etimológico (“mezclar”, “poner junto con”) y se define en esa búsqueda “con respecto a escuelas y modos de sensibilidad”; se trata de una expresión poco

auténtica, ecléctica y acumulativa. Frente a ella, Lezama propone la unidad que conlleva “la habitabilidad de un nuevo paraíso.” La propuesta del insularismo tiende a cumplir esta última definición. Más que la topografía de la isla, Lezama recupera, como ya dijimos, la imagen paradisíaca de Colón. A partir de esta imagen -de bella estética-, el insularismo busca forjar una nueva expresión emergente de aquellas “escuelas y sensibilidades” diversas y heterogéneas, pero fuertemente matizadas con una impronta insular.

Antecedentes/consecuentes caribeños

La teoría del insularismo o insularidad fue preocupación de otros intelectuales del Caribe rozando, en general, la teoría cultural. Su planteo nos permite enmarcar la originalidad y riqueza de la mirada lezamiana sobre la isla.

El término insularidad, creado por los naturalistas en el s. XIX a fin de diseñar determinadas constantes generales de la idiosincracia de las islas, obedece a tres características principales: “L’île, tout d’abord, c’est un tour de côtes, un circuit de rivages, et, par conséquent, le cas type d’un habitat littoral parfait. -L’île, en second lieu, c’est une surface terrestre sur laquelle jouent souverainement les influences de la mer.- L’île, enfin, précisément à cause de sa situation maritime, c’est un domaine voué à l’isolement et à toutes ses conséquences” (Febvre 1922: 248).

Cuestionando la “determination brutale” de este paradigma, el antropogeógrafo de principios del s. XX, Lucien Febvre observa

esta noción de insularidad estableciendo el ámbito marino como concepto central para su definición. Por ello -y desde un punto de vista geográfico- incluye las tierras insulares en el contexto más amplio del litoral, oponiéndolo a continentalidad (*id.*: 294). De allí introduce el término “côte nourricière”, basado en la idea de que siendo el mar desde antiguo un medio de sustento despertó conocimientos sobre la navegación en las poblaciones marítimas. Con ello se dio origen a imperios marítimos (*ibid.*: 269) y, por lo tanto, la divinización del mar como vía suprema de comunicación (*ibid.*: 266).

El insularismo -como señala su sufijo- puede asimilarse a movimientos estéticos o teóricos que describen modalidades propias de determinadas entidades o individuos; en este caso el objeto son los hábitos de sus pobladores. En general, este concepto supone la insularidad como un estigma o huella presente en sus habitantes.

Más allá de estas distinciones, hay autores que utilizan indistintamente ambos términos. Lo que en los exponentes analizados nos interesa es revisar las diversas y heterogéneas fluctuaciones del fenómeno “isla” en torno a estos lexemas (insularidad e insularismo), específicamente el modo en que esta entidad geográfica pasa de ser un accidente topográfico a un atisbo simbólico que encierra múltiples significaciones relevantes para el pensamiento de y sobre el Caribe.

La visión espacio-temporal de Antonio S. Pedreira: la miopía insular

*“El cinturón de mar que nos cerca y nos oprime,
va cerrando cada vez más el espectáculo universal y opera
en nosotros un agostamiento de la visión estimativa en
proporción al ensanche de nuestro interés municipal.”*

Antonio S. Pedreira, Insularismo

Antonio S. Pedreira en *Insularismo* (1935) cuestiona y problematiza las características inherentes a la *phýsis*¹⁰³ del pueblo puertorriqueño. El objetivo del libro, de mucha resonancia pero no demasiada aceptación, es diseñar el ser nacional puertorriqueño a partir de una visión espacio-temporal, que cae a menudo en el determinismo geográfico, reconociendo la significación de la geografía insular y la condición de ser una colonia en un complejo de caracteres colectivos. Los fenómenos a analizar se presentan como un conjunto de elementos dispersos que “actúan” la tragedia de la cultura puertorriqueña. Continuando con la metáfora dramática, el ensayo -de tono pesimista- pretende provocar la *anagnórisis* -el momento del reconocimiento que revierte la acción (*peripéteia*).

La noción de insularismo parte de la idea de una cultura como “repertorio de condiciones que dan tono a los sucesos, y cauces a la vida de los pueblos; esa peculiar reacción ante las cosas -maneras

103 Ya advertimos que utilizamos este término en el sentido griego antiguo de esencia y carácter de las cosas existentes.

de entender y de crear- que diferencia en grupos nacionales a la humanidad es lo que entendemos aquí por cultura. Más que adelanto es intensidad vital” (Pedreira 1970: 28).¹⁰⁴ El insularismo será, pues, un conjunto de condiciones y consecuencias que definen la esencia del ser del pueblo puertorriqueño. Sin ignorar la apertura universal, el ensayo busca la circunscripción nacional sosteniendo que su sustrato es esencialmente hispánico, aunque no se niega la presencia de los EEUU. Como desde estas dominaciones coloniales el ser de Puerto Rico queda sin definición, la tentativa del insularismo es centrífuga, desde el interior hacia el exterior.

Siendo parte de la cultura hispánica, Puerto Rico se presenta como un “gesto” o “ademán” -con su ritmo vital particular- de lo hispano. Esta metáfora hilvana justamente todo el ensayo. La elaboración del “gesto” fue interrumpida por la nueva dominación norteamericana desde 1898 sobre Puerto Rico y consecuentemente el ser puertorriqueño se halla en un momento de intransición e indecisión, producto de la discontinuidad: “Y esto que llamamos nuestro ademán -sin reclamar para él paridad con el gesto hispánico o anglosajón dentro de la cultura occidental sino más bien reconociendo siempre la supeditación, por ahora, al primero- es lo que constituye el único motivo de preocupación de lo que aquí llamamos insularismo. Todo sistema de condiciones en que históricamente flota es lo que aquí entenderemos por cultura puertorriqueña” (*id.*: 29).

Una de las principales condiciones del insularismo es la heterogeneidad racial, concebida como fuerzas en pugna. Las principales razas, presentes en el crisol puertorriqueño, son la

104 Todas las citas provienen de esta edición.

blanca y la negra, cuyas mezclas no habrían logrado equilibrarse en las variedades étnicas -criollo, mestizo, grifo, mulato-, sino que reñirían hacia horizontes opuestos provocando el “apagamiento de la voluntad” (*ibid.*: 31-43).

El segundo factor condicionante es justamente la insularidad: las condiciones topográfica, geográfica y climática de la isla. La incertidumbre, la indecisión y la actitud derrotista son provocadas por las irrupciones de terremotos, tormentas y huracanes que impiden cierta seguridad sobre el resultado, por ejemplo, del laboreo y las cosechas. El calor, por otra parte, provoca el “aplataamiento”, es decir una especie de inhibición, modorra mental y ausencia de acometividad, que “nos madura antes de tiempo y antes de tiempo también nos descompone” (*ibid.*: 46). Otro componente de este “escenario trágico” es la dimensión territorial y la ubicación geográfica de la isla, en el centro de las dos Américas. Este último factor geopolítico fue usufructuado por las metrópolis, España lo utilizó para el comercio y EEUU como estrategia. Sin embargo, frente a los ojos del mundo la parquedad territorial y económica revirtió esa ubicación central en marginal: “En proporción a su tamaño se desarrolla su riqueza, y por lo tanto su cultura. Siendo geográficamente centro de las dos Américas, su falta de volumen, su carencia de puertos y de comercio en grande la convierten en rincón” (*ibid.*: 50).

Insularidad -sinónimo de limitación- es inferior por lo tanto a continentalidad -equivalente de dimensión, “ese bulto de tierra” tan necesario. Este “apocamiento geográfico” “opera en la psicología colectiva con un sentido angostador y deprimente” (*ibid.*: 51) y también actúa sobre la historia y la cultura puertorriqueña (“La

tierra, pues, reduce el escenario en que ha de moverse la cultura. De ser otra nuestra topografía, otro hubiese sido también el rumbo de nuestra historia.” [*ibid.*]) La limitación territorial, en efecto, impide una definición geográfica del ser puertorriqueño: “no somos continentales, ni siquiera antillanos: somos simplemente insulares que es como decir insulados en casa estrecha” (*ibid.*).

El escaso territorio puede impulsar, sin embargo, la expansión espiritual: “... no cabe otro recurso que la expansión vertical: ir hacia arriba, hacia adentro, hacia abajo, para cultivar ideas y sentimientos viriles. De no aumentarnos culturalmente estaremos condenados a la ingrata condición de peones. Hay, pues, que defender nuestro subsuelo espiritual y levantar los ojos de la tierra -¡sin olvidarla nunca!- para asegurar a nuestro pueblo el aire que respira” (*ibid.*: 50).

El tercer condicionante que conforma el insularismo es el factor histórico. Puerto Rico, una cultura transplantada a partir de la colonización española, no logra distinguirse hasta el siglo XIX cuando “la idea insular” logra imponerse a la peninsular a partir del estrato criollo “que responde a una voluntad interior” (*ibid.*: 83). Sin embargo, este anhelado “ademán insular” se colapsa con la Guerra Hispanoamericana cuando estaba a punto de alcanzar su definición, provocando el período de transición y “el problemático inconveniente de empezar a ser otra cosa” (*ibid.*: 85). En la disputa entre culturas tan contrapuestas como la española y la norteamericana, Pedreira reconoce que con la última se inserta la modernidad en Puerto Rico, con sus ventajas (el progreso civilizador) y desventajas (el imperativo por lo económico y la pauperización cultural).

Con raíces en la enseñanza escolar y en el autoritarismo español de la Colonia surge otro factor, la “hidropesía verbal”, el retoricismo puertorriqueño diagnosticado como una enfermedad nacional. La perífrasis y la adjetivación permitieron que el criollo utilizara este “merodeo expresivo” para justificarse ante los gobernantes, hallando su modelo en los rodeos del contrabando del cuero que eludía las vías legales del monopolio colonial español. Este impulso verbal intenta resolver a “frase hecha nuestros más graves problemas” (*ibid.*: 118).

A pesar de todos estos inconvenientes la insularidad más peligrosa es, según Pedreira, el solipsismo mental y el atomismo psicológico: “ni desiertos, ni planicies, ni amplios valles nos ayudan a estirar la visión y estamos habituados a tropezar con un paisaje inmediato que casi tocamos por sus cuatro puntas. Ese obstáculo de lo próximo nos encoge la perspectiva y desarrolla en nosotros una oftalmología que nos condena al mero atisbo continental. Le cortamos el vuelo a las grandes distancias y atomizamos la vida con graves consecuencias para nuestro destino” (*ibid.*: 51).

De todos modos, entre los matices del insularismo existen rasgos del espíritu donde se puede percibir su “gesto” o “ademán” particular y original. En la destreza criolla de andar a caballo, en la danza y la música -fruto de la importación y asimilación de cadencias de otras tierras con una impronta propia-, así como en la modalidad de la lengua puertorriqueña. En todos ellos, halla Antonio S. Pedreira una manera “inconfundible de ser puertorriqueño”.

Para Pedreira, el insularismo sostiene, entonces, ribetes negativos interpretados desde una visión espacio-temporal, que podrían llegar a ser determinantes. Circunscripto a lo nacional

-distante incluso de una perspectiva caribeña- el ser puertorriqueño se ve azotado por herencias raciales, topográficas, climáticas y políticas. Sin embargo, sus raíces -insertas en lo hispánico- junto con una expansión espiritual, pueden impulsar la posibilidad de una cultura propia (el “ademán puertorriqueño”) que permita la libertad intelectual y la superación del insularismo simbólico -el atomismo mental y el solipsismo psicológico-.

Edgardo Rodríguez Juliá: la nostalgia que diseña la isla

En *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898* (1988),¹⁰⁵ el conocido escritor boricua Edgardo Rodríguez Juliá perfila aspectos de su idea de insularismo (metáfora cohesionadora del texto) reescribiendo y reelaborando algunas concepciones de Antonio S. Pedreira. La crónica revisa ciertas constantes de *Insularismo* extendiendo el recorte temporal de este ensayo y utilizando muchas veces el intertexto. La idea del espacio empequeñecido por el progreso -más acentuado en *Puertorriqueños*- está presente en ambos textos. Pedreira destaca al respecto “Lo que acontece con el factor tiempo, sucede también con su gemelo, el espacio. Los admirables medios de comunicación que hoy poseemos *han encogido* las distancias entre pueblo y pueblo” (1922: 94; la cursiva es nuestra). Y Rodríguez Juliá describe el mismo factor: “Los *clippers* de la Pan American nos achicaron el

105 En esta crónica, Rodríguez Juliá reescribe la historia de Puerto Rico a partir de imágenes fotográficas que configuran un álbum. De allí su título.

mundo y las máquinas de Detroit *nos encogieron la isla*” (Rodríguez Juliá: 1989²: 129; la cursiva es nuestra)¹⁰⁶ -inmediatamente antes de esta cita, el narrador menciona a Pedreira, sugiriendo su presencia en el texto-. También se repite en ambos la paradoja de que, a pesar de la estrecha dimensión geográfica de la isla, no todos los puertorriqueños conocen Puerto Rico (Pedreira: 126 y Rodríguez Juliá: 129).

Uno de los epígrafes que abre *Puertorriqueños* ironiza sobre la idea de fatalismo topográfico: “A estas causas físicas y propias del clima de la isla, hay que agregar las accidentales y morales. La falta de ejercicio, el inmoderado uso de los licores y bebidas cálidas, los desvelos, las pasiones del amor llevadas a su último grado, todo revela la efervescencia que produce en la sangre el calor.” El fragmento de *Viaje a la Isla de Puerto Rico en el año 1797* de A. P. Ledrú menciona los dos aspectos de la idea de insularismo de la crónica: por una parte, el espacio geográfico reducido que, simbólicamente, se equipara a la comunidad familiar; por otra parte, el clima del trópico revelado en el paisaje -cuyo ícono máximo es el sol- se presenta como partícipe de la historia de Puerto Rico, resultando un factor de resistencia que no se somete a las distintas dominaciones imperiales, sino que las subsume.

La isla como símbolo nostálgico de la comunidad

106 Indicaremos en los casos en que nuestra intención remarque alguna expresión, de lo contrario, la cursiva de las citas será la del texto que indica reproducción de la oralidad. Todas las citas provienen de esta edición.

En la crónica, el insularismo asume un punto de vista centrípeto (desde adentro de la isla), simulado con la intimidad de un álbum familiar y de convivencia impulsadas por la nostalgia que matiza el tono del relato. La noción de espacio reducido a las de vecindario, familia y comunidad: “Si bien es cierto que hemos dejado de *reconocernos* como en *plaza de pueblo chiquito*, aún nos quejamos y alegramos de que *en este país to’ el mundo se conoce*, que esa salida con la *amiguita* el viernes por la noche siempre resultará azarosa” (Rodríguez Juliá: 129). Las cursivas señalan la transcripción de fragmentos del habla puertorriqueña, una oralidad propia de la atmósfera de intimidad forjada en el álbum. La búsqueda de esta convivencia familiar compromete dos espacios, la avenida y la plaza, configurados como centros de la isla (“Pero el puertorriqueño se mueve para permanecer en la misma convivencia. Buen ejemplo de ello es *La Marginal*: todo el mundo acude en el automóvil para sentirse un poco en la crisálida del vecindario perdido. Coincidimos en un espacio de total movimiento y dudoso cambio” (*id.*)).

El intento de una “restauración de la comunidad” (*ibid.*: 171) se construye como espacio de resistencia, como una recuperación de la identidad puertorriqueña, que con el avance de la neoculturación propulsada por la cultura norteamericana se presiente difícil (“*eso es resistencia mano, es que no nos pueden quitar el derecho a una familia, si nos quitan eso, tu sae, dejamos de ser puertorriqueños...*” [*ibid.*: 172])). Sin embargo, el narrador sugiere que esta idea de comunidad en el imaginario puertorriqueño más que realidad es una idealización (“La *avenida* desplazó a la *plaza* como sitio *a donde todo el mundo va*; el régimen del saludo y el reconocimiento [...] es substituido por esa cabina-cápsula de Detroit y Osaka que nos

separa irremediablemente. El automóvil es un instrumento para coincidir sin estar juntos; la esquiva mirada lateral prontamente vuelve a *estar pendiente* del semáforo, el que va en el *otro lane* es un absoluto desconocido sentado en un veloz trono de chatarra” [*ibid.*: 128]).

Mientras Pedreira subraya el elemento hispánico, a la luz de estas citas podemos apreciar el avance de la cultura anglosajona, destacado por las marcas comerciales y la variación de estilos de vida emergentes por el progreso. En el *Álbum*, además, el solipsismo de Pedreira se retoma acentuado en la mirada de soslayo de los puertorriqueños que reemplazó al contacto directo y se simboliza en las cápsulas de los autos extranjeros.

El paisaje como verdadera resistencia

El otro aspecto del insularismo se vincula fuertemente con la idea de transculturación (Ortiz 1991). Se trata del modo en que el clima del trópico y su paisaje influyen en la cultura invasora de EEUU, representando fuerzas avasalladoras de resistencia, una rebeldía imposible de aplacar, ante la cual sólo queda la adaptación. Este factor, pues, excede la presencia de Pedreira en la crónica. En efecto, en *Puertorriqueños* se describen norteamericanos afectados por el “fatalismo climático” -del epígrafe- (“Pero no nos acobardemos tanto; vean que esas pencas buscarán nuestra venganza, *al etnocentrismo yanqui responderemos con el nuestro, el trópico traga, seduce hasta el desfallecimiento alcohólico*, ¡no pocos

serán los gringos que, al margen de las bases militares y las jerarquías políticas coloniales, encontrarán que empinar el codo es el único remedio para vencer el sudor tropical en las sienes!, esa soledad consecuencia de no aprender el español” [Rodríguez Juliá: 22; la cursiva es nuestra]). En franco contraste con la nación colonizadora, la crónica exhibe un ejército de soldados criollos adaptado ya -herencia del tiempo- al trópico: la vestimenta, como la cultura, cubre al individuo (“El sombrero blanco, el uniforme de *rayadillo*, delatan la moda antillana de un imperio hace tiempo adaptado al trópico. Ese blanco de un ejército subdesarrollado e ineficiente contrastará con los azules y kakis olivos de un imperio norteño aún en plan de conquista. Los soldados yankis [...] vendrán arropados con una lana insoportable en un clima que es mezcla de lluvia, calor y humedad. Se nos manifiesta la ironía: perfectamente equipados para su tiempo, los conquistadores yankis parecen vestidos para una campaña en el Yukon, mientras que los soldados españoles revelan en su uniforme una sabiduría sartoria acumulada y depurada por siglos de estancia en los trópicos” [*id.*: 29])). Ironía y venganza del trópico, fuerza de la naturaleza que somete y resiste.

Uno de los símbolos más preeminentes de esta resistencia es el sol, que irrumpe en muchas fotografías marcando con sigilo el ambiente al que pertenecen. En la descripción de dos de ellas en que posan cinco muchachas de la aristocracia criolla de principios del siglo XX que sin éxito pretenden resguardarse de la luz solar del mediodía y de todo lo que ese espacio implica:

Y por todos lados, esa vegetación que desmiente la ilusión de no pertenecer a esta sociedad caribeña fundada sobre el dolor

de la esclavitud [...].

Aquí aparecen al lado de un ranchito; se asoma por el lado derecho de la flota el paraguas omnipresente, las chicas se han refugiado en el interior de una tartana para huirle al *maldito sol*. Pero la resolana las alcanza blanqueando aún más sus uniformes marineros. Y la sombra de ese árbol reseco también intenta alcanzarlas, es como si estuviesen sitiadas por la vida más allá de los privilegios protectores (*id.*: 42; la cursiva es nuestra).

Sin embargo, el ámbito rural aparece en el devenir de las fotografías como si el progreso lo sometiera a los cambios producidos por el atractivo turístico (“Una camisa que alardea con paisajes de palmeras y crepúsculos sangrantes ciertamente es una propuesta de estilo. Había pasado la guerra, y se imponía, en toda la cuenca del Caribe y México, un tropicalismo narcisista que convirtió al turismo en conciencia de estilo y proyecto económico” [*ibid.*: 136]).

Partiendo de 1898, *Puertorriqueños*, entre sus fotografías y relatos, vuelve a algunos aspectos del insularismo de Pedreira incorporando miradas sobre los sectores populares. La crónica analiza el avance de la cultura norteamericana principalmente perceptible en el progreso tecnológico, pero también en el lenguaje. La idea de familia y de tradición se desplaza paulatinamente y sólo puede ser recordada en una foto. Las fronteras insulares intentan trasvasarse hacia una “tranquilidad sin rejas”, los Estados Unidos, realidad frente a la que Rodríguez Juliá tiene una actitud crítica y de denuncia. Hay constantes que persisten, por ejemplo el retoricismo que oculta la realidad adversa (“nuestro decir críptico, por esa capacidad para el eufemismo lo mismo que para los galimatías”

[*ibid.*: 172]). El único elemento tenaz es la aculturación, que los puertorriqueños parecen no advertir, rodeados por el desorden y la nostalgia, reemplazo del pesimismo esperanzado de Pedreira (“En fin, nos resistimos a la modernidad a pesar de la mudanza, pretendemos rescatar la compasión, el vecindario, la familia y la comunidad a pesar de haberle hipotecado el alma a la Mastercard y los cupones; seguimos colocados, ya no tan inocentemente, entre el desorden y la nostalgia” [*ibid.*]).

La insularidad en Benítez Rojo: el Caos que se repite

*“...incrustándose al fin en el ritmo,
siempre en el ritmo, latido del Caos
insular.”*

A. Benítez Rojo

En *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna* (1996), el escritor cubano Antonio Benítez Rojo enfoca la *phýsis* caribeña a partir de su estructura socio-cultural. La cuestión geográfica dada por el conjunto de islas del Caribe trasciende hacia lo simbólico, (aunque también se incluye el Caribe continental) en la condición topográfica de Puente: el Caribe constituye geográficamente un puente entre Sudamérica y Norteamérica. Este posición le confiere al área el carácter de meta-archipiélago definido como un conjunto discontinuo. Dentro de esta irregularidad existe,

sin embargo, un repetición ilimitada temporal y espacialmente; el Caribe, pues, se rige por el orden del Caos, “en el sentido de que dentro del des-orden que bulle junto a lo que ya sabemos de naturaleza es posible observar estados o regularidades dinámicas que se repiten globalmente” (Benítez Rojo 1996: III).¹⁰⁷

La idea de “la isla que se repite” es, en efecto, una construcción hipotética que emerge de las repeticiones presentes en aquel fluir discontinuo del meta-archipiélago caribeño. Esta última apreciación (meta-archipiélago) surge a partir de dos analogías: la primera -de índole histórica- es la comparación con la Hélade de la Antigüedad clásica, basada en la noción de “puente”, pues también la *phýsis* de la Hélade griega proviene de la asimilación y reelaboración de lazos étnicos, míticos, económicos y religiosos con África y Asia principalmente. La segunda analogía es cósmica, pues nace de la relación con la Vía Láctea, asimiladas por el rasgo de continuo “cambio, tránsito, retorno, flujos de materia estelar” (*id.*: V). El Caribe, además, sería el último de los meta-archipiélagos porque “tiene la virtud de carecer de límites y de centro” (*ibid.*) y porque es de suma relevancia para la imposición y despliegue del capitalismo al constituirse en un mar histórico y económico fundamental.

A estas regularidades del Caribe se suma también el hecho de ser una “cultura acuática” -concepto inherente al de meta-archipiélago-, pues el mar propicia el devenir caótico que lo define (“El Caribe es el reino natural e imprescindible de las corrientes marinas, de las ondas, de los pliegues y repliegues, de la fluidez y las sinuosidades” [*ibid.*: 14]). El Caribe es, entonces, un “Pueblo de

107 Todas las citas provienen de esta edición.

Mar” como la Hélade.¹⁰⁸

Esta “regularidad” introduce un elemento vertebrador de la *phýsis* caribeña: su diálogo agresivo entre el discurso cultural y la naturaleza, cuyo resultado es lo poético. Los Pueblos de Mar se distinguen porque su cultura “es un flujo cortado por ritmos que intentan silenciar los ruidos con que su propia forma social interrumpe el discurso de la naturaleza” (*ibid.*: XXII). Es decir porque su discurso cultural “intenta, a través de un sacrificio real o simbólico, neutralizar violencia [*sic*] y remitir al grupo social [*sic*] a los códigos transhistóricos de la naturaleza” (*ibid.*).

En sus apreciaciones se presentan dos regularidades del área caribeña, el ritmo y la actuación, ambas cohesionadas por el vínculo tenso entre cultura y naturaleza. Por ritmo, Benítez Rojo entiende el “latido”, un estilo, un signo cultural: “se trata de un meta-ritmo al cual se puede llegar por vía de cualquier sistema de signos, llámese éste música, lenguaje, arte, texto, danza, etc.” (*ibid.*: XXV). La cultura del Caribe se define por un *polirritmo*, es decir, un ritmo central al que se adosan armónicamente otros ritmos. Para entender bien esta definición debe tenerse en cuenta que el Caribe cobija plurales culturas, por lo tanto, distintos ritmos. En el sintagma “sacrificio real o simbólico” -de la anteúltima cita- se introduce la segunda regularidad: la actuación. Este término no sólo incluye la actuación escénica sino también la noción de “ejecución de un ritual”. A partir de la última concepción, el Caribe expresa el pensamiento mágico y mítico heredado de las civilizaciones conformadoras de su cultura. Estas modalidades surgen para “neutralizar violencia” producida “por la encomienda, la plantación, la servidumbre del

108 Como también lo hace Alejo Carpentier en *El Siglo de las Luces*.

coolie y del hindú; esto es, su propia Otredad, su asimetría periférica con respecto a Occidente” (*ibid.*: XXXV). La cultura caribeña deviene en el desplazamiento de la resolución de este conflicto que la fragmenta. Por ello, vierte su aspiración de totalidad en la naturaleza, relación de la que emerge el discurso poético: “Claro, como los códigos de la naturaleza no son limitados ni fijos, ni siquiera inteligibles, la cultura de los Pueblos de Mar expresa el deseo de conjurar violencia social remitiéndose a un espacio que sólo puede ser intuido a través de lo poético, puesto que siempre presenta una zona de caos. En este espacio paradójico, en el cual se tiene la ilusión de experimentar una totalidad, no parece haber represiones ni contradicciones; no hay otro deseo que el de mantenerse dentro de su zona límite el mayor tiempo posible, en *free orbit*, más allá de la prisión y la libertad” (*ibid.*: XXII). Lo poético se ciñe también en lo singular caribeño, pues “su expresión estética ocurre en el marco de rituales y representaciones de carácter colectivo, ahistórico e improvisatorio” (*ibid.*: XXVIII). En esta *phýsis* coexisten los conocimientos científico y tradicional (“esa sabiduría otra”) en un “estado de diferencias” propio de las culturas de los Pueblos de Mar. La cultura tradicional es un conjunto de significantes supersincréticos -sincretismos de sincretismos- asimilado por el Caribe en diversas modalidades y dando lugar a esa “cierta manera” que define su entidad (“en el Caribe lo «extranjero» interactúa con lo «tradicional»” [*ibid.*: XXVII]).

El Caribe según Benítez Rojo, surge como el resultado de una interacción que nunca es una síntesis, sino un perpetuo diálogo en fuga continua que se escabulle de una captación o definición concreta y durable.¹⁰⁹

109 Como es evidente, no me detengo en críticas posibles al comportamiento de las grandes potencias en la explotación económica y conflictos reales de carácter económico-

Significaciones de lo insular en Édouard Glissant

Para el poeta y novelista martiniqués Édouard Glissant la imagen del paisaje insular es el fenómeno de creolización debido a que se sustenta en la idea bifronte de unidad-diversidad sobre la que se funda este fenómeno. Así comienza su libro *Introduction à une poétique du divers* (1996): “Ce paysage américain qu’on retrouve dans une petite île ou sur le continent me paraît toujours aussi irrué. Et c’est de là que me vient probablement le sentiment que j’ai toujours eu d’une *sorte de unité diversité*, d’une part des pays de la Caraïbe et d’autre part de l’ensemble des pays du continent américain” (1996: 12; la cursiva es nuestra).¹¹⁰

Glissant concibe su idea de creolización sobre esta “*sorte d’unité-diversité*”, fenómeno que define también el devenir del mundo contemporáneo (*id.*: 15).¹¹¹ A partir de esta tesis el Caribe, definido por la creolización, se transformaría en una coyuntura significativa en la cual los elementos de culturas heterogéneas perviven en nuevas formaciones culturales y donde la coexistencia da cuenta de una tolerancia mutua fundada en el respeto por el otro. El paisaje americano, cuya singularidad es la pluralidad o diversidad, sería reflejo de este principio que define el ser de la creolización (fundado en la lengua créole, fenómeno lingüístico de algunas islas del Caribe -especialmente las francófonas-, y nacido del contacto entre hablantes bretones y normandos del siglo XVII sobre el sustrato de una sintaxis originaria, síntesis de lenguas africanas del Oeste del

político inherentes a la ideología del insularismo.

110 Todas las citas provienen de esta edición.

111 El libro *Le discours antillais* (1997) desarrolla profusamente este fenómeno.

Sahara [*ibid.*: 20]). Esta nueva lengua supone la coexistencia de dos elementos culturales heterogéneos, cuyo valor es equivalente pues ninguna somete a la otra y cuyo resultado es, incluso, imprevisible.

La diversidad -una de las características definitorias de la creolisación- está presente en la conformación de las culturas denominadas de identidad rizoma o de relación. Basándose en el concepto de *rhizome* de Deleuze y Guattari, Glissant sostiene que “une identité rhizome, c’est-à-dire racine, mais allant à la rencontre des autres racines, alors ce qui devient important n’est pas tellement un prétendu absolu de chaque racine, mais le mode, la manière don’t elle entre en contact avec d’autres racines: la Relation” (*ibid.*: 31). Debido a su constitución plural, estas culturas son “compuestas” y se oponen a las culturas atávicas que basan su identidad en una única raíz (*ibid.*: 23).

La noción de diversidad supone la noción de caos, entendida como interrelación de elementos heterogéneos que ejercen a la vez una acción de unidad y diversidad liberadoras. Esta sensación es la que provoca el paisaje antillano para Glissant, además de que constituye una suerte de “préface” o “introduction au continent” (*ibid.*: 12). La analogía incluye también una metonimia, pues el Caribe es una introducción a cualquier aspecto presente en el resto de América: “il y a là une référence à quelque chose qui se passe dans les Amériques, avec bien des sobresauts [...]” (*ibid.*: 13). La afirmación vela, sin embargo, otra conclusión, pues si la creolisación es un fenómeno mundial, el Caribe se plantearía como el epicentro de esta nueva definición del Ser, opuesta a la Unidad sostenida por Occidente. Este contraste se sugiere también en la imagen del mar-propulsor de culturas- y del paisaje. El Mar Mediterráneo -cuna del

pensamiento occidental- tiende a concentrar en una tendencia a la unidad, en cambio el Mar Caribe, se inclina a la difracción.¹¹²

El paisaje americano, por otra parte, se describe en términos de apertura, a diferencia del paisaje europeo. La oposición se hace sutil con el “par exemple” de la siguiente cita que sugiere una elección al azar, cuando en realidad oculta una distanciamiento gnoseológico significativo: “Le pays américain m’a toujours paru -et je parle du pays des Amériques- très particulier par rapport à ce que j’ai pu connaître par exemple des paysages européens. Ceux-ci m’ont semblé être un ensemble très réglé, minuté, en relation avec une espèce de rythme ritualisé des saisons. Chaque fois que je reviens dans les Amériques, que ce soit dans une île comme la Martinique, qui est le pays où je suis né, ou sur le continent américain, je suis frappé par l’ouverture de ce paysage” (*ibid.*: 9).

La mirada que se sostiene sobre y por el paisaje se desvincula de su educación subjetiva y adquiere una significación nueva; el paisaje además posibilita que la mirada del sujeto encuentre su sentido *de un súbito*, inmediatamente.¹¹³ Esta significación también está presente en la idea de un paisaje “irrué”, neologismo creado por el martiniqués: “Je dis que c’est un paysage ‘irrué’ -c’est un mot que j’ai fabriqué bien évidemment-, il y a là de l’irruption et de la ruade, de l’éruption aussi, peut-être beaucoup de réel et beaucoup d’irréel”.

112 “Je dis toujours que la mer Caraïbe se différencie de la Méditerranée en ceci que c’est une mer ouverte, une mer qui diffracte, là où la Méditerranée est une mer qui concentre. Si les civilisations et les grandes religions monothéistes sont nées autour du bassin méditerranéen, c’est à cause de la puissance de cette mer à incliner, même à travers des drames, des guerres et des conflits, la pensée de l’homme vers une pensée de l’Un et de l’unité. Tandis que la mer Caraïbe est une mer qui diffracte et qui porte à l’emoui de la diversité” (*ibid.*: 14-5).

113 “Dans ces espaces [el de los paisajes americanos], l’oeil n’appriboise pas les ruses et les finesses de la perspective; le regard porte d’un seul élan à l’à plat vertical et à un entassement rugueux du réel” (*ibid.*: 12)

Es también importante la relevancia de la imagen que, a partir de ese encuentro del sentido con la mirada, se perfila verticalmente ya que, a partir de un sustrato concreto participa de verdades trascendentes (“le regard porte d’un seul élan à l’plat vertical et à un entassement rugueux du réel” [*ibid.*]).

Las culturas compuestas, entonces, se sustentan sobre la Relación existente entre ellas; ello implica que la creolisación realiza una verdadera conversión del Ser: en general las culturas atávicas se yerguen sobre sistemas de pensamiento fundados en la creencia del Absoluto, del Ser como Absoluto. Las culturas compuestas, por el contrario, se sostienen sobre el Ser como Relación, “c’est-à-dire que l’être n’est pas un absolu, que l’être est relation à l’autre, relation au monde, relation au cosmos” (*ibid.*: 30).

El pensamiento definido por la identidad única se opone, entonces al pensamiento de la *trace*, que define la creolisación. Como queda señalado, el créole se conforma con elementos de la sintaxis de dialectos africanos de esclavos traídos en los años de la trata. Sometidos a una desposesión de cultura (sobre todo de su lengua),¹¹⁴ buscaron *traces* (restos, huellas, rastros, señales, marcas, indicios, cicatrices) que habían pervivido a fin de reconstruir su pasado. Tal recomposición se ampara en la Poética de la Relación o imaginario (*ibid.*: 24): “Aujourd’hui, cette pensée de système que j’appelle volontiers ‘pensée continentale’ a failli à prendre en compte le non-système généralisé des cultures du monde. Une autre forme de pensée, plus intuitive, plus fragile, menacée, mais accordée au chaos-monde et à ses imprévus, se développe, arc-boutée peut-être aux conquêtes des sciences humaines et sociales mais dérivée dans

114 Se impedía, por ejemplo, la permanencia de esclavos de la misma lengua tanto en los barcos como en las plantaciones. (*ibid.*: 16)

une vision du poétique et de l'imaginaire du monde" (*ibid.*: 43).

Para Glissant, entonces, el paisaje insular es personaje activo en esta recomposición del nuevo Ser de la Relación. El paisaje es su imagen a diferencia del paisaje europeo -calificado de "decorativo"- . En contraste con esta imagen, el paisaje americano ofrece el indicio (*trace*) asumiendo en su ser la presencia de la unidad-diversidad que trama el nuevo Ser Relación: "Traversé et soutenu par la trace, le paysage cesse d'être un décor convenable et devient un personnage du *drama* de la Relation. Ce n'est plus l'enveloppe passive du tout-puissant Récit, mais la dimension changeante et perdurable de tout changement et de tout échange. Cet imaginaire d'une pensée de la trace nous est consubstantiel quand nous vivons une poétique de la Relation dans le monde actuel" (*ibid.*: 25).

Esta revisión muestra cómo las teorías sobre insularidad e insularismo dependen de las diversas cosmovisiones dadas a lo largo del tiempo. El positivismo tardío asoma, por otra parte, en el ensayo de Pedreira, a través de un pesimismo fomentado quizás por la cercanía del cambio de dependencia. Para Pedreira el insularismo, en tanto conjunto de factores que diseñan el ser puertorriqueño, es una "tara" a superar, especialmente en su variante del solipsismo mental.

Rodríguez Juliá reescribe este concepto con una mirada crítica y lo continúa con el matiz de la nostalgia y el agregado de una topografía que se irá desvaneciendo paulatinamente en las fotos y con el correr de los años. En Benítez Rojo, la isla recupera el matiz simbólico que tuvo para los griegos. Anclada también en su topografía -y su consecuente social y económico- la isla del Caribe encuentra su expresión analógica en el espejo de la Hélade y el reflejo

de la Vía Láctea. En un sinfín de reflejos y refracciones (hacia el pasado, hacia lo celeste) busca su identidad (esa “cierta manera”) en una interminable fuga cada vez que se capta alguno de sus ribetes. Para Glissant, la insularidad guarda profunda relación con una noción de paisaje ligada a la de creolización sostenida por la idea del Caos (coexistencia de elementos heterogéneos, cuyo resultado es imprevisible). Para el martiniqués, la insularidad quiebra la idea de una continuidad entre Europa y América, instalándose en la oposición; la “contraconquista”, entonces, se tramaría en el Caribe, centro del fenómeno significativo del proceso mundial actual, nuevo punto de partida para inteligir el *Chaos-Monde*.

El insularismo en Lezama Lima

*“La luz vendrá mansa y trenzando
el aire con el agua apenas recordada.”*

Lezama Lima, “Noche insular: jardines invisibles”

Las reflexiones recién expuestas enmarcan la singularidad del insularismo en Lezama Lima. El punto de contacto principal es el espacio geográfico que Lezama no desdeña, pero que diseña con matices simbólicos.

En el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937),¹¹⁵ Lezama

115 Sin duda la figura de Juan Ramón Jiménez fue fundamental para congregarse lo que posteriormente sería el grupo Orígenes. Para Lezama, como indica Cintio Vitier en una de sus “Conversaciones” con Arcadio Díaz Quiñones, el poeta español significó la

se acerca al tema del insularismo desde lo poético: “Deseo hacer constar que formulo la pregunta en una cámara donde flota la poesía [...]. La respuesta que pudiera dar un sociólogo o un estadista no nos interesaría ahora” (1977: 46-47). Escrito pocos años después de *Insularismo* de Pedreira, seguramente conocido por Lezama, es evidente el distanciamiento y la elusión a los debates con esta postura (“la respuesta que pudiera dar un sociólogo o un estadista no nos interesaría ahora”). Si bien Lezama se entromete en ellos indirectamente y a través de la poesía.

El orbe simbólico del insularismo también está presente en el sintagma que lo introduce en el “Coloquio...”: “sensibilidad insular” donde “sensibilidad” delata su filiación con la teoría cultural (“«Insularismo» ha de entenderse no tanto en su acepción geográfica, que desde luego no deja de interesarnos, sino, sobre todo, en cuanto el problema que plantea en la historia de la cultura y aun de la sensibilidad” [*id.*: 47]). Lo que Lezama busca legitimar con esta idea es la cultura cubana a partir de la expresión poética, objetivo que recién alcanza en 1957, en *La expresión americana*, cuando la imagen -móvil predilecto de la poesía lezamiana- sea la

posibilidad de engendrar un diálogo “con un gran poeta de la época”, “el primer hombre con quien podía dialogar de altos temas de cultura.” (Díaz Quiñones 1987: 90 y 91-92 respectivamente). La presencia de Juan Ramón Jiménez significa, en palabras expresadas por Lezama en su “Momento cubano de Juan Ramón Jiménez” (1969), el contacto con la poesía, no con su poesía (“En él la influencia que perdura es la de la poesía, no de *su* poesía. Lo que movilizaba su presencia era la poesía, no *su* poesía. Lo que hacía de su amistad un momento único era que por encima y por debajo de su poesía fluían los secretos que van de Góngora a Bécquer, sus intuiciones de Darío, la gravedad de la sentencia española resistiendo la tensión inglesa, o el ensalmo con Mallarmé.” (Lezama Lima 1981b: 67-68; la cursiva es nuestra). De hecho, las poéticas de ambos son diferentes y con escasos e insignificantes puntos de contacto como Lezama lo declara en el “Coloquio...” (“Maestro ¿por qué la rosa y no el clavel?” [Lezama Lima 1977: 46]) y en “García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita” (1963) (“El surtidor de la sangre en su ofrenda chocaba con una fantasía, que a fuerza de buscar la unidad de la blancura, lograba unos esbeltos cristales helados” [Lezama Lima 1981b: 63]).

conductora de la historia.¹¹⁶ El sustrato que subyace en la distinción “sensibilidad insular” es el concepto de *paideuma* de Leo Frobenius –citado en el “Coloquio...”–,¹¹⁷ noción que sustituye el término cultura, pues este etnólogo alemán considera el *paideuma* como un organismo absoluto e independiente del hombre, no creado por el ser humano sino sobre y a través de él (Frobenius 1934⁴: 15).¹¹⁸

El insularismo lezamiano supone también cierto matiz determinista que tiene en consideración el ámbito geográfico (“Nosotros, obligados forzosamente por fronteras de agua...” [1977: 61]). Creemos que aquí también está presente el paradigma recién citado, pues para Frobenius la topografía ambiental influye y determina, en parte, la configuración del *paideuma* aunque éste trasciende el condicionamiento espacial. Se trata pues de un cierto determinismo, pero no absoluto (“El medio ambiente forma el *paideuma*. Aunque el *paideuma* está dotado del fenómeno de un anhelo desarrollador, tiene que fluir su sistema del medio ambiente. El ambiente es para el *paideuma* no sólo mundo sensual. *El paideuma es expresión del ambiente, es la trascendencia del ambiente configurada a través del hombre*” [Frobenius: 190; la cursiva es nuestra]).

A Lezama le interesa ese “halo” del ambiente que trasciende a través del hombre, pues si bien representa la imagen que se desprende del paisaje, también le permite eludir y superar la imagen de una isla cercada y condicionada por las influencias culturales que

116 Cf. “Mitos y cansancio clásico”, en *La expresión americana* y también “A partir de la poesía”, en *La cantidad hechizada*.

117 “Frobenius ha distinguido las culturas del litoral y de tierra adentro” (Lezama Lima 1977: 48).

118 La primera edición en español es de 1921.

recibe, cuyo símbolo es el mar, ese cinturón del terreno insular. La propuesta de trascendencia de la topografía a través de la poesía tiene lazos fuertes con la noción de sobrenaturaleza, que Lezama elabora bastante después. Esta idea -esbozada en “Torpezas de la letra” (1954)- abre la posibilidad de que la cultura -cuya expresión máxima es la poesía- sustituya la naturaleza caída, resultado de la pérdida del ámbito paradisíaco donde el hombre gozaba de totalidad (Lezama Lima 1977: 434). El insularismo intenta sortear este abismo entre el hombre y “su totalidad”, a partir de la distinción entre las culturas del litoral y las de tierra adentro de Frobenius.

A fin de analizar la influencia del medio en la *phýsis* del hombre, el etnólogo recurre a dos nociones que expresan la conciencia paideumática del espacio: los sentimientos cósmicos de mundo-caverna y mundo-lontananza, “las dos dimensiones que expresan el contraste más fuerte del sentimiento vital...” (Frobenius: 68). El sentimiento de caverna se caracteriza por su “estrechez de conciencia, continua angustia, falta de libertad y por eso fatalismo, presión ininterrumpida...” (*id.*). En cambio, el sentimiento de lontananza alienta “nostalgia y sentimiento de infinidad [que] empujan hacia hechos constructivos; impulso creativo convincente y júbilo natural de libertad” (*ibid.*). Otro contraste fundamental entre ambas sensibilidades es que el último “conduce a una vitalidad sin pausas; el devenir se parece a un sendero de montaña *que sube con constancia regular*” (*ibid.*: 275). En cambio el sentimiento de caverna equivale a un “llano sin montaña” (*ibid.*). Esta última diferencia es relevante porque desde lo simbólico expresa una disposición favorable, constante y paulatina del sentimiento de lontananza hacia la trascendencia o “lo infinito” de una de las citas

anteriores.

Aunque la vinculación no es tan directa como señala Lezama en el “Coloquio...”, puede deducirse del trabajo de Frobenius que el sentimiento de lontananza corresponde a las zonas litorales y el de caverna a las estepas del interior, entre las cuales hay diferencias fundamentales, pues en las primeras se conforman las Altas culturas. Basado en este esquema, Lezama recupera, en su rica significación, las nociones de infinitud y lontananza en relación a la idea de nostalgia de Frobenius, para formular la imagen de la isla como un *omphalós*, es decir, la isla como un centro elevado, propicio para la dialéctica entre lo Alto y lo Bajo, para la aspiración, desde lo finito, hacia lo infinito tal como lo era en las mitologías antiguas, entre ellas la grecorromana.

Es interesante ver los paralelos entre el mito que intenta instaurar Lezama y la cosmovisión griega arcaica sobre la isla que nos permiten, además, dilucidar con más claridad importantes significaciones de las aristas estéticas del insularismo en Lezama.

La insularidad, como vocablo, no existía en la lengua griega antigua, aunque puede constatarse la presencia del signo isla (*nâsos*) opuesto generalmente a “tierra firme” o “continente” (*épeiros*). A pesar de esta ausencia, la concepción de “insularidad” tuvo un espacio relevante en el imaginario griego antiguo, particularmente en el pensamiento griego arcaico de *Odisea* e *Iliada*¹¹⁹ -*corpus* sobre el que se ciñen las siguientes conclusiones, a la luz del estudio *L'insularité dans la pensée grecque* de Sylvie Vilatte (1991).

La noción de insularidad del pensamiento griego arcaico

119 Centramos nuestro análisis en este *corpus* porque la concepción homérica fue retomada posteriormente por Píndaro, Strabón, Platón, Anaximandro y Calímaco (Vilatte 1991).

deriva de los aspectos topográficos y geográficos de la isla unidos a una visión cósmica, mítica y religiosa. Esta concepción puede rastrearse a partir de la reiteración de determinadas imágenes, muy significativas, relacionadas con las ideas de centralidad (*omphalós*: ombligo) y circularidad, fuertemente vinculadas con deidad e infinitud, y tramadas por analogías, importantes vehículos del pensamiento mítico (Lévi-Strauss 1969²).

A pesar del curso simbólico que enmarca la insularidad en el pensamiento homérico, la situación geográfica resulta un soporte material fundamental en esta cosmovisión: el mar Egeo, ámbito de la producción de los poemas épicos homéricos, constituye “un semis d’îles faisant face à l’Europe, à l’Asie et à l’Afrique, trois mapes continentales. Îles de toutes les tailles, de la vaste Crète à la petite Délos [...], mais îles profondément semblables par leur relief montagneux, leurs plaines, et leurs côtes” (Vilatte: 165). Queda planteada así la idea de un archipiélago centro, donde cada una de las islas tiene su jerarquía, centralidad y centro (*omphalós*):

[Odiseo] padece en una isla rodeada de corriente, que es el ombligo [*omphalós*] del mar. La isla es boscosa y en ella tiene su morada una diosa, la hija de Atlante [Calipso].” (*Od. A*, 49-51)¹²⁰

El realismo topográfico de la isla en la *Odisea* (vista como una totalidad constituida por tres círculos concéntricos) resulta un sustrato concreto propicio para las representaciones simbólicas

120 Stanford, W. B. (1961²) *The Odyssey of Homer*, Macmillan, London, 2 t. Para mejor comprensión de los interesados en Lezama Lima preferimos traducir del texto griego sin citarlo.

relacionadas con la circularidad. El tópico es relevante en tanto el círculo (o la redondez) es figura que unifica la cosmovisión de la Grecia Antigua, pues simbolizan la infinitud y eternidad (el círculo no tiene principio ni fin), por lo que son considerados perfectos. Estas cualidades son inherentes a la divinidad. La Tierra (*Gê* o *Gaia*) -elemento primordial del que surgen las razas divinas- también es pensada en estos términos y, además, asume la insularidad, pues está rodeada por *Okéanos* (personificación del agua, río que corre alrededor del disco llano que es la Tierra [Grimal: 385]). La naturaleza también se concibe como un suceder cíclico en donde sobrevienen la vida y la muerte como un acontecer del orden cósmico. La figura del círculo es además reflejo del ciclo (“pour exprimer le devenir [...] le poète de l'époque archaïque ne dispose que de représentations spatiales circulaires: la roue, le cercle du bouclier ou celui des spectateurs, des chasseurs et de vieillards, enfin le disque des astres” [Romilly cit. por Vilatte: 77]).

Desde la perspectiva del observador la isla se describe entonces como un *omphalós*, en su significación primera de “ombligo”, pero también significa “parte encorvada o jorobada”, “terminación en punta” y por derivación significó “centro exterior del escudo” y “parte combada donde se sujetan los tiros del timón” para pasar finalmente a “punto central”, “centro”, “medio” (Bally: 1381). Este concepto entraña dos significaciones inherentes a la cosmovisión griega arcaica: la centralidad y lo Alto o elevado (ámbito divino). En efecto, el símil propuesto por el poeta épico entre isla y *omphalós* implica que la primera se eleva como una montaña entre las aguas marinas. De allí también se desprende que la isla -por su disposición elevada, vertical- comunica, una naturalmente cielo y tierra, por

lo que se constituye en el ámbito donde se conjugan lo Alto y lo Bajo, espacio epiciónico, apto para la elevación trascendente. En el pensamiento griego arcaico, las elevaciones montañosas -características de estas islas- eran, incluso, espacio propicio para la morada de diversas divinidades, como por ejemplo el monte Olimpo. De ello se desprende la creencia de una tierra insular como espacio privilegiado, situado específicamente en el centro de la tierra a partir de la idealización de lo percibido por la mirada.

Aparte de la centralidad de la isla, ella también tenía su *omphalós*:

Al subir a un elevado puesto de observación vi una isla rodeada como corona por el infinito mar. [...] pude ver con mis ojos, en su mismo *centro*, humo a través de unas encinas y el espeso bosque. (*Od. K*, 194-197)

Son tres los círculos concéntricos que conforman el círculo de la isla: la corona marina -representada por la playa-, el llano -entre la playa y el tercer círculo- y este último, constituido por el espacio montañoso, el más elevado -distinguido desde lejos por su *akmé* (punta)-. Este último espacio representa el *omphalós* de la isla, en tanto ella constituye el ombligo del mar.¹²¹ También existe una analogía entre el orbe insular -concebido como microcosmos- y la Tierra (*Gaía*) -macrocosmos-, ambos tramados por la figura del círculo y su significación.

Sylvie Vilatte sostiene que, puesto que los griegos antiguos no

121 Existe otra analogía presente en el imaginario griego arcaico entre el escudo y la isla. Cf. *Iliada* XII, 478 y ss.

tenían modo de conocer la forma real de la Tierra -rodeada por *Okéanos*- debían recurrir a alguna forma analógica, proporcionada, por lo tanto, por la isla, su micro-imagen (1991: 165). El microcosmos insular sostiene, además, la visión dual que presenta *Gaïa*.

Por una parte, *Gaïa* es el espacio de la muerte, de las trampas y prisiones mortales. Lo representan las islas de Circe y Calipso,¹²² espacios opuestos a la idea de *pólis* arcaica que se sella en la comunidad de individuos.¹²³ Por otra parte, la isla es el espacio que refleja el carácter de *kourotrophé* (“nutricia”: aquella que cria y alimenta a los niños o jóvenes)¹²⁴ de *Gaïa*. La isla se establece como espacio propicio para el pasaje iniciático entre el orbe de la naturaleza y el de la civilización -simbolizada por la *pólis* arcaica, reflejo especular de la isla que a su vez refleja la Tierra-.

Esta es la dimensión epictónica de la isla, la de verticalidad que une lo Alto y lo Bajo. El ámbito insular tiene, en efecto, un valor normativo y estético inestimable para la poesía homérica: la circularidad insular es el mejor medio para restituir en su plenitud la verticalidad del hombre, en contraposición a la continentalidad, ubicada por debajo de la insularidad. Esta unión entre lo Alto y lo Bajo es el pasaje del estado salvaje al de civilización. Según esta cosmovisión, en el devenir de la vida humana -concebido cíclicamente- se suceden diversos ritos de pasaje que permitían el paso de una fase a otra de la vida: el nacimiento, los ritos de admisión en la adultez -que consagraba a los muchachos en guerreros y a las

122 cfr. *Od.*, I y X.

123 El ámbito de Circe, por ejemplo se define por el solipsismo, la magia y el hechizo al margen de las instituciones.

124 Adjetivo proviene del verbo *trépho* (nutrir, alimentar, criar).

niñas en mujeres aptas para el matrimonio-, y el rito de la muerte -que propugnaba la preservación del individuo en la memoria, eternizándolo.¹²⁵

Por su circularidad, la isla resulta el espacio ideal para la realización de estos actos rituales, pues refleja el ciclo de la vida, imagen y sostén del orden cósmico opuesto a la idea de caos, temida por los griegos. La verticalidad también entraña la jerarquía social entre los individuos cuyo máximo exponente (*áristos*: el mejor) será el rey-héroe (*ánax*).¹²⁶ La superioridad del *ánax* se representa tipográficamente, pues su morada (*oikos*) se ubica en el *omphalós* de la isla, el punto central y más elevado del lugar (Vilatte: 55). De hecho, los tres círculos concéntricos de la topografía simbólica insular reflejan esta jerarquización, pues cerca de los márgenes se situaban los campesinos socialmente inferiores al *basileús*, a su vez naturalmente inferior a los dioses. Esta jerarquía humana vertical -análoga a la jerarquía divina- también se produce en la supremacía insular: en un archipiélago, la más grande de las islas es sede del rey o *ánax* y en torno a ella estarán las otras islas gobernadas también por sus reyes (*basiléis*), de modo similar a la disposición de los coros antiguos con sus corifeos (*id.*: 172). Además, las islas también serán sometidas a otra graduación de supremacía según el dios que haya nacido en ellas, jerarquía tramada y basada en los mitos.

La isla es también imagen de la *pólis* arcaica -símbolo del rol

125 El escudo de Aquiles (*Il.*, XIII, vv. 478 y ss.) refleja claramente, según Vilatte, el pasaje de muchachos y muchachas a la comunidad de adultos que conforman coros ubicados en el tercer círculo concéntrico (la playa), es decir, el límite del mundo civilizado, el espacio privilegiado para los ritos de iniciación.

126 En Homero, así como en Píndaro, la verticalidad humana implica la excelencia (*areté*) representada por los héroes o reyes. Poseidón -el dios que reina y domina sobre el mar- propulsaba esta excelencia facilitando habilidades superiores a los marinos y a sus naves (*Od.* VIII, 560 y ss.) valores que permitían la sobrevivencia en el mar -ámbito donde la muerte cercaba continuamente al hombre.

del *basileus* o *ánax*- pues su imagen resume las representaciones circulares e insulares mencionadas, colocando en su punto más alto y central a los dioses y héroes del pasado, consagrándoles el *ágora* -lugar de reunión- y sus altares.¹²⁷ La *pólis* arcaica, pues, también se dispone en espacios delimitados para cada estrato social.

La insularidad, entonces, inherente al pensamiento homérico, se produce en una representación simbólica unida a una tradición cósmica, mítica e iniciática constituyendo, justamente, una imagen reducida del cosmos y de *Gaia*. Esta cosmovisión arcaica refleja claramente en la imagen de la isla -utilizando la analogía- la circularidad y centralidad del cosmos, del orden cósmico (cíclico) y también de la disposición aristocrática de la sociedad arcaica (que se legitima aduciendo el reflejo del orden cósmico y divino). Como imagen del cosmos, la isla es el orden, la libertad y el asilo, debido a que su aislamiento permitía salvarse y, a su vez, circunscribir el salvajismo (que para los atenienses tendría, luego, el nombre del *bárbaros*). La isla, pues, es el espacio utópico que preserva el pasaje de la condición salvaje del hombre a la civilización, conservando esta última.

En Lezama se conjugan las ideas de la isla como centro elevado y epictónico. Esta impronta del insularismo es propicia para impulsar un lirismo propio de una “diferenciación cultural”, tal como indica en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”: “El aislamiento y la nostalgia producto de un egotismo o de una laminación excesiva, acaban en un subjetivismo diestro para llegar al mayor lirismo” (Lezama Lima 1977: 49). En la búsqueda de esta

127 Esta veneración por los héroes -cuyas almas formaban parte del Hades al morir, espacio inaccesible de los muertos- permitía mantenerlos vigentes en la historia de la *pólis*.

diferenciación, tiene en cuenta que el sentimiento de lontananza, según Frobenius, también supone una “evolución elemental” con respecto al sentimiento mundo caverna, pues aquél surge a partir de la construcción de la morada, que permite una distinción entre exterior e interior. Frobenius destaca que para el hombre con sensibilidad de “caverna” su “tienda no es un interior, sino una pared divisoria indiferente que le ciñe transitoriamente como su traje” (Frobenius: 148). Pues al principio el hombre vivía “bajo el cielo libre, y por eso se hizo el cielo confín de sí mismo” (*id.*: 149). Más allá de que esta “evolución” tenga que ver con una “vanidad insular” -como destaca el mismo Lezama- la búsqueda de una identidad propia, planteada por la sensibilidad insular, produce una diferencia -ocultando quizás una preeminencia- de esta última con respecto a una expresión continental (“...nosotros los cubanos nunca nos hemos sentido muy obligados con la problemática de una sensibilidad continental. La estabilidad y la reserva de una sensibilidad continental contrastan con la búsqueda superficial ofrecida por nuestra sensibilidad insular” [Lezama Lima 1977: 50]).

Paradigmas de la sensibilidad continental son las literaturas mexicana y argentina. Frente a la “estabilidad y reserva” continentales, el insularismo -superando el pesimismo de esta cita- se diseña móvil, rico e innovador, según indica Lezama en “Xy XX” (1945): “Las civilizaciones minoanas o insulares hacen la síntesis del Príncipe de las flores y la Dama de las serpientes. ¿Por qué la fea palabra síntesis? Mientras en los continentes la síntesis tiene que ser superada por el concepto de *sentirse deudor*; en las islas, la suspensión que hay que vencer para llegar hasta ellas, no hacen la

*síntesis de lo blanco y lo negro, sino de raíces oscuras, cambiantes y ligerísimas; no de Oriente-Occidente, no de mundo antiguo y nuevo, sino del Príncipe de las Flores y de la Dama de las serpientes. [...] En el Renacimiento el hombre ya no ve más allá del límite una oscuridad, sino su esfuerzo está por estrenar, su voluntad deseosa, y entonces donde hay un límite, su apetito se enarca, encandila sus tensiones y coloca *más allá de lo que conoce, islas*” (Lezama Lima 1977: 143-144). La cita presenta varias nociones relevantes. Por una parte, para llegar a las islas “hay que vencer una suspensión”. Esta última palabra entraña tres ideas fundamentales: primeramente, significa en la química y la física un sistema heterogéneo formado por una fase dispersante -líquido o gas- y una dispersa -constituida por un sólido. Aplicada a la isla, califica su *phýsis* dual, constituida por mar -elemento líquido- y tierra -elemento sólido-. Además, ‘suspender’ también refiere la acción de causar admiración o embeleso, así como mantenerse elevado del suelo. Estas nociones guardan firme relación con la idea de la isla-*omphalós* recién expuesta. Por otra parte, el contraste entre continentalidad e insularismo se propone a partir de la diferencia en el modo en que cada una elabora su expresión -“síntesis” entendida en su sentido etimológico de “poner junto con”, “mezclar”, “reunir”, “juntar”, “combinar”-. La manifestación continental se define como deudora de una tradición y se instala en una cadena diacrónica vertical que coloca a los antiguos en las fuentes y a los modernos en el espacio de la *mimesis* como copia y, por lo tanto, de la deuda. El insularismo, por el contrario, se sitúa en el espacio del mito (“el Príncipe de las flores y la Dama de las serpientes”) y, en consecuencia, en lo atemporal, donde el imaginario renacentista puede desplegarse ampliamente atenuando*

su deseo de infinitud (“coloca más allá de lo que conoce, islas.”) Sin embargo, a diferencia de la *epistème* clásica, no habría un centro, sino un pliegue, sostenido a partir de dos centros, el mar y la tierra; el círculo, entonces, se reemplaza por la elipse que comunica dos orbes.

Se trata de recuperar la isla de *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa -primer poema conservado de Cuba- donde las ninfas grecorromanas llevan puestas enaguas taínas, es decir, el espacio donde se mixturana eglógicamente la mitología clásica con la flora y fauna indígenas. También se trata de provocar la “reminiscencia de la imagen mítica de la isla americana” y de evocar el orbe paradisiaco de Cuba como indica Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* (1970: 440). Este tópico se retoma y resemantiza en la noción de paisaje presente en *La expresión americana*.

Mientras la síntesis continental se basa en una antonimia sin resolver (“Oriente-Occidente”, “mundo antiguo y nuevo”), la expresión insular es el orbe de lo heteróclito que converge (“raíces oscuras, cambiantes y ligerísimas”) conformando un cosmos. En esta cita también se presenta la identidad entre “civilizaciones minoanas” e insulares, introduciendo otro matiz al insularismo lezamiano. La civilización “minoica” -“minoana” según Lezama-, encabezada por el rey Minos, representa la “talasocracia”, el imperio marítimo cretense, que “desde el segundo milenio anterior a nuestra Era, ejerció su imperio en todo el Mar Egeo” (Grimal: 360). En esta descripción, visión coral del archipiélago, Creta es el centro soberano de las otras islas, posición legitimada por la mitología, en cuanto cuna de Zeus (Vilatte: 169).

En el “Coloquio...”, Lezama también recurre a la imagen del

archipiélago griego antiguo (1977: 47), para sugerir con el símil entre el archipiélago Egeo, o el griego clásico, y la isla de Cuba una nueva legitimación del insularismo nacional. Esta intención también se presenta en el perfil mítico del insularismo que se propone en el ensayo para calificar una sensibilidad en estado teogónico, emergente: “Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta. Por eso he planteado el problema en su esencia poética, en el reino de la eterna sorpresa, donde sin ir directamente a tropezarnos con el mito, es posible que éste se nos aparezca como sobrante inesperado, en prueba de sensibilidad castigada o de humildad dialogal” (*id.*: 51).

Estas valoraciones buscan dar una respuesta ante la carencia de expresión propia, sometida a la copia pesimista de ecos prestados y ajenos. La fuerza centrípeta que define el insularismo lezamiano (“el insular ha de vivir hacia adentro” [*ibid.*: 48]) intenta soslayar cierto pesimismo artístico de la época, con esta nueva expresión que reclama, como indica Arnaldo Cruz Malavé, la superación del “historicismo que percibía la relación del pasado con el presente, de Europa con América, en forma vertical y no dialéctica, haciendo desaparecer la especificidad de la obra americana, su originalidad, su innovación...” (1988: 186). El planteo del insularismo supone la superación de este pesimismo y la posibilidad de un orgullo de expresión particular valorando los esbozos literarios del resto del continente, según afirma Lezama en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”: “no exageramos al decir que la Argentina, México y Cuba son los tres grandes países hispanoamericanos que podrían *organizar una expresión*. Nosotros, insulares, hemos vivido sin religiosidad, bajo especie de pasajeros accidentes, y no es nuestra

arrogancia lo que menos nos puede conducir al ridículo. *Hemos carecido de orgullo de expresión*, nos hemos *recurvado al vicio*, que es la elegancia de la geometría desligada de la flor, y la obra de arte no se da entre nosotros como una exigencia subterránea, sino como una *frustración de la vitalidad*” (1977: 61; la cursiva es nuestra).

Para superar esta situación Lezama recurre a la imagen de la resaca marina (el retroceso de la ola después de haber llegado a la orilla). A aquellos “trabajos de incorporación [que] se lastran en un bizantinismo cuyo límite está en producir en el litoral un falso espejismo de escamas podridas, en crucigramas viciosos” (*id.*: 50), Lezama opone la noción de resaca, definida como “el primer elemento de sensibilidad insular que ofrecemos los cubanos dentro de nuestro símbolo de lontananza. La resaca no es otra cosa que el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas...” (*ibid.*). El mar transporta la cultura sincrética de Occidente que la isla tendría que tomar y devolver matizada con improntas propias. La idea se retoma en *La expresión americana*, especialmente en la definición del barroco americano. En sus elementos de tensión y plutonismo, el barroco supone un diálogo entre fragmentos provenientes de distintas culturas; ambas peculiaridades se oponen respectivamente a la acumulación y a la asimetría europeos; el plutonismo, específicamente, “rompe los fragmentos y los unifica” (Lezama Lima 1993: 80). Existe un paralelo entre estas concepciones y la noción de unidad en la resaca, opuesta a la síntesis o “incorporación” acumulativa y asimétrica. La “incorporación”, en el fragmento antes citado, califica una expresión artística que reproduce manifestaciones ajenas sin implementar un arte propio (“falso espejismo de escamas podridas”). Es significativa la redundancia que acentúa el carácter

de ese arte: “falso espejismo”, sustantivo derivado de espejo, para Lezama, sinónimo de reproducción, de *mímesis*; esta expresión, por lo tanto sería una falsa *mímesis*.

La imagen de resaca, además, se relaciona fuertemente con otra distinción de Frobenius quien destaca que el sentimiento de lontananza se caracteriza por su “tendencia a la formación ecléctica de estilos [...], [por] la multiplicidad como base de la concepción del mundo” (*op. cit.*: 274), en contraste con el sentimiento de caverna que tiende a la xenofobia. Las culturas del litoral, además, son espacios sumamente apropiados para el desarrollo de las Altas Culturas (“Tras una predisposición cultural adecuada se anida en una zona de costas una cultura colonial, florece, recibe el influjo de una cultura del interior y se va marchitando; [...] nos encontramos ante un proceso doble: la predisposición cultural, que acontece recibiendo semilla de una alta cultura madurada, y la mezcla de esta cultura litoral con su facultad de configurarse y de una cultura del interior capaz de evolucionar. La predisposición cultural es el resultado de un proceso físico [...]; la mezcla de la cultura del interior y litoral [...] es un proceso metafísico” [*id.*: 197-198]). Esta valoración está presente en la noción de resaca de Lezama Lima y representa otro modo de legitimar el insularismo cubano. Ello, porque el proceso de formación de una nueva cultura implica un estado suficientemente maduro de la cultura colonizada que, tras asimilar la cultura colonizadora, impulsa una nueva configuración y evolución. Esta idea se continúa también en *La expresión americana*. Allí Lezama expone justamente que la cultura europea no pudo desplegarse en África con la misma solvencia que en América, a causa de que el paisaje americano recibe significación

del paradigma europeo y asimismo permite la continuidad de este último contrarrestando la decadencia a la que estaba condenado en Europa (Lezama Lima 1993: 179 y ss.).

La resaca implica también la universalidad que define a la sensibilidad insular, pues no sólo representa un diálogo con otras culturas, sino también un nuevo aporte de la isla a la cultura universal, con lo cual la cultura cubana se colocaría en el nivel de las culturas más importantes. Pero recién en *La expresión americana* logra Lezama articular la cultura de América -la perspectiva es aquí continental y no nacional- en el entramado histórico de las culturas a partir de la imagen que oblitera la cadena diacrónica, colocando a la cultura americana al nivel de las altas culturas (Chiampi 1993: 21 y ss.).

Con la ventaja que nos presta la retrospectiva, creemos ver en la noción de insularismo un esbozo de esta concepción presente en su carácter de “mito” (“La tesis de la sensibilidad insular, aparentemente orgullosa, tiene tanto de juego como de mito.” [Lezama Lima 1977: 57]). Frente a la, ya descrita, carencia ontológica e histórica, Lezama recurre al mito como relato teogónico, como momento primigenio en que los hombres podían reconocerse como descendientes de los dioses para apelar a la justificación de la cultura cubana.¹²⁸

Como dijimos, la sensibilidad insular se sustenta en la idea de unidad entendida en términos de trascendencia, y se opone a la noción de síntesis. Con este último concepto, Lezama juzga la expresión afroantillana -de la vanguardia histórica cubana-, pues sostiene el pesimismo de una incorporación cultural sin

128 Sobre la noción de mito en Lezama, cf. la siguiente cita de “La imagen histórica” (1959): “lo mitológico es siempre esclarecimiento, árbol genealógico, combate donde los dioses visitan a los guerreros, prole engendrada por los dioses y los efímeros” (Lezama Lima 1977: 846).

asimilación: “Entre nosotros -indica en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”-, la poesía, cuyo principal hallazgo ha sido la *incorporación de la sensibilidad negra* y, más frecuentemente, *la incorporación del vocablo onomatopéyico* [...] se ha contentado con la *primera simpatía de la prueba orejera*. [...] un elemento percutible, en su más elemental forma musical no produce más que una *poesía anecdótica*” (Lezama Lima 1977: 51; la cursiva es nuestra). Por eso es ajeno a esta impronta el tratamiento de la musicalidad en *Enemigo rumor*, vinculada sobre todo con el Simbolismo, en especial con el trabajo de la sinestesia presente, como vimos, en “Son diurno.”

En este juicio está presente el vocablo “incorporación” agregado a la calificación de una poesía gobernada por los embates de la moda, hechura del tiempo (“anecdótica”), obra de lo pasajero y placer superfluo y efímero (“recuento bizantino del detalle, un disfrute epicúreo y elemental de factores exógenos” [*id.*: 59]). En oposición, el insularismo se basa en la unidad, pues “no rehúye soluciones universalistas” asentadas en el tiempo y espacio insulares (“La sensibilidad principia humildemente planteando meros problemas existenciales y luego intenta llegar a las soluciones universales, regalándonos las razones de su legitimidad, con el anhelo de ofrecer un momento de su aislamiento, la delicia de su particularismo, única manera de afirmarse en una concepción universalista previa que rehusase las matizaciones históricas, dejándonos el esqueleto de una categoría, la banalidad de un arquetipo desencarnado” [*ibid.*: 58]) y no se ancla en lo anecdótico, sino en lo espiritual (“asciende de la historia al espíritu” [*ibid.*: 59]).

Estas valoraciones también se dan en algunos poemas de

Lezama en los cuales el insularismo se presenta sobre todo en la bipolaridad trazada entre el elemento líquido y el sólido. “Noche insular: jardines invisibles” de *Enemigo rumor* (1941) entreteje en sus versos la posibilidad de una nueva expresión insular. Con una estructura similar a la silva, recuperada principalmente en una irregular combinación de endecasílabos y heptasílabos, el poema dialoga no sólo con el Siglo de Oro español a través de su retórica, sino también con la noción baudelaireana de lo marino, con “La Reina de la Sombra” de Casal y, sobre todo, con *Le cimetière marin* de Paul Valéry.

En la primera imagen se agita el mar divisado como una entidad giradora y como un orbe que rodea un centro, la isla:

Más que lebre, ligero y dividido
al esparcir su dulce acometida,
los miembros suyos, anillos y fragmentos,
ruedan, desobediente son,
al tiempo enemistado.
Su vago verde gira
en la estación más breve del rocío
que no revela al cuerpo
su oscura caja de cristales.
(Lezama Lima 1985: 86-87)

Esta maravillosa imagen marina, con el sutil juego de antítesis elaboradas incluso a través de refinados oxímoros (“dulce acometida”), recupera valiosas significaciones de “Rueda el cielo” y “Una oscura pradera me convida.” El orbe de lo absoluto está colocado, como en esos poemas, en el mar que sostiene un

movimiento de cercanía (“dulce acometida”, “los miembros suyos, anillos y fragmentos, / ruedan”) para sortear la separación entre los ámbitos terreno y divino (“tiempo enemistado”, “que no revela al cuerpo / su oscura caja de cristales”), signada por una separación.

El sintagma “Más que lebrel” nos recuerda a *Le Cimetière marin* (1922) en donde el mar (“Chienne splendide”) es el símbolo de la conciencia humana como lo indica Gustave Cohen es su “Ensayo de explicación” (2002: 87) pero además y, a diferencia de Lezama, también es un techo:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
 Entre les pins palpite, entre les tombes;
 Midi le juste y compose de flux
 La mer, la mer toujours recommencée!
 (Valéry 2002: 28)¹²⁹

En Lezama lo marítimo vincula las esferas divina y terrestre. Es interesante cómo la doble naturaleza del mar, un orbe íntegro compuesto de olas que tienen su propio movimiento individual como en el poema de Valéry, se describe en Lezama “ligero y dividido”, de “anillos y fragmentos”, no definido por lo amigable o familiar, sino por lo ominoso o siniestro:¹³⁰

Tú, el *seductor*, *airado* can

129 Todas las citas provienen de esta edición. El último verso (“La mer, la mer toujours recommencée”) es citado por Lezama en el ensayo “Julián del Casal”: 75. También se hacen referencias a este poema en “Sobre Paul Valéry”, ensayo de 1945.

130 En el sentido primero que arroja Freud (1986/1999⁶, reimp.) de no-familiar.

de liviana llama entretejido,
perro de llamas y maldito,
entre rocas nevadas y frentes de desazón
verdinegra, suavemente paseando.
Tocando en lentas gotas dulces
la piel deshecha en remolinos humeantes.
(Lezama Lima 1985: 89; la cursiva es nuestra)

La idea se relaciona también con los versos antes citados “que no revela al cuerpo / su oscura caja de cristales”; huella de la idea valeriana de “corps” (en este caso como el aspecto humano perteneciente a la *dóxa* o ámbito de lo sensual), el orbe estelar reflejado en el mar, la otredad suprema, se mostraría reacia, “enemiga” de mostrar sus secretos misteriosos (“oscura caja de cristales”).

En *Le cimetière marin* el sujeto poético también interpela al mar acerca de la muerte, en estrofas recordadas por los versos de Lezama que introducimos más adelante:

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur.

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!
Après tant d'orgueil, après tant d'étrange
Oisiveté, mas pleine de pouvoir,
Je m'abandonne à ce brillant espace,
Sur les maisons des morts mon ombre passe
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.
[...]

Sais-tu, fausse captive des feuillages,
 Golfe mangeur de ces maigres grillages,
 Sur mes yeux clos, secrets éblouissants,
Quel corps me traîne à sa fin paresseuse,
Quel front l'attire à cette terre osseuse?
 Une étincelle y pense à mes absents.
 (Valéry 2002: 32 y 36; la cursiva es nuestra)

En el poema de Lezama, como en “Rueda el cielo”, hay una estructura paralela entre las dos construcciones (repitiéndose además el tópico de la rueda). El orbe marítimo se representa a partir de imágenes que reflejan el movimiento de las olas (“esparcir su dulce acometida”, “los miembros suyos, anillos y fragmentos”) y su matiz (“vago verde”).¹³¹ A diferencia de la mayor parte de los poemas de *Enemigo rumor*, éste se distingue por la presencia diversa de los colores. Como indica Susana Cella, en este poema “lo concreto de la isla, de la noche, se enlaza con un paisaje de resonancias totalmente extrañas. No se tratará nunca de cualquier tipo de representación del paisaje pero tampoco de su rechazo en la afirmación de lo no natural. Paisaje y segunda naturaleza, conceptos fuertes en Lezama, intervienen en la construcción del discurso poético” (2003: 93). Siguiendo esta idea, podemos pensar el “verde” del mar del poema -a pesar de un probable realismo de la descripción y teniendo en cuenta que se trata de una noche en que la visibilidad está limitada-, no deja de ser simbólico, representando una lejanía cercana.¹³² La cadencia de este oleaje se presenta también en la riqueza múltiple

131 Nótese la aliteración fricativa.

132 Cf. el capítulo X de *Paradiso*: “La concha primaveral del verde y las fresas de la seda se exhibían en el brazo que se apoyaba en el hombro de Fronesis. Pero mientras el fondo verde del banco, profundizando en su dimensión de lejanía, [...]” (Lezama Lima 1988b: 271).

de la aliteración y el ritmo pausado y sostenido del poema marcado además por el uso del gerundio. También se describe la recepción positiva de este movimiento marítimo en la variedad y alternancia de la aliteración;¹³³ la configuración antitética aquí se cierne sobre los hombres, caracterizando su dualidad (“dulcemente peinados, sobre nubes”), al mismo tiempo finitos (“contados y furiosos”) y de naturaleza animal (“como animales de unidad ruinosa”):

El mundo suave despereza
su casta acometida,
y los hombres contados y furiosos,
como animales de unidad ruinosa,
dulcemente peinados, sobre nubes.
(Lezama Lima 1985: 87)

Pausadamente se van delineando los diversos momentos del amanecer insular,¹³⁴ entrevisto como la posibilidad de constituir un espacio simbólico de escritura propiciado por el *kairós*, este instante favorable tramado “en la estación más breve del rocío” (recordamos que “rocío” simboliza la memoria en “Julián del Casal” [Lezama Lima 1977: 69]).

El texto exhibe, además, el modo en que Lezama concibe la mirada sobre el paisaje, impregnada de criterios y esquemas de la cultura. Esta instancia se presenta mediante el tópico de la ventana, como abertura del orbe divino hacia lo terrenal, amanecer de un

133 En la primera estrofa por ejemplo al predominio de líquidas de la primera parte se sucede el de sibilantes, si bien la aliteración vibrante está presente en todo el poema, especialmente en grupos compuestos (/br/, /tr/, etc.)

134 Pensamos que se trata de un amanecer pues la presencia de la luz se va acrecentando con el discurrir del poema.

cielo que se refleja en un mar pincelado con tonalidades magenta y la presencia de un bestiario fabuloso:¹³⁵

Cantidades rosadas de ventanas
 crecidas en estío,
 no preguntan, ni endulzan ni enamoran,
 ni sus posibles sueños divinizan
 los números hinchados, hipogrifos
 que adormecen sonámbulas tijeras,
 blancas guedejas de guitarras,
 caballos que la lluvia ciñe
 de llaves breves y de llamas suaves.
 (Lezama Lima 1985: 87)

El bestiario, compuesto por animales simbólicos, se construye en una larga oración en hipérbaton y se caracteriza por la multiplicidad (“números hinchados”, “hipogrifos”, “caballos”) y la negación (“no preguntan, ni endulzan ni enamoran, / ni sus posibles sueños divinizan los números hinchados”). Este *kairós* o momento favorable que revela la presencia de la gracia, se derrama sobre la ínsula en forma de “lluvia”, término que conjuga una isotopía con “llaves” y “llamas”, apoyada por las identidades sonoras dadas por la paronomasia y la rima interna en estructura simétrica. También se tonifica la idea de brevedad de este instante de la estrofa anterior.

Coincidimos con Cintio Vitier en que lo “paradisíaco y eglógico se mezcla en esta noche con una atmósfera de castigo, de

135 Fabuloso como derivado de fábula. Recordamos aquí la definición de “contorno marino” analizado en el apartado III de este capítulo tomando las siguientes palabras de Lezama presentes en “Julián del Casal”: “Pero el contorno marino se puebla de cabelleras y de diosas que nos envían sus quebradizos ecos.” (Lezama Lima 1977: 75). Todo el bestiario de *Enemigo rumor* está atravesado por esta significación.

destierro sagrado, de prisión aciaga” (Vitier 1970: 447) teniendo en cuenta la presentación de la isla como “tiempo enemistado” y “estación más breve del rocío”. Pero también tenemos presente la significación del agua como tradición en Lezama. Estas primeras líneas colocan el acento en el mar, que también simboliza a la tradición, acercándose a la isla:

Lenta y maestra la ventana al fuego,
en la extensión más ciega del imperio,
[...].
(Lezama Lima 1985: 87)

La isotopía de la luz comienza a construirse a partir de la tercera estrofa con la metáfora del sol acercándose al horizonte, antes del amanecer o algún momento en que se despeja, punto oscuro en forma de halcón:

El halcón que el agua no acorrala,
extiende su amarillo helado,
su rumor de pronto despertado
como el rocío que borra las pisadas
y agranda los signos manuales
del hastío, la ira y el desdén.
Justa la seriedad del agua arrebatada,
sus pasiones ganando su recreo.
Su rumor nadando por el techo
de la mansión siniestra agujereada.
(*id.*: 87-88)

Nuevamente la antítesis tensa las ideas del poema con la

oposición entre los dos orbes que intentan enlazarse. El amarillo, símbolo en Lezama de las “proximidades de la luz” –como lo indica en “Preludio de las eras imaginarias” (1958)- (1977: 803), es un elemento positivo, pero aquí se presenta en oxímoron, pues su calidez se contrasta con “helado” que marca la idea de distanciamiento, parquedad y lo siniestro de ese orbe.

La noción de cercanía también atañe a la presencia del “rumor” que en Lezama, a pesar de la infabilidad, tiene consonancias provechosas (“despertado”) y es la contraparte de las voces anónimas de la primera parte del poemario. El acercamiento del “rumor” que proviene del “sol”, de la luz también se conjuga con el orbe marítimo descrito con resonancias negativas (“mansión siniestra agujereada”). Aquí se robustece la imagen de “lo ominoso” o “siniestro”, característica de lo marino, pues no sólo no se constituye en un orbe amigable, sino “enemigo” del hombre (como indica el título del poemario) cualidad repetida a lo largo del poema (“humo siniestro” -metáfora del vapor que exhala el mar-, “límites siniestros”), además del intertexto con Valéry en “techo” referido a él. Esta última peculiaridad (“humo”) -en el caso específico del verso citado- podría referirse al reflejo oscuro del cielo sobre el mar, como si las nubes impidiesen el destello pleno del sol:

Ofreciendo a la brisa sus torneos,
El halcón remueve la ofrenda de su llama,
su amarillo helado.

Mudo, cerrado huerto
donde la cifra empieza el desvarío.

Aparece nuevamente la poesía revestida de los tópicos casalianos

considerados en “La Reina de la sombra”, de la sección “La gruta del ensueño” de *Nieve*, espacio poemático sostenido por el claroscuro de las tensiones entre la luz, el conocimiento aprehensible, y la oscuridad, la negación del saber. En el texto lezamiano el registro cambia, colocándose en el apóstrofe clamoroso para que vuelva a ocurrir lo que en el relato de Casal. Transcribimos ambos textos, primero el del poeta finisecular:

Mientras tienden las frías tinieblas
pabellones de sombra en los valles,
en las torres de griseos conventos
y en los viejos castillos feudales,
donde en nichos orlados de hiedra
anidaron fatídicas aves
que, al sentir el horror de la sombra,
abalánzanse ciegas al aire,
abandona la diosa serena
su palacio de niveos celajes
y sumerge sus miembros desnudos
en las ondas de plácidos mares.
(Casal 1945: 223; la cursiva es nuestra)

En el de Lezama:

Oh cautelosa, *diosa mía del mar,*
tus silenciosas grutas abandona,
llueve en todas las grutas tus silencios
que la nieve derrite suavemente
como la flor por el sueño invadida.
(Lezama Lima 1985: 88; la cursiva es nuestra)

Aquí se solicita, mediante la plegaria que “la diosa” vuelva a abandonar su morada, como relata el poema de Casal. También se reiteran los tópicos de la poesía como una diosa del mar, su morada de piedra -aunque reforzando el elemento de lo natural en Lezama, recurriendo a las “grutas”- y también el motivo de la nieve, símbolo de la lejanía en Lezama, que aquí “se derrite suavemente”.

Como suele ser una modalidad del estilo lezamiano, se produce un desplazamiento en el referente que trae un mismo significante, en este caso la comparación “como la flor por el sueño invadida” se retoma en la caracterización de la isla, hacia la mitad de la misma estrofa.

El mar contornea la isla que se describe como su *omphalós* -centro elevado- y en su elemento geológico constitutivo -la roca-, presentando también el pesimismo de la expresión anecdótica y derivada allí presente y criticada en el “Coloquio...”. Sobre ello se construye una isotopía sostenida por los lexemas “escamas”, “ceniza” y “cieno”:

Oh flor rota, escama dolorida,
envolturas de crujidos lentísimos,
en vuestros mundos de pasión alterada,
quedad como la sombra que al cuerpo
abandonando se entretiene eternamente
entre el río y el eco.

Verdes insectos portando sus fanales
se pierden en la voraz linterna silenciosa.
Cenizas, donceles de rencor apagado,
sus dolorosos silencios, sus errantes

espirales de ceniza y de cieno,
pierden suavemente entregados
en escamas y en frente acariciada.
Aún sin existir el marfil dignifica
el cansancio como los cuadrados negros
de un cielo ligero.
(*id.*: 88-89)

El sintagma “escama dolorida” puntualiza una doble significación, metonímicamente, es la isla a través de su expresión artística (“escama”) así como el efecto que le produce a la isla esa expresión (“dolorida”). Además “envolturas de crujidos lentísimos” -metáfora de “escamas”- se refiere ciertamente a esta expresión cubana frustrada, recordando la frase del “Coloquio...”: “los trabajos de incorporación se lastran en un bizantinismo cuyo límite está en producir en el litoral, *un falso espejismo de escamas podridas*, en crucigramas viciosos” (Lezama Lima 1977: 50).

A estas representaciones se suman las imágenes de la ceniza y el cieno. A partir de la identidad fónica sibilante y dental se revela la identidad semántica; “ceniza” se opone a “cristales” del sintagma “caja de cristales” de la primera estrofa que en esta polaridad ocupa el término negativo. Hablando de la relación textual de Casal con Baudelaire decía Lezama: “Está más allá de sus recursos voluntariosos, puede mirar su obra como un cuerpo desprendido o como un planeta muerto: sacudir la ceniza o mirar fijamente, ya nadie podrá verle ni preguntarle” (Lezama Lima 1977: 78). También en “Julián del Casal”, la ceniza es uno de los matices de la poética casaliana: “el ambiente de alcanzada ceniza y frustración, va

a gozarse en las figuraciones de altivo relieve, con la riqueza de lo nítido y su obertura de respetable suntuosidad” (*id.*: 81).

Sin embargo, la cita más significativa ocurre cuando Lezama considera la constitución de la tradición en Baudelaire pues representa el momento anterior a que la tradición se fusione en una nueva expresión: “Con esos recuerdos, rodeado de esas tentaciones, Baudelaire podía soportar con una gran elegancia, *el peso de una gran tradición*. Todo en él parecía desenvolverse dentro de esa *amalgama indefinible*, en que lo cuantitativo es ya cualitativo, momento estudiado por Descartes, y en que, según su frase, *la ceniza se convierte en cristal*” (*ibid.*: 72; la cursiva es nuestra).

A diferencia de esto, en la expresión cubana los sedimentos de esa “gran tradición” se transformaron en polvo gris y muerto, arrojado al mar. “Cieno” se relaciona con el vocablo “podridas” referido a “escamas”, pues califica a esta expresión derivada e inauténtica. El vínculo se halla en que se refiere a un lodo blando que se deposita a la orilla de un río o laguna, donde hay agua estancada y, por lo tanto, en estado de descomposición; esta última significación resulta paradójica si tenemos en cuenta que el poema se despliega en el ámbito marino donde el agua está en continuo movimiento. Podemos pensar que esta imagen representa la llegada de sensibilidades extranjeras a la isla que no se mutan en nuevos orbes artísticos, lo que provoca que la isla no aporte a las corrientes marinas su propia expresión. La isotopía en relación a las “escamas podridas” se opone, por lo tanto, al concepto de resaca.

Esta expresión derivada es exhortada a habitar el espacio que -en su calidad de extinta- le corresponde, el Hades, reino de las sombras sin vida del mundo antiguo presentado en versos de

resonancia homérica contruidos en hipérbaton y rima asonante (“Quedad como la sombra que al cuerpo / abandonando se entretiene eternamente entre el río y el eco”), en los cuales se puede apreciar el destino -descripto trágicamente (“eternamente”)- de un estado estancado de esta expresión imposibilitada de trascender los límites insulares (“entre el río y el eco”).

La imagen de la resaca se sustenta en la significación de lo marino o “neptúnico” -como lo denomina Lezama recurriendo al dios del mar latino-. El mar simboliza un acceso a Lo Otro, tal como indica en “Sierpe de don Luis de Góngora” (1951): “para los antiguos el agua escurridiza llegaba al centro de la tierra, por lo que consideraban al mar como ‘estéril llanura’. El mar en el Renacimiento nos lleva a la incunnábula, a lo *inconnu*” (Lezama Lima 1977: 202).

La traducción mutua entre estos dos términos es aparente, pues dan dos significados diferentes a la idea de lo neptúnico: el vocablo latino evoca un retorno a los orígenes, al Uno -que intenta lograr el insularismo-, pues significa “principio”, “comienzo”, “cuna”, “origen” -cuyo símbolo es el agua-. El término francés expresa “lo desconocido”; se trata, entonces, de un retorno a lo primigenio ignorado y celestial, vislumbrado como aguas maternas y cósmicas. El mar se presenta pues, como la imagen de esa Otredad a la que aspira la nostalgia de infinitud de la cosmovisión de lontananza, lo cual habilita la eventualidad de una creación que revela: “Es necesario volver -indica el poeta en “Julián del Casal”-, mejor intensificar, a la luz misteriosa, la claridad que se desespera. Allí concurren muchas cosas diferentes, homogéneas, bruscas, silenciosas. Como en la horizontal del agua [el mar] concurren animales diferentes, de distinto peso, pero unidos, intensificados

en un impulso por romper con su inmovilidad, el cristal, la red también” (Lezama Lima 1977: 68). Esta Otredad, entonces, quiere hacer participar al hombre en su ser y diversidad (“impulso por romper”) y también representa a la tradición.¹³⁶

En esta noción de lo neptúnico creemos hallar como sustrato una de las concepciones baudelaireanas del mar. Allí este orbe asume la significación de un abismo insondable que representa “lo eterno” escindido del hombre -ser efímero-, el espacio de la evasión consoladora y también el espejo ambivalente del alma del poeta, como en “Moesta et errabunda”:¹³⁷

La mer, la vaste mer, console nos labeurs!
(Baudelaire 1997: 271)

También en “Le voyage”:

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
Le coeur gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers.
(*id.*: 482)¹³⁸

136 Tal como hemos analizado en el capítulo I: el agua significa la búsqueda del padre, es decir, la reconstrucción del linaje.

137 Esta significación se retoma en *Le cimetière marin* de Paul Valéry.

138 Valoraciones también están presentes en “L’homme et la mer”, “Ya”, “Los favores de la luna” y en su *Diario íntimo* y se contraponen al hastío presente en “Obsession”.

La plausibilidad de esta relación está explícita en el ensayo “Julián del Casal”. Allí Lezama se detiene en la presencia del orbe marítimo y del trópico en Baudelaire, citando versos de *Les fleus du mal*: “aún allí Baudelaire, regazo romántico, el mar es espejo. El tema en fuertes cambiantes, busca una inclusión total, de imagen a imagen, *buscando el secreto del inicio del oleaje*” (Lezama Lima 1977: 75; la cursiva es nuestra).

Pero aquí leemos también a Frobenius, para quien la cultura del litoral implica la sensación certera de que la costa -“patria del hombre”- constituye un espacio comunicante con lo trascendente, pues mar y cielo se identifican (1934⁴: 179). Es justamente la ribera el espacio preferido en el poema, el espacio del pliegue, de vínculo dialógico entre la tradición y el aporte de la isla (“rocas sencillas”):

El agua con sus piernas escuetas
piensa entre rocas sencillas,
y se abraza con el humo siniestro
que crece sin sonido.
(Lezama Lima 1985: 89; la cursiva es nuestra)

En contraste con “la Reina de la sombra” de Casal, en donde el plural define a los “fieles amantes”, en Lezama sólo se distingue el poeta a través de la imagen del gamo:

La esbeltez eterna del gamo
suena sus flautas invisibles,
como el insecto de suciedad verdeoro.
[...]

Joven amargo, oh cautelosa,
en tus jardines de humedad conocida
trocado en ciervo el joven
que de noche arrancaba las flores
con sus balanzas para el agua nocturna.
(*id.*)

Difícil es no identificar este verso tanto con el “cerf” de “Fragments du Narcisse”, con el que se compara al sujeto poético, como resultado del diálogo poético con Valéry. A partir de “tus jardines de humedad” se comienza a construir la isotopía de los “jardines invisibles” presentes en el título del poema. Esta idea se vincula con la isotopía de la luz que, a diferencia del mediodía que impregna el texto de Valéry, se caracteriza por su brevedad y pequeñez, y se desarrolla entre un presente y un futuro inminente:

La misma pequeñez de la luz
adivina los más lejanos rostros.
La luz vendrá mansa y trezando
el aire con el agua apenas recordada.
Aún el surtidor sin su espada ligera.
Brevedad de esta luz, delicadeza suma.
(*ibid.*)

En los siguientes versos parecen conjugarse diversas significaciones. Por una parte se continúa con la isotopía de los jardines, retomando “flores” en su referencia a los textos o poemas, pues el agua simboliza la tradición que trae diversas estéticas y

poéticas que el poeta (“hombre invisible”, “ruiseñor”) advierte:

En tus palacios de cúpulas rodadas,
los jardines y su gravedad de húmeda orquesta
respiran con el plumón de viajeros pintados.
Perdidos en las ciudades marinas
los corceles suspiran acariciadas definiciones,
ciegos portadores de limones y almejas.
No es en vuestros cordajes de morados violines
donde la noche golpea.
Inadvertidas nubes y el hombre invisible,
jardines lentamente iniciando
el débil rruiseñor hilando los carbunclos
de la entreabierta siesta
y el parado río de la muerte.
(*ibid.*: 89-90)

Por momentos el mar semeja el Aqueronte o río de los muertos, transportando almas (“viajeros pintados”), pues la idea de los “jardines lentamente iniciando” se diseñan primeramente en tensión con la idea del cementerio -traída del poema de Valéry-, de lo ominoso que significa la idea de una muerte sin trascendencia, como desaparición del sujeto. Esta expresión es calificada y conminada en el poema de Lezama como “sombria”:¹³⁹

Las uvas y *el caracol de escritura sombría*
contemplan desfilan prisioneros
en sus paseos de *límites siniestros*,
pintados efebos en su lejano ruido,
ángeles mustios tras sus flautas,
brevemente sonando sus cadenas.

139 La isotopía de la sombra y sus variantes recorre todo el poema de Valéry.

(Lezama Lima 1985: 90; la cursiva es nuestra)

Estos versos tienen como intertexto los siguientes de Valéry, en los cuales el sujeto poético clama al mar despeje su intelecto para poder insistir en su incredulidad y no dejarse seducir por las imágenes que adornan las tumbas invitando a creer en la eternidad:

Chienne splendide, echarte l'idolatre!
Quand solitaire au sourire de pâtre,
Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc tropeau de mes tranquilles tombes,
Éloignes-en les prudentes colombes,
Les songes vains, les anges curieux!
(Valéry 2002: 38)

En el poema de Lezama, sin embargo, se toma partido por la resurrección no sólo en su sentido religioso, sino también en el de la renovación de la expresión y la constitución de una expresión insular -presente en la imagen del “nacimiento de la ciudad” y en “la mar violeta” que sugiere el amanecer- en contraposición con la “escritura sombría” de Valéry:

La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,
ya que nacer es aquí una fiesta innombrable,
un redoble de cortejos y tritones reinando.
La mar inmóvil y el aire sin sus aves,
dulce horror el nacimiento de la ciudad
apenas recordada.
(Lezama Lima 1985: 90)

Por ello hay una conminación de parte del sujeto poético hacia este orbe, entre una mezcla de bautismo y resurrección de muertos:

Entrad desnudos en vuestros lechos marmóreos.
Vivid y recordad como los viajeros pintados,
ciudades giratorias, líquidos jardines verdinegros,
mar envolvente, violeta, luz apresada,
delicadeza suma, aire gracioso, ligero,
como los animales de sueño irremplazable,
[...].

(*id.*)

Y una expresa apelación al poeta para que se decida por cuál expresión utilizar:

¿o acaso como angélico jinete de la luz
prefieres habitar el canto desprendido
de la nube increada nadando en el espejo,
o del invisible rostro que mora entre el peine y el lago?

(*ibid.*)

La amalgama entre la tradición y la propia expresión aplicada a Baudelaire, y simbolizada por “cristal”, la realiza la luz “grata”, en contraste con el mediodía encandilante de Valéry que, a diferencia de los inicios del poema, penetra los cuerpos, es decir, interpela los sentidos del poeta otorgando saberes:

La luz grata,
penetradora de los cuerpos bruñidos,
cristal que el fuego fortalece,
envía sus agradables sumas de rocío.
(Lezama Lima 1985: 91)

La idea de gracia o favor divino se trama en el tratamiento de los dioses que también se distinguen del de Valéry, donde se refiere “le calme des dieux”, en su diseño epicúreo de dioses indiferentes y distantes. En Lezama se discute tal visión en “Dioses si no ordenan, olvidan, / separan el rocío del verdor mortecino.”; “Dance la luz reconciliando / al hombre con sus dioses desdeñosos.” Y se intensifica en “Trencen las ninfas la muerte y la gracia / que diminuto rocío al dios ofrecen” (1985: 91 y 92).

La idea de reconciliación entre ambos orbes (dudosa al principio del poema)¹⁴⁰ inunda la última y final sección en donde se revierten motivos aparecidos antes, tales como el “verdinegro” del mar convertido en “verdeoro”, el “tiempo enemistado” de la primera estrofa en “tiempo acariciado” (remitiendo a la idea de *kairós*) y la idea de acometida violenta del mar, ahora es “caricia”:

Una caricia de ese eterno musgo,
mansas caderas de ese suave oleaje,
el planeta lejano las gobierna
con su aliento de plata acompañante.
(Lezama Lima 1985: 91-92)

140 Recuérdese los versos: “que no revela al cuerpo / su oscura caja de cristales.”

Los imperativos recrean enseguida la creación del génesis en un clima de ritual y celebración exacerbado por los instrumentos:

Dance la luz ocultando su rostro.
Y vuelvan crepúsculos y *flautas*
dividiendo en el aire sus sonrisas.
Inicianse los *címbalos* y ahuyentan
oscuros animales de frente lloviznada;
a la noche mintiendo inexpresiva
groseros animales sentados en la piedra,
robustos candelabros y cuernos
de culpable metal y *son huido*.
(*id.*: 92; la cursiva es nuestra)

Hombres y dioses reconciliados a través de la expresión naciente:

Ambos sonrientes, diciendo
los vencimientos de la muerte universal
y la calidad tranquila de la luz.
(*ibid.*)

En el poema “Sumas de secretos” -también de *Enemigo rumor*- se despliega esta significación de lo neptúnico en relación al insularismo. El título señala la atmósfera de revelación presente en el poema, prólogo de “Noche insular: jardines invisibles.” El mar (“morada de los dioses líquidos / y de las nubes sueltas”) también es vínculo con lo trascendente, lo Otro que se enmarca con un bestiario fabuloso y misterioso:

Pisa Rocío y el Deseo Pálido
 en la morada de los dioses líquidos
 y de las nubes sueltas
 por entre la carne de dulces animales
 mortecinos. Saetillas de mar,
 pez al rocío de sus medidas extensiones.
 Estrella de mar, sonada reciedumbre
 de la pasta amorosa de la luna.
 (*ibid.*: 84; la cursiva es nuestra)

El rocío también trae en el poemario la presencia de la gracia divina.¹⁴¹ El mar, como un orbe divino, simboliza lo Alto (“morada de dioses líquidos”, “nubes sueltas”, “templo yerto”). Es también el orbe donde confluyen heterogeneidad de seres (“pez”, “estrella de mar”, “tersas tribus”, “flotas de garzas”, “vihuelas marinas”); así como es el espacio horizontal que simboliza lo vertical (“Estrella de mar, sonada reciedumbre / de la pasta amorosa de la luna”). Estamos ante la presencia del narcisismo cósmico, de la reversibilidad del universo (Bachelard 1993: 44 y ss.): el mar refleja el cielo, por ello la estrella de mar es el eco (“sonada reciedumbre”) de la luna que metonímicamente representa el orbe celestial.

El sintagma “estrella de mar” ostenta doble significación; por una parte, se refiere a “la estrella”, pero también encontramos allí resonancias de la isla-estrella del imaginario poético de Poe, quien imagina a las estrellas como islas perdidas en la inmensa bóveda celeste.¹⁴² En el poema lezamiano “estrella de mar” es justamente

141 Cf. “Doctrinal de la anémona”, en “Entrevistos”, *Analecta del reloj*. Allí Lezama describe el modo en que el rocío, el aire y el agua impulsan a la flor hacia la plenitud de su naturaleza, estímulo al que el vegetal se presta dócil y armónicamente.

142 Cf. el poema “Al Aaraaf”. En el ensayo “Julián del Casal” Lezama da cuenta de la significación de la insularidad en Poe, citando diversos poemas y el cuento “La isla del hada”. Sostenemos, pues, que probablemente conocía este concepto.

la isla: retomando la reversibilidad cósmica, la isla, entonces, como una estrella en el cielo, estaría perdida en el inmenso océano. Pero en una significación no unívoca, la isla también puede representar al poeta, tal como en “Muerte de Narciso” donde es imagen de la fragmentación y el aislamiento que padece el joven mítico:

Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas
islas y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas.

[...]

Como se derrama la ausencia en la flecha que se aísla

[...]

La ausencia, el espejo ya en el cabello que en la playa
extiende y al aislado cabello pregunta y se divierte.

(Lezama Lima 1985: 15)

El desplazamiento referencial, entonces, se orienta desde el animal marino hacia la isla sostenido por el vocablo “roca” -elemento natural de muchos poemas para indicar metonímicamente la fisonomía geológica insular:

Sonríen, curvan sus espaldas
en los balcones de ese templo yerto,
las estrellas de mar hinchadas de rocío.
No por las rocas que aprietan sus heridas,
sino el rumor de arcilla para el límite
que presagia el saber, la celeste cantidad
de olas necesarias a la tersa visión.
No por las rocas ni el delfín sonando
mal herido, fuera del conocer y el más de amor.
(*id.*: 84)

Y también por la presencia de términos derivados de “isla”:

Por herida y clavel,
elásticas islas de sus poros,
pasa el zumbido y su gotear de plata.
Franjas zumbando su anunciación celeste.
El dolor de la madera aisladora,
su sueño de molusco acariciado.
(*ibid.*: 85)

Una noción importante que comienza a diseñarse en “medidas extensiones”, es la del límite (“sino el rumor de arcilla para el límite”) y el cuerpo del hombre volviendo a su elemento mitológico primordial, la arcilla. En el poema ambos se relacionan con el tema de la muerte.

El intertexto es aquí *Le cimetière marin* -cuyos versos aparecen en una selección fragmentada (“et le ciel chante à l’âme consumée / Le changement des rives en rumeur”; “L’argile rouge a bu la blanche espèce”),- cuya atmósfera está presente por momentos en el poema. Incluso luego se aclara “El mismo estribillo de diamante / muestra el mismo cuello con la misma nieve”, recurriendo -entre otras significaciones- a la metáfora de los destellos del sol sobre el mar junto a su sonido del poema de Valéry:

Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d’imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir!
(Valéry 2002: 28)

El paisaje como símbolo del sujeto poético y el tratamiento del tema de la muerte en la idea del límite (similar a la *hýbris* clásica) relaciona ambos poemas con la noción de la finitud del hombre, encerrada por la imposibilidad de acceder al saber privilegiado de los dioses. Sin embargo, hay una imagen que Lezama resignifica de *Le cimetière marin*: la metáfora de las barcas como palomas (“Ce toit tranquille, où marchent des colombes”) se transforma en figura de la gracia -simbolizada por el “aire” - impulsando el destino de los hombres:

Las túnicas y su especial firmamento
consagran su eternidad de timbre marinero.
Fruncen sus vidas de pequeñas olas
sopladas por el perverso impulso del oído:
sopla mareas, sopla las torres hacia el sur plomizo.
No es en el límite donde asoma
la agonía del convidado clavel,
ni el ilusorio círculo de garzas
desviste techo a la nieve impura
y corona a las furias sorprendidas.
Lámina de madera aspiradora,
tumba de la abeja sonrosada.
Por herida y clavel,
elásticas islas de sus poros,
pasa el zumbido y su gotear de plata.
Franjas zumbando su anunciación celeste.
El dolor de la madera aisladora,
su sueño de molusco acariciado.
Las invisibles barcas somnolientas,
menos pesadas que el paso de las nubes
por las espaldas de las aves quietas.
Las invisibles barcas serenizan
la piel de los jardines del estío.

Las sirenas del aire le taladran
y sus entrañas azules bien convidan
a la melodía del arco enrojecido.
Así de la inmovilidad de la marea
o la renunciación de los extensos líquidos,
el aire que es deidad más dividida
le abre los círculos del goce,
donde la vida y el caracol resuenan.
(Lezama Lima 1985: 84-85; la cursiva es nuestra)

Aquí también, como en “Muerte de Narciso”, encontramos la referencia al sujeto poético como “isla” o fragmentos “aislados”, así como incluso en la imagen del “clavel”, la madera (“Su insepulta madera blanda el frío pico del hirviente cisne”) y la nieve -símbolo de la blancura del joven- (“Si la ausencia pregunta con la nieve desmayada, / forma en la pluma, no círculos que la pulpa abandona sumergida”). En ambos poemas la muerte es el paso a la resurrección:

Como apretarse de árboles corales
y extenderse de líneas de vihuelas marinas,
por encima del aire y la madera,
siento a la muerte y su escasez de ruidos,
el mar creciendo y rostros sumergidos.
Siento a la muerte y a sus furias suaves
tocar el aire y extender las formas.
su cortesía de diosa giradora siento.
Y la tierra y el mar lentos creciendo
en cúpula y sonidos implacables.
Y prolongar las formas que la burlan
en medio de la negada nieve eternizada.
(*id.*: 86)

“Único rumor” -tercera parte de *Enemigo rumor*-, en consonancia con la última parte de “Muerte de Narciso”, significa lo que podríamos llamar el momento en que el *kairós*, o la gracia, disuelve la noción de límite de “Ah, que tú escapes” presente en la imposibilidad de aprehensión de la poesía. Puede leerse un contrapunto entre “Filosofía del clavel” y “Único rumor” construido por la antítesis¹⁴³ -por ejemplo en la predisposición a escuchar la otredad (“sopladas por el perverso impulso del oído”) de “Suma de secretos” y las “playas desoídas” de “Son diurno”,¹⁴⁴ o la oscuridad frente a la luz (“sin farol”) de “Avanzan” en contrapunto con “Verdes insectos portando sus fanales” de “Noche insular: jardines invisibles”; incluso el ámbito oclusivo -representado por las “torres” como muros altos- como aparece en “Discurso para despertar a las hilanderas”:

Oh tú de torres, oh tú en la impedida nube alambrada
para moler insectos redorados o sueños giradores
que ya la flecha narra, que ya el corcel entrega,
que ya la sed en ríos notariales ciñe en el luto
árbol de la marea y pirámides revueltas en vano
engendro de rosa y cordel o corselete del corcel
a la nube que le pule reñida ofrenda y pliegues salineros.

[...]

Oh sí de torres, torre y marea que ya la noche exprime.
Torre entre lunas, ósea ofrenda y caramillos de cartílagos
lechosos en caracol destrenzan y martilladas islas afianzan.
(Lezama Lima 1985: 28)

143 Que difícilmente logra resolverse como analizamos en “Un puente, un gran puente”, último poema del libro.

144 También presente en “Se te escapa entre alondras” (“el agua desoída”).

Ello se revierte en “Noche insular: jardines invisibles” y en “Suma de secretos” -que citamos a continuación- donde las torres desaparecen:

Frucen sus vidas de pequeñas olas
Sopladas por el perverso impulso del oído:
sopla mareas, sopla las torres hacia el sur plomizo.
(*id.*: 84)

También se retoman en “Suma de secretos” y en “Noche insular: jardines invisibles” los tópicos de la playa (“larga playa” de “Son diurno”), la estrella (“Ah, mi amiga, que tú no quieras creer / las preguntas de esa estrella recién cortada, / que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga” de “Ah que tú escapes...”), la cúpula (“Dominan su extensión, su indefinida / cúpula de alabastro se recrea” de “Una oscura pradera me convida”). La lectura de la primera parte es estimulada por la sensación de la llegada de un sujeto a una instancia privilegiada de revelación (“ganancias declamadas”, “nieves declamadas”), a la que por momentos se resiste o representa un saber al que está inhabilitado de acceder.

Esta instancia, además, está poetizada en la idea del límite en relación con la *aporroia* o derrame del agua (mar o río) de “Muerte de Narciso” y especialmente de “Avanzan”. Ello se presenta sobre todo en la ausencia de la luz y en la imposibilidad de acceder al secreto, ese saber, que posee una tercera persona casi anónima, la otredad, que avanza, a través de la antítesis.

Volviendo a “Suma de secretos”, las rocas allí también refieren a la isla cercada por el mar en creciente (“colmado”):

No por las *rocas* que aprietan sus heridas,
sino el *rumor* de arcilla para el límite
que presagia el saber, la celeste cantidad
de olas necesarias a la tersa visión.

No por las *rocas* ni el delfín sonando
mal herido, fuera del conocer y el más de amor.

Penetrador rebaño el mar colmado

-ciñe celeste, abraza cadencioso-, extiende por las *rocas*
tersas tribus

movientes al ocaso de nieve.

(*ibid.*)

El mar, entonces, ofrece un saber otro (“celeste cantidad / de olas necesarias”) a la isla (“rocas”) que ha nacido de una visión “tersa” y el acercamiento a la poesía (“rumor”). Es la presencia “enemiga” de la poesía en *Enemigo rumor* como Lezama indica en una carta a Cintio Vitier que ya hemos citado: “«Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que *la encontramos en todas las presencias*. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en *enemigo* y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemidad, *provoca estela o comunicación inefable.*»” (Vitier 1970: 444)

Este rumor asoma en este poema y en “Noche insular: jardines invisibles” a través de las variantes “zumbido”, “voz”, “estribillo”, así como en las aliteraciones de vibrante y sibilantes relacionadas con la imagen del zumbido del mar y las metáforas de las olas (“abejas”).

La isla -deseosa de apresar la poesía que rumorea su presencia en la naturaleza- se figura en el *omphalós*, un centro elevado. El orbe insular es, entonces, un recinto epictónico, propicio para la elevación del hombre. El mar y la isla conforman ahora una sola entidad que se perfila en vertical, en “cúpula”: “y la tierra y el mar lentos creciendo en cúpula y sonidos implacables” (Lezama Lima 1985: 86).

El abrazo del mar (“abrazo cadencioso”) se transforma en la ofrenda de un saber: la “suma de secretos”; esta revelación concede que este ámbito se encumbre hacia el mar y hacia lo Alto a través de su propia expresión (“sonidos implacables”). Se trata de la representación de la imagen de la resaca.

Junto al elemento neptúnico, Lezama rescata otro componente del insularismo: el trópico. Este paisaje tropical no se presenta como una totalidad, sino metonímicamente a través de sus elementos, como indica en “Julián del Casal”: “La inteligencia lentísima, pero indetenible, de las plantas, de los insectos, de los estambres y pistilos, la inteligencia voluptuosa...” (1977: 74). Este recinto esboza la fuerza y voluptuosidad que asume el paisaje en *La expresión americana*. Allí la naturaleza exuberante es un paisaje activo que hace participar al hombre de Lo Otro, revelándole su verdadero rostro a partir de la evocación. Es el espacio gnóstico que le entrega al hombre la posibilidad de infinitud (1993: 178-179).

Ya en su primer poema publicado -“Muerte de Narciso” (1937)¹⁴⁵- la imagen del insularismo se trama en isla y paisaje.

145 Insistimos en analizar este poema porque nos parece sustancial no sólo para las significaciones de esta primera etapa lezamiana, sino como “umbral” de toda la obra de Lezama.

La blanca es ascendiendo en labio derramada,
abre un olvido en las *islas*, espada y pestañas vienen
a entregar el sueño, *a rendir espejo en litoral de tierra y roca impura.*
(1985: 18; la cursiva es nuestra)

Desde el lugar que América tiene en la historia universal -como hemos analizado- podríamos releer estos versos y tomar a “sueño” como esa impronta renacentista de la conquista y la posibilidad de la creación artística (“espejo”). A partir de estos elementos se plantea la idea de un nuevo renacimiento de la isla -cuya geografía es “litoral de tierra y roca impura”- a través de su expresión. Este paisaje como indica Guillermo Sucre podría ser “la primera visión que Lezama nos da del espacio americano: no sólo por su desmesura o exuberancia; también por una suerte de fuerza primigenia con que se hace sentir desde el comienzo del poema” (Sucre 1975: 501).

En chillido sin fin se abría la floresta
al airado redoble de flecha y muerte.
(1985: 13)

La naturaleza, como representante de lo tropical, es activa, inquiere, hurga al individuo (“llamas tristes las olas mordiendo sus caderas” [*id.*: 19]) y sus portentos naturales muestran la exuberancia y voluptuosidad características, al ritmo lento del trópico (“Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado” [*ibid.*]). La estructura métrica del poema también se corresponde con estos

atributos del paisaje: el comienzo está dominado por el endecasílabo que va dando paso progresivo a versos que en su cantidad “tienden a lo inconmensurable” (Sucre *loc. cit.*). De igual modo, en el comienzo del poema, la escena se enmarca en una fuente -desde Ovidio un mitema del relato de Narciso- que se transforma luego en estanque, ríos, para culminar en el mar -presumimos- del trópico cubano (“así Narciso en pleamar fugó sin alas” [Lezama Lima 1985: 19]). Narciso trama los sustratos culturales heredados por la literatura cubana, representados metonímicamente por Valéry, Ovidio, Góngora y Garcilaso, que son subordinados a un proceso de asimilación para posibilitar la creación de una nueva expresión.¹⁴⁶ Se representa allí también la probabilidad de la resaca.

Esbozado en estos términos, el paisaje le permite al hombre abandonar su subjetividad, su miopía y finitud posibilitando la participación en Lo Otro y la construcción de la metáfora (“índice de refracción”): “Él [Casal] -indica Lezama en el ensayo sobre el poeta finisecular- adora la belleza como se decía graciosamente en aquellos días, convirtiéndola así en arquetipo fácil, en cosa cercana, burguesa y táctil. Desconociendo tal vez lo otro, a que tiene que ir todo poeta: el vencimiento de una sustancia que motiva en nosotros un incesante índice de refracción, mediante el cual las cosas revierten, se alejan o divierten. Propia pertenencia, tierra poseída. Y aquel invisible y tenaz rumor [la poesía] que le comunica a la sustancia que ha de ser vencida un leve fruncimiento, mediante el cual el misterio de los enlaces goza de un suave despertar, invisible deslizarse, donde distinguir es una enojosa espera o una grosera

146 Hemos trabajado este tema extensamente en *Tramas del linaje en “Muerte de Narciso” de José Lezama Lima*. Sobre la presencia de estos subtextos también puede consultarse el excelente trabajo de Martínez 1993.

interrupción” (1977: 84).

En esta cita nos interesa la idea de índice de refracción, a partir de la cual la luz se refracta -cambia de dirección- cuando pasa oblicuamente de un medio transparente a otro, causando la visión de objetos torcidos en el seno de un líquido (Tipler 1994: 982-987). El mar -imagen de la otredad- concede al hombre la inclusión de otras perspectivas para posibilitar la superación del aislamiento o solipsismo inherentes a su naturaleza limitada.¹⁴⁷ En este diálogo -entre lo eterno y lo efímero- surge la evocación propia de la naturaleza poética, como lo indica en “Conocimiento de salvación” (1939): “ese conocimiento poético será su descubrir, su nombrar, ya que la gracia de evocar constituye su solución de vivir” (1977: 246). Se trata de “una unidad que nos haga habitable un nuevo paraíso” propuesta por la sensibilidad insular, en la que el lenguaje ha perdido su capacidad referencial a fin de nombrar por primera vez, volver a bautizar las palabras: “Volvemos a las definiciones primeras -indica en “Del aprovechamiento poético” (1938)-. Volvemos al descubrimiento de las cosas, de las cosas eternas. De las cosas que necesita el vacío absoluto que las aisle, de la mano que acaricia la brusquedad de la caída para fijarse astutamente” (1977: 253). La poesía, entonces, suscita un renacimiento a partir de la *gnosis* que surge de la significación del índice de refracción y de la gracia divina como indica en “Conocimiento de salvación”: “la alabanza” que “puede alcanzar y descansar en Dios” (1977: 248).

Enemigo rumor presenta la posibilidad y la tentativa de esta expresión -definida, en esta instancia, como insular-. En “Noche insular: jardines invisibles” se diseña la habitabilidad de esta nueva

147 Lo efímero en el hombre es consecuencia de la naturaleza caída, del pecado en la cosmovisión lezamiana.

manifestación a través de la visión paradisíaca de la isla en la que conviven -como en *Espejo de paciencia*- lo extranjero (en las figuras mitológicas) y lo autóctono (el paisaje insular):

La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,
ya que nacer es aquí una fiesta innumerable,
un redoble de cortejos y tritones reinando.
(1985: 90)

Todo está dispuesto para que la expresión -sugerencia de la reconciliación entre el Hombre y Dios- nazca:

Dance la luz reconciliando
al hombre con sus dioses desdeñosos.
Ambos sonrientes, *diciendo*
los vencimientos de la muerte universal
y la calidad tranquila de la luz.
(*id.*: 92)

Estos versos son muy significativos pues “Ese esplendor, lo vemos, es una añoranza, una nostalgia. [...] ese esplendor parece aludir también al espacio americano, incluso al espacio insular de Cuba; sólo que a la connotación geográfica de *lo insular* se superpone en Lezama otra que es de carácter mítico: *lo insular* es la imagen de la Isla Afortunada, sobre la cual tanto se debate en *Paradiso*, o ‘la imagen renacentista de la Isla Americana’, como ha señalado Vitier” (Sucre 1975: 508). Es el espacio donde se identifican la *gnosis*

y la *phýsis*, para que surja el *lógos*, el Verbo, La Poesía.¹⁴⁸ Lezama dispone para la isla un nuevo nacimiento: vuelve al momento de su “descubrimiento” para encontrar allí lo imprescindible y disponer una nueva expresión, pues lo dispuesto en el paréntesis entre aquel momento y el presente es agua estancada sin posibilidad de resaca.

El planteo de una sensibilidad insular le permite formular una teoría provisoria de la *phýsis* del ser cubano que estimule la unidad y tentativa de una expresión digna, propia y auténtica, en contraste con un discurso derivado de sensibilidades ajenas y prestadas. Es relevante recordar además que Lezama formula el insularismo a partir de diversos sedimentos (Frobenius, Poe, Baudelaire) siendo coherente con su teoría de la resaca cubana -elemento esencial de su insularismo-, como ya hemos visto.

Años después en un intento por justificar esta teoría planteada como expresión marginal, poética de los bordes, Lezama aludiría a aquel pesimismo en la expresión: “Pero en la raíz del grupo de pintores, músicos, escritores [de *Orígenes*], estaba implícito en todos ellos la tendencia a la universalidad de la cultura, a la búsqueda de nuestro paisaje (no se puede olvidar que esa fue una época de gran pesimismo) y yo me creí obligado a levantar el mito de la insularidad en mi *Coloquio* con Juan Ramón Jiménez” (Centro de Investigaciones de la Casa de las Américas 1971: 17).

Es cierto que este planteo de lo insular resulta efímero y fugaz en la obra de Lezama, pero su teleología pervive en *La expresión americana*. Allí el poeta prosigue esta aspiración a la universalidad

148 Es importante tener en cuenta que en el imaginario cristiano -presente en Lezama- el *Lógos* (Verbo) es Jesucristo, cuya muerte y resurrección posibilitó la reconciliación entre Dios y el hombre, antes infranqueable por el pecado original.

de la cultura; también retoma el tópico paradisíaco de la Isla en el paisaje americano -pasando, entonces, de lo nacional a lo continental- concebido como espacio gnóstico; pero, fundamentalmente, el insularismo persiste en la formulación de una expresión americana que -eludiendo la cadena diacrónica de la historia universal- permite a América colocarse al nivel de las Altas culturas.

VI. “Pasos de un peregrino son errante”: el mito de origen de la escritura lezamiana

*“Noche de soledad. Rumor confuso
hace el viento surgir de la arboleda.”*

Julián del Casal, “Tristissima nox”

*“Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie d’una alta haya, en la verdura
por donde una agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado,
él, con canto acordado
al rumor que sonaba
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía,
y así como presente,
razonando con ella, le decía:”*

Garcilaso, Égloga I

Tanto en “Muerte de Narciso” (1937) como en *Enemigo rumor* (1941) Lezama Lima se diseña como un sólido escritor del campo cultural cubano principalmente a través de dos aristas. Por una parte, esgrime una efímera teoría sobre el insularismo con la cual busca legitimarse como el portavoz de una auténtica literatura

cubana y, por otra, se proyecta como el heredero de un linaje propio, articulado sobre todo durante la década del cuarenta y fundado en diversas personalidades culturalmente relevantes.

En este linaje -cuya principal estrategia es la intertextualidad-, la figura de Julián del Casal es esencial pues constituye el único poeta cubano que Lezama recupera del pasado cultural insular en esta primera etapa. Justamente aquellos aspectos en los que Casal se distingue de Baudelaire son los que Lezama plantea como parte de su poética (el mar como otredad, la poesía y el paisaje en términos trascendentes, principalmente).

Además, como plantea Cintio Vitier su “incorporación poética de la cultura lo llevaba a buscar nutrición e impulso en las fuentes originales de la lengua” (Vitier 1970: 439)¹⁴⁹ es decir, que en esta presencia diversa de su linaje tiene un lugar fundamental el Siglo de Oro español al que se unen la poesía europea finisecular -especialmente francesa- (Baudelaire, Mallarmé, Rilke, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, Quevedo, Garcilaso, así como sus diálogos y distancias con Valéry, Góngora y Rimbaud, entre otros). Para ello es fundamental tener en cuenta también los epígrafes que, como una estela, van subrayando una construcción conciente del linaje atravesado por lo diverso.¹⁵⁰

149 Esta cita está introducida por una frase sorprendente que ya hemos citado en el primer apartado del capítulo y que nos interesa recordar: “Cuando Karl Vossler estuvo en La Habana se asombró del prolijo y deleitoso conocimiento de clásicos menores que tenía Lezama.”

150 Los epígrafes de *Enemigo rumor* son cuatro, dos de ellos corresponden a españoles del Siglo de Oro y los otros a poetas vinculados de algún u otro modo con el Simbolismo. En general parece tratarse de estímulos para la creación poética y suelen aparecer como intertextos. El primero de ellos corresponde a “Vie de Marie” de R. M. Rilke (“Mais tes mains (dit l’ante à Marie) / sont merveilleusement bénies. Je suis / le tour, je suis la rosée; mais toi, / tu est l’Arbre”) e introduce el segundo de los “Sonetos a la Virgen”; el siguiente corresponde a la *Vida* de Santa Teresa (“...por hacerme placer, me vino a dar el idolillo, el cual hice echar luego en un río”), especie de homenaje y de vinculación con la

Estos primeros textos poéticos lezamianos se traman, según nuestra lectura, como un mito¹⁵¹ del origen de su escritura, una especie de cosmogonía literaria; configuración que está directamente vinculada con la intención y aspiración expresa en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937) de pensar el insularismo como un estética surgida desde la carencia: “Me gustaría que el problema de la sensibilidad insular se mantuviese sólo con la mínima fuerza secreta para decidir un mito. Presentado en una forma concreta, este problema alcanzaría una limitación y un rencor exclusivistas. Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta” (Lezama Lima 1977: 51).

La escritura, entonces, es una voz coral o un pretendido corifeo de lo ausente, lo aún carente, estrategia que le permite configurarse como sujeto relevante de la literatura cubana. Este recurso inicial consiste en un movimiento de refutación de cualquier expresión estética coetánea -en especial literaria-, a partir de la figura retórica del ruido/silencio, del vacío de la expresión: “Ese vacío actual que no se resigna a ocupar una forma, busca señalar vestigios, posibilidades, como una comprobación de la extensión de sus miradas. Por eso encuentra en la frustración de una búsqueda pasada, una temerosa justificación de la posible plenitud que anhelamos” (*id.*: 98).

Ante la ausencia de una paternidad literaria o mentor

mística española, es del poema “A Santa Teresa sacando unos idolillos”; el tercero es de la “Inscripción de la estatua del César Carlos V en Aranjuez” de Quevedo (“La selva hizo navegar, y el viento al / cáñamo en sus velas respetaba.”) -que cierra la sección “Sonetos infieles” de “Invisible rumor”-. El último pertenece a *Le jeune parque* de Valéry (“L’ennui, le clair ennui de mirer leur nuance”) presente en “Aislada ópera”.

151 Según P. Grimal (1997: XV) “Se ha convenido en llamar ‘mito’, en sentido estricto, a una narración que se refiere a un orden del mundo anterior al orden actual, y destinada no a explicar una particularidad local y limitada [...], sino a una ley orgánica de la naturaleza de las cosas.”

intelectual en el campo cultural cubano es inminente un primer repliegue hacia la historia cultural de la isla (“Me interesa subrayar su afirmación de que el insular ha de vivir hacia dentro” [1977: 48]). La consideración del pasado se detiene en el siglo XIX, y en dos poetas consagrados aunque de escasa envergadura fuera del ámbito nacional, José Martí y Julián del Casal, para rehallar, como ya indicamos, “el hilo de la tradición” (1977: 78) desechando a sus contemporáneos.

En esta primera etapa la actitud de Lezama hacia Martí no es del todo valorativa; el poeta de *Versos sencillos* atraviesa como una sombra velada el ensayo “Julián del Casal”. Hacia el inicio se lo menciona decorosamente: “Así la furia y los entretenimientos de uno de nuestros principales románticos, quedaban reducidos para mí a este verso lento y delicioso: «las húmedas reliquias de su nave». O en este otro donde parece irisarse la serpiente metálica de Paul Valéry: «Y junto a cada cuna una invisible / panoplia al hombre aguarda donde lucen.» Son versos de José Martí, de una plasticidad espléndida, de una dócil dignidad, en que la inteligencia ha relacionado dos cosas con un ligero peso mágico, produciendo un seguro diamante” (*id.*: 67). Pero hacia el final del ensayo, la apreciación es ambigua y un tanto distante, como si se tratara de una poética extranjera: “Tenía Martí el sabor de las palabras, aunque en ocasiones masticaba demasiado deprisa. Había llegado por esa salvadora pesantez del verbo a una danza, más tumultuosa que de ballet, en que el paladar intervenía directamente en la sabiduría. Claro está que, *así como Casal no llegó a una total recepción entre la imantación y la onda como Baudelaire, Martí tampoco había de llegar a la total rumia, salvadora gota de plomo o buey junto al establo,*

de Unamuno, Claudel o Peguy” (*ibid.*: 97; la cursiva es nuestra).¹⁵²

A partir de ciertas desavenencias con las respectivas poéticas de Julián del Casal y de Martí, Lezama plantea la poesía como el espacio simbólico de la meditación sobre la plausibilidad de la construcción del insularismo: “Entre nosotros las fronteras de agua, reducidas, bruñidas, parecen irse reduciendo a un punto terrenal, punto que puede ser un demoníaco resorte o una sobresaturada tensión. [...] *Poesía que más que un acto es una meditación sobre la sustancia*, engendrada por el rencor de la especie y por el maligno uno indiviso” (*ibid.*; la cursiva es nuestra).

Justamente el poema “Un puente, un gran puente” -último de *Enemigo rumor*- se desarrolla en torno a estas ideas metapoéticas, es decir, de una instancia de meditación sobre “la sustancia poética”, que vuelve a la idea de un espacio epictónico y, probablemente también, a la imagen del “puente” de Frobenius para las culturas del litoral; según éste el período “solar” de esta cultura “no puede ser entendida de otra manera que la conquista psíquica del espacio, venciendo el mar como límite vital.” Inmediatamente agrega: “Lo que antes fue encuadración del espacio y barrera invencible es de pronto *puente* entre costas y tierras” (1934⁴: 219; la cursiva es nuestra). Leemos esta idea de puente en sentido simbólico en el poema mencionado:

En medio de las aguas congeladas o hirvientes,
un puente, un gran puente que no se le ve,
pero que anda *sobre su propia obra manuscrita*,
sobre su propia desconfianza de poderse apropiarse
de las sombrillas de las mujeres embarazadas,

152 Ello cambiará hacia el final de su obra por razones que abordamos en el cuarto capítulo.

con el embarazo de una pregunta *transportada*
 a lomo de mula
 que tiene que realizar la misión
 de convertir o alargar los jardines en nichos
 donde los niños prestan sus rizos a las olas,
pues las olas son tan artificiales como el bostezo de Dios,
 como el juego de los dioses,
 como la caracola que cubre la aldea
 con una voz rodadora de dados,
 de quinquenios, y de animales que pasan
 por el puente con la última lámpara de
 seguridad de Edison. La lámpara, felizmente,
 revienta, y en el reverso de la cara del obrero,
 me entretengo en colocar alfileres,
 pues era uno de mis amigos más hermosos,
 a quien yo en secreto envidiaba.
 (Lezama Lima 1985: 93; la cursiva es nuestra)

Desde el inicio se introduce el tópico del agua en su significación de tradición; el “puente” se encuentra en el “centro”, concepto luego retomado. Este poema, el último de *Enemigo rumor*, (como el primero, “Ah, que tú escapes”), reitera tópicos del poemario, entre ellos el de lo invisible de “Noche insular, jardines invisibles”: “un gran puente que no se le ve”, sintagma que se transforma en un estribillo a lo largo del poema.

Subrayado por una aliteración vibrante aflora el metadiscurso (“pero que anda sobre su propia obra manuscrita”) que aparece además en la intertextualidad interna del poemario y la puesta en escena de la significación del símil en la lengua poética.

En cuanto al primero de estos dos últimos aspectos, y a modo de ejemplo, los versos “sobre su propia desconfianza de poderse apropiar / de las sombrillas de las mujeres embarazadas” recuerdan

los “Sonetos a la Virgen” y con ello la idea de estar gestando la poesía en su matiz de trascendencia. En el verso siguiente se vuelve a la imagen pero esta vez el embarazo es de una pregunta (“con el embarazo de una pregunta transportada / a lomo de mula”), tópico de “Ah, que tú escapes”, entre otros poemas del libro.

En cuanto al rasgo metapoético, leemos imágenes del modo de construir el símil o la metáfora en “transportada”-repetido posteriormente en su derivación “transportaba”-, en “realizar la misión de convertir o alargar los jardines en nichos”, y posteriormente hacia el final del poema “trocada”. Este tropo es el centro de la poética de Lezama, que luego retomará en la noción de imagen.

La idea del puente como centro, pasaje (“pues, sabed, los jueves, los puentes, / se entretienen en pasar a los reyes destronados”, teniendo en cuenta que el jueves es el día de mitad de la semana) y transporte lo identifica sobre todo con la metáfora.¹⁵³ Para explicarla (y también al símil), el sujeto poético recurre a las mismas figuras que son el objetivo de su definición (“donde los niños prestan sus rizos a las olas, / pues las olas son tan artificiales como el bostezo de Dios, / como el juego de los dioses, / como la caracola que cubre la aldea”); justamente es el terreno de la poesía el espacio simbólico “donde” las olas son como los rizos de los niños; en estos versos también se retorna a la idea de “artificio”, marcadas tanto por las reiteraciones sonoras /al/, /que/, /rev/, /dado/ y la “lámpara de seguridad de Edison.”

Posteriormente, las imágenes nos sugieren un interesante bestiario que nos recuerdan diversos poetas y, por lo tanto, a las

153 Pensamos en la definición aristotélica de metáfora (“es el transporte de un nombre a otro”) que Lezama tiene presente en “Las imágenes posibles”.

poéticas respectivas que el “puente” invisible transportaría. El “tiburón de plata”, por ejemplo, como se señala en el mismo poema, traería “la fuerza devoradora” de la poesía de Lautréamont a la que se hace referencia en el ensayo “Julián del Casal” como “otra posición no cubierta aún” (“se ha hablado a propósito de éste de una dinamogenia primitiva, de acto impuesto como un universo. Ya sabemos que todo acto implica la justa desenvoltura del punto como reducción, un sitio punto donde descargar un golpe brutal” [1977: 97]). En el poema se indica:

Conducido por cifras astronómicas de hormigas
 y por un camello de humo, tiene que pasar ahora el puente
 un gran tiburón de plata,
 en verdad son tan sólo tres millones de hormigas
 que en un gran esfuerzo que las ha herniado,
 pasan el tiburón de plata, a medianoche,
 por el puente, como si fuese otro rey destronado.
 (Lezama Lima 1985: 94)

El foco puesto en la descripción del puente se desplaza luego hacia el sujeto poético. La atmósfera calma se reemplaza por el contexto del asedio a la ciudad -insinuado en “armaduras”- aplicada al “puente”¹⁵⁴ y la amenaza de los “redobles”:

Un puente, un gran puente, pero he ahí que no se le ve,
 sus armaduras de color de miel, pueden ser las vísperas sicilianas
 pintadas en un diminuto cartel,

154 Este es un ejemplo más de cómo Lezama va construyendo la red de significaciones aplicando un mismo término a dos o más referentes a través del desplazamiento.

pintadas también con gran *estruendo* del agua,
cuando todo termina en plata salada
que tenemos que recorrer a pesar de los *ejércitos*
hinchados y silenciosos que han sitiado la ciudad sin silencio,
porque saben que yo estoy allí,
y paseo y veo mi cabeza *golpeada,*
y los *escuadrones* inmutables exclaman:
es un *tambor batiente,*
perdimos la bandera favorita de mi novia,
esta noche quiero quedarme agujereando las sábanas.
El gran puente, el asunto de mi cabeza
y los *redobles* que se van acercando a mi morada,
después no sé lo que pasó, pero ahora es medianoche,
y estoy atravesando lo que mi corazón siente como un gran puente.
(Lezama Lima 1985: 94-95; la cursiva es nuestra)

Como si se tratara del relato de un sueño¹⁵⁵ se superponen dos presentes relacionados por un indefinido que separa dos etapas, un antes (“después no sé lo que pasó”) y un “ahora”. Es un momento de proceso subjetivo e intimista (“estoy atravesando”), cuyo centro es la alcoba del sujeto poético y está ocupado por el “tiburón de plata”. Se recurre entonces a dos tópicos: el del hambre (que se retoma en muchos textos de Lezama, entre ellos “Pensamientos en La Habana”) y el de la ceguera del poeta, indicio del vate y del profeta:

Pero las espaldas del gran puente no pueden oír lo que yo digo:
que yo nunca pude tener hambre,
porque desde que me quedé ciego
he puesto en el centro de mi alcoba
un gran tiburón de plata,

155 Tan apreciado por Lezama en esta época en un matiz similar al bíblico, pues se trata de una instancia a través de la cual lo divino se comunica. Cf. Por ej. “El secreto de Garcilaso.”

al que arranco minuciosamente fragmentos
 que moldeo en forma de flauta
 que la lluvia divierte, define y acorrala.
 pero mi nostalgia es infinita,
 porque ese alimento dura una recia eternidad,
 y es posible que sólo el hambre y el celo
 puedan reemplazar el gran tiburón de plata,
 que yo he colocado en el centro de mi alcoba.
Pero ni el hambre ni el celo ni ese animal
favorito de Lautréamont han de pasar solos y vanidosos
 por el gran puente, pues los chivos de regia stirpe helénica
 mostraron en la última exposición internacional
 su colección de flautas, de las que todavía queda hoy un eco
 en la nostálgica mañana velera, cuando el pecho de mar
 abre una pequeña funda verde y repasa su muestrario
 de pipas, donde se han quemado tantos murciélagos.
 Las rosas carolingias crecidas al borde de una varilla irregular.
 El cono de agua que las mulas enterradas en mi jardín
 abren en la cuarta parte de la medianoche
 que el puente quiere hacer su pertenencia exquisita.
 Las manecillas de ídolos viejos, el ajenjo mezclado con el rapto
 de las aves más altas, que reblandecen la parte del puente
 que se apoya sobre el cemento aguado, casi medusario.
 (*id.*: 95-96; la cursiva es nuestra)

Las “espaldas del puente” recuerdan las “espaldas del cielo” de “Rueda el cielo”; esta relación intertextual permite, entonces, un acercamiento a lo que es la poesía para Lezama: en esta primera etapa, trascendencia y metáfora o capacidad de construir símiles. La disemia de “fragmentos”, en tanto trozo de una obra o de alguna cosa, nos recuerda la construcción del linaje lezamiano realizada a partir de la selección de las lecturas ofrecidas por la tradición. Se abre también la idea de “germinación” a través de la acción de la “lluvia” que “divierte, define y acorrala” y también la flauta como

atributo de Pan, caracterizado por su actividad sexual prolífica.

Tras la selección de la poética de Lautréamont, inquietante y cauce de muchas otras, también se incluye en el poema “los chivos de regia estirpe helénica” que recuerdan “las cabras sabias y barbadas” que Lezama atribuye a Góngora, pues son propias de su poética (Lezama Lima 1993: 95). Ambos se retoman junto con la “nostalgia” (repetida en “nostálgica mañana velera”). El bestiario continúa con “las aves más altas” en referencia probable a las poéticas simbolistas. Es interesante la metáfora del mar (“cemento aguado”) quizás aludiendo a su color, así como el atributo “medusario”, tomando un tópico que se acentuará en *La fijeza*, el de lo siniestro, aplicado a la poesía.¹⁵⁶

La estrofa siguiente continúa desarrollando esta idea. El poeta es ahora Perseo, quien en vez de cortarle la cabeza a Medusa, sólo busca su reflejo con su expresión musical (“instrumentos metálicos”):

Pero ahora es necesario para salvar la cabeza
que los instrumentos metálicos puedan aturdirse espejando
el peligro de la saliva trocada en marisco barnizado
por el ácido de los besos indisculpables
que la mañana resbala a nuevo monedero.
¿Acaso el puente al girar sólo envuelve
al muérdago de mansedumbre olivácea,
o al torno de giba y violín arañado
que raspa el costado del puente goteando?
Y ni la gota matinal puede trocar
la carne rosada del memorioso molusco
en la aspillera dental del marisco barnizado.
(Lezama Lima 1985: 96)

156 Recordamos que Medusa es una de las Gorgonas quienes constituían “un objeto de horror y espanto”. (Grimal 1997: 217.)

Nuevamente se sugiere la intimidad (“el peligro de la saliva trocada en marisco barnizado”, “besos indisculpables”). El “puente” también “gira” como el cielo de “Rueda el cielo”. Este cielo que ahora “envuelve.” El “pecho de mar” que exponía el “muestrario” (“abre una pequeña funda verde y repasa su muestrario / de pipas”) no logra reflejar lo que se está buscando (“ni la gota matinal puede trocar / la carne rosada del memorioso molusco / en la aspillera dental del marisco barnizado.”)

Nuevamente el centro de la escena se ocupa por el puente / mar que, como en “Muerte de Narciso”, avanza e invade inundando. A diferencia del inicio del poema en donde el puente estaba “en el medio de las aguas”, aquí el puente abarca la inmensidad del mar conteniendo y poseyéndolo:

Un puente, desatado puente
que acurruca las aguas hirvientes
 y el sueño le embiste blanda la carne
 y el extremo de lunas no esperadas sueña hasta el fin de las sirenas
 que escurren su nueva inclinación costillera.
 Un puente, un gran puente, no se le ve.
 Sus aguas hirvientes, congeladas,
 rebotan contra la última pared defensiva
 y raptan la testa y la única voz
 vuelve a pasar el puente, como el rey ciego
 que ignora que ha sido destronado
 y muere cosido suavemente a la fidelidad nocturna.
 (*id.*; la cursiva es nuestra)

La llegada de la poesía en su reflejo sobre el mar (metáfora de la metáfora) se concreta.

Es que esta primera etapa -la de “Muerte de Narciso” y *Enemigo rumor*- se desenvuelve en la *metapoiesis*. La poesía, entonces es un espacio simbólico (“punto terrenal”) y de reducción¹⁵⁷ (“fronteras reducidas”, “reduciendo”); más allá de un universo paralelo a la realidad -que incluye para Lezama tanto el mundo fenoménico como la existencia divina, lo absoluto- (“innumerables pequeños absolutos”, “universo poético, cosa poetizada, que sería después de todo una candorosa reducción”) la poesía intenta articular una cartografía entre dos orbes, lo absoluto -u otredad- y la mismidad del sujeto (“meditación sobre la sustancia, engendrada por el rencor de la especie y por el maligno uno indiviso”, indica en “Julián del Casal” [1977: 97]).

Se trata de un problema gnoseológico que avanza sobre lo teológico pues para Lezama la poesía debe aspirar a representar lo trascendente: “todo parece dirigirse, imantarse o provocarse alrededor de una sustancia que suprime toda incoherencia y aún continuidad invisible, pues cualquier fragmento repetiría cualidades mayores no concebidas ni desprendidas, sino eternas participantes impulsadas a su correspondiente progresión y espejo” (*id.*: 98). Aquí están los tópicos que hemos desarrollado, la poesía como una presencia que subyace en el mundo fenoménico, como una “sustancia”, y el tópico de la *mímesis*, la escritura como un “fragmento”, metonimia de esa unidad suprema y divina, de la que, en tanto “participa”, es “espejo.”

Estos dos polos entre la mismidad del poeta y la otredad de la poesía resultan -al modo platónico y baudelairiano- dos instancias

157 A un primer sentido de estrechar o ceñir, disminuir o aminorar sumamos el significado filosófico, es decir, la operación mediante la cual se retienen sólo las notas esenciales de una vivencia o de su objeto.

que se definen y construyen mutuamente. Son ejes, pues, que se van intersectando en la lectura que hacemos de la obra de Lezama.

Como un antecedente del lugar que tendría la imagen en la poética lezamiana a partir del 45, la búsqueda del propio estilo y de la propia escritura incorpora un insularismo simbólico a nivel de las palabras, según la concepción mallarmeana; de allí se retoma la idea de “aislamiento” y también -en vínculo con lo metadiscursivo- metáforas vinculadas al “papel” en las texturas de la tela y su variantes, seda y tejido.

La poética lezamiana de estos años está recorrida por la idea de “saborear” las palabras presente en el poeta mencionado así como también en Claudel. En el ensayo “Cumplimiento de Mallarmé” (1942), Lezama aclara: “Se ha desprendido la palabra que se desprende del mundo, del ineficaz y desamparado. Ya que sin duda, nadie puede saborear como el mudo, o aquel que le está permitido hablar sólo una vez después del canto coral” (1977: 240). Lezama recupera el espectro que circunda la noción de palabra en Mallarmé,¹⁵⁸ para lo cual cita “Crise de vers” dialogando con la noción de “reflets réciproques” de Mallarmé; esta noción enuncia la idea de una palabra que se construye en el verso y, por lo tanto, en el poema, a través de diversas significaciones sugerentes desde el imaginario del poeta -cuyo rastro, según Mallarmé, debe desaparecer-.¹⁵⁹

158 V. especialmente “Crise de vers”, “La Musique et les lettres” y “Le mystère de lettres”.

159 “L’ouvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de lur inégalité mobilises; ils s’allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de flux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l’ancien soufflé lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.” Citamos del sitio mallarme. net: <http://www.mallarme.net/site.php?n=Mallarme.CriseDeVers>, con fecha 02/10/2007.

Lezama incorpora, probablemente con intención, la concepción de “reflejo inverso” que adjudica a Mallarmé en disonancia con la posterior relectura valeriana: “Mallarmé creía nutrir sus recursos de lo que él consideraba como «reflejos inversos» (véase su *Crise du Vers*). Esa luz última de cada palabra sobre la otra, impedía la presunción banal de que hubiese una sola palabra, distinta, distinguida, diferente, *si no una palabra que gira en la espuma propia y de su escala*. Si las palabras se nutren de sus reflejos -igualdad del móvil- habrá hastío: caso Valéry. Ese «reflejo recíproco», nutrido de sonido par y primero, de luz igual y repartida, termina con la estatura o alegoría de un destino demasiado invariable, demasiado indivisible” (1977: 239; la cursiva es nuestra).

Posteriormente y de modo solapado introduce una crítica y su verdadera postura superando el límite metalingüístico en que cae la poética mallarmeana:¹⁶⁰ “El reflejo recíproco merece ser decapitado por el reflejo inverso, mientras el recíproco verbal se perdía en la indestructible homogeneidad del móvil del impulso; en el inverso verbal, se iba borrando como par de la propia progresión, un mundo distinto, acompañante, pero que iba a quedar como trágico conocimiento del no ser, existir del no existir” (*id.*)

“Discurso para despertar a las hilanderas” de *Enemigo rumor* desarrolla esta idea. En primer lugar el título del poema se ciñe sobre la idea de la escritura poética como un discurrir y un tejido en donde las palabras van tramando el hilado (idea que persiste en “peina”, “recorre”) -ya desde “Muerte de Narciso”- y que Lezama reelabora en un ensayo de 1948, “Prosa de circunstancia para Mallarmé”:¹⁶¹

160 Este aspecto se desarrolla en el siguiente capítulo.

161 Nótese en el título la referencia a “Prose” del poeta francés, indispensable para la poética de Lezama, como veremos posteriormente.

“*Queda de Mallarmé*, además de las exquisitas *invitaciones* que como furia de abejas matinales se *despiertan* en presencia de cada uno de sus versos, la grata, la perdurable alegría de una gran tradición: que solo la energía acumulada en el cuidado y *la caligrafía de la blancura de la tela*, resisten las corrupciones de los tiempos y la sucesión de los otoños. Y aun los mismos raptos de la inspiración quedan como regaladas concentraciones de energía en el éxtasis. Hojeo *El libro de horas* de Ana de Bretaña, y las franjas de oro con que los maestros iluminadores del quattrocento francés, los Fouque, los Limbourg, exornaban aquellas estampas que entrecruzaban la meditación de las horas regladas. Son obras que *han luchado con los devoradores escruadrones del tiempo*, dejando sobre aquel monstruo la sonriente limpidez de una franja de oro que resiste cinco secularidades. Aquellos monjes alisaban durante meses con un colmillo de jabalí el pergamino que iba a recibir los toques áureos. Vagaban durante años por comarcas y herbarios buscando colores puros; la más fina apetencia del pergamino. El tiempo se enreda en esos caracoles que le resisten cuando extienden, naturales hipogeos, *la blancura de su tela*” (1977: 266; la cursiva es nuestra).

Lo importante de esta cita es que se recupera un resto, un residuo de Mallarmé que, a pesar de su “Crisis”, Lezama retoma en su propia poética resemantizándolo. El poeta francés se presenta entonces como un propulsor, una invitación, un estímulo para escribir, justamente como un “discurso” que “despierta” las hilanderas o la propia escritura de Lezama; de allí la idea de una escritura que no sólo sobreviva al paso del tiempo, sino que sobre todo ocupe el tiempo con la hipóstasis, es decir, la personificación, presencia de lo trascendente en lo inmanente y lo haga eterno, como en el *Libro de*

las Horas -caracterizado por los rezos y las iluminaciones- traído en la cita. No se trata, entonces, de perdurar en el tiempo, sino, de que ese tiempo circunstancial, coyuntural se eternice y que ello quede presente en la escritura nacida eterna y, por lo tanto, perdurable. Esta cita es un eco de lo que aparece en el poema mencionado:

Cuando advierte,
leve agitación, fronda *inclinada*,
va muriendo, color que si pregunta
en la sonrisa no puede ya *ni* respirar
horas grabadas *en* el aire dormitando
en los relieves, *en* la oquedad
del agua *ascendiendo* hasta los labios,
hasta las *manos entibiando* la oquedad
desnuda *entre* los sistros, *entre* las cítaras
frunciendo el aire aprisionado *en* las sandalias
que el gong devuelve redondo *en* amatista,
en la crujiente piel de la frente extendida
en pecho y raíz multiplicado por *un* cero *níveo*,
extendida *en* fría mano si *en* el gong advierte.
(Lezama Lima 1985: 27; la cursiva es nuestra)

En primer lugar se trata de una poética del espacio, del *tópos* caracterizada por el circunstancial de lugar encabezado por la preposición “en” -un *ubi*-, simbólico, prolífico y proliferante que en primer término provoca una reiteración sonora reforzada por la aliteración de /n/, que indica la búsqueda justamente de un espacio simbólico resignificado hacia el final del poema como la escritura, dada metonímicamente por “las manos” omnipresentes en Lezama Lima. El entorpecimiento y la resistencia están presentes en los hipérbatos que conforman la larga oración y los encabalgamientos.

Se trata también de una poética del artificio y los márgenes o bordes (“relieves”).

Otro tópico importante es el del vacío aquí como “oquedad” o su redundancia sostenida por el encabalgamiento “oquedad desnuda” -remarcado también por la reiteración sonora *que*, especialmente concurrente en los relativos. Los instrumentos (el reiterado “gong”, “cítaras”, “sistros”, “caramillos”, “guitarras”) indican un ritual o al menos un ceremonial. Las descripciones también rozan lo parnasiano (“que el gong devuelve redondo en amatista”; “silla de marfil”) combinando imágenes de solidez y fluidez como el agua y el aire. Este tópico también trae a Mallarmé quien, en el ensayo mencionado, se presenta como una opción poética (“Necesitaba así que se mostraran en él, habitándolo totalmente, la más devoradora de las perezas, la oquedad sinfín, la nieve de las nieves, la ausencia infinita, el vaciado inútil de un nirvana incesante, para que su energía acumulativa pudiera descargarse, brillar en un punto de permanencia o desvanecimiento” [Lezama Lima 1977: 262-263]).

A partir de diversas construcciones (“fronda”, “crujiente piel de la frente extendida / en pecho y raíz”, “verde cabellera”) comienza a formularse la imagen de “flor de la marea” imagen de una gestación, probablemente la de la escritura lezamiana:

Oh sí de torres, torre y marea que ya la noche exprime.
Torre entre lunas, ósea ofrenda y caramillos de cartílagos
lechosos en caracol destrenzan y martilladas islas afianzan.
Nariz malaya, trampa sin caracol y moaré de pájaros mojados
nieves escrutan en letras señaladas y querella avisada ya sin labios.
Mudo aire y papel que las embriaga toca en los labios, se irisa en las guitarras,
busca el nivel de las palabras que nacieron juntas

o el oído en vaivén de la marea en la madera que arañando escucha,
del caracol, de la guitarra, verde ladrado, multitud sangrienta.
Escalinata es la sal, hacia la luna no pregunta, no despierta,
y el jacinto enterrado y el sollozo del pájaro leves vienen
hilo tras hilo hasta el cartílago de la más fría anémona
que toca y devuelve la testa truncada en flor de la marea.
(Lezama Lima 1985: 28-29)

Lo que en un principio se describe como resistencia (“tú en la impedida nube alambrada”) se trama aquí como ofrenda -nótese la rima interna- (“ósea ofrenda”; “que ya la flecha narra, que ya el corcel entrega”) de un esqueleto que hay que afianzar y completar (“caramillos de cartílagos / lechosos en caracol destrenzan y martilladas islas afianzan.”)

La poética mallarmeana está presente además por la sugerencia -en el sentido simbolista- que ofrecen las reiteraciones sonoras labradas a lo largo del poema y que refuerzan esta idea de la búsqueda de la expresión o de esta palabra engarzada en los versos:

Oh tú de torres, oh tú en la impedida nube alambrada
para moler insectos redorados o sueños giradores
que ya la flecha narra, que ya el *corcel* entrega,
que ya la sed en ríos notariales ciñe en el luto
árbol de la marea y pirámides revueltas en vano
engendro de rosa y *cordel* o *corselete* del *corcel*
a la nube que le *pule* reñida ofrenda y *pliegues* salineros.
(*id.*: 28)

En este caso los sonidos oclusivos refuerzan la idea de resistencia de la sustancia poética y, por lo tanto, la dificultad de la escritura

también presentes en “impedida nube alambrada”, “reñida ofrenda”.

A Lezama le interesa rescatar no sólo el temple platónico de la poética mallarmeana trasunto en su catolicismo -presente en todos los lexemas que indican altura: “pirámide” (repetido), “torres”, “nube”, que también traen la significación de construcción o elaboración-, sino en especial la idea de que la palabra y también las poéticas o expresiones estéticas¹⁶² se pueden aislar para conformar nuevas y ricas significaciones soslayando el flagelo de la cronología, como indica Mallarmé en “Crise de vers”: “Le vers qui de plusieus vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet *isolement de la parole*: niant, d’un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l’artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n’avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d’élocution, en même temps que la réminiscence de l’objet nommé baigne dans une neuve atmosphère” (Mallarmé 2007).

El objeto que aquí “recibe el baño de una nueva atmósfera” es el intertexto, en este caso el de Mallarmé pues “flor de la marea” -de la cita lezamiana- recuerda el poema “Prose” (1884) de Mallarmé que se trama en torno al tema y es citado por Lezama en “X y XX” (1945).

La nueva atmósfera está constituida no sólo por los instrumentos ceremoniales, sino sobre todo por la presencia de una naturaleza o “contorno marino”, elemento propio del insularismo lezamiano (“marea”, “sal”, “caracol”, “arenoso”).

El discurso metapoético, entonces, atraviesa *Enemigo rumor con ánimos de configuración* y con ansias coactivas de apropiación

162 Tal como Casal hacía en el libro de balance paterno, cuestión analizada en el primer capítulo.

de la tradición. Ello no significa que se excluyan otras significaciones posibles sino que coexisten en el propio discurso dando lugar a diversas lecturas. Las inflexiones léxicas son también heterogéneas y se alinean con lo metadiscursivo, una de sus variantes es “discurso”. Lezama aprovecha la riqueza de la disemia ofrecida por el cultismo “discurrir” y en su acepción de “expresión” (por ejemplo, “agua discursiva” de “Ah, que tú escapes”).

También aparece con frecuencia “papel” en relación a la escritura: por ejemplo, “Entre los dos viento o fino papel” de “Una oscura pradera me convida”, que recuerda “los animales más finos” de “Ah, que tú escapes”; “blancor de papel” de “Fácil sueño”; también en su variante de “hoja” con la significación de *Hojas al viento* de Casal.¹⁶³ Es como si Lezama recogiera del viento esas hojas en su poesía: “Ahora que tu voz no es la importuna caricia / que presume o desordena la fijeza de un estío / reclinado en la hoja breve y difícil”, “Y respetaba el festón de las hojas al nombrarlas / el discurso del fuego acariciado”, -confluyen la imagen de una escritura sólida en “festón” y de una escritura que fluye como el agua (“discurso”) a pesar de la resistencia-presentes en “Son diurno”.

Esta topografía es posible porque Lezama es muy conciente del momento que le toca desempeñar en cuanto a la expresión coetánea, un *kairós*, en el sentido griego de ocasión oportuna y espacio de luminosidad, un tiempo de reducción de la expresión: “Y como nos vamos acercando a un momento de recuento y de síntesis -indica en “El acto poético y Valéry” (1938)-, más que de fáciles soluciones órficas, bien está que nos situemos en aquella introducción a la

163 Presente en la “Introducción” al poemario: “Árbol de mi pensamiento, / lanza tus hojas al viento / del olvido, / que, al volver las primaveras, / harán en ti las quimeras / nuevo nido; y saldrán de entre tus hojas, / en vez de amargas congojas, / las canciones / que en otro Mayo tuvistes, / para consuelo de tristes / corazones.” (Casal 1945: 53)

poesía [...]” (1977: 250).¹⁶⁴

A él pueden aplicarse tranquilamente las siguientes palabras sobre Baudelaire: “Su obra no sólo es susceptible, como cualquier otra, de una determinación histórica, sino que quiso serlo y así es como se entendió a sí misma” (Benjamin 1972/1993: 132).

164 Se refiere a la obra homónima de Paul Valéry.

Capítulo 3



Sutileza de la imagen

*“Crea el ser su caracol
y va la tierra ligera a su canción,
desnuda por la espalda del caracol
se muestra ondulante por el agua y sus ramajes.
El ser nace y su nacimiento cumple la mirada, sus vapores.”*

Lezama Lima, “Danza de la jerigonza”



Hacia principios de los años 40¹⁶⁵ Lezama abandona la tesis del insularismo. Sin embargo, ella pervive en dos planteos posteriores: por una parte, la idea de una impronta cubana en las manifestaciones culturales -especialmente en la literatura- se retoma en *La expresión americana* (1957) y, por otra, la imagen de la isla se constituye en la imagen de su propia

165 El último ensayo que trata el tema es “X y XX” de 1945.

poética (o método poético¹⁶⁶-como lo denomina Lezama), en el cual la teoría de la imagen es el centro. Para ello, Lezama diseña la superación de la noción de Ser del mundo griego antiguo, traída por la idea católica correspondiente.

Para ello sondeamos primeramente en los lazos entre las nociones de imagen e isla y las diversas huellas que las definen y distinguen para centrarnos luego en *La fijeza* (1949) revisando las resonancias clásicas, mallarmeanas -entre otros ecos- y la heteróclita presencia de Góngora en la estética de este período lezamiano.

166 Utilizamos este término en el sentido etimológico de vía o camino que se emprende para buscar o investigar algo.

I. Presencia de Mallarmé

*“Oui, dans une île que l’air charge
de vue et non de visions
toute fleur s’étalait plus large
sans que nous en devisions.”*

Stéphane Mallarmé, “Prose”

Recordamos que en la poética de Lezama Lima, la isla asume el carácter de *omphalós*, de centro elevado. Esta impronta es propicia para la dialéctica entre lo Alto y lo bajo, para la aspiración desde lo finito hacia lo infinito. El ámbito insular permite una expresión que busca la unidad, la aspiración a lo Uno, lo Absoluto. En la poética de Lezama, la imagen, como la isla, también ocupa el centro de la intelección humana, y posibilita la vinculación entre lo Uno y lo finito, entre el hombre y su Absoluto.

En el ensayo “X y XX” (1945), Lezama plantea la superación del orbe griego clásico por el catolicismo. La imagen que utiliza para llevar a cabo este fin es la de la isla: “El mundo antiguo era devoto de situar más allá de lo hialino del límite -entre los griegos una gran claridad rodea siempre al límite- un río cuya madre es de carbón; más allá de unas columnas una oscura corriente cenagosa busca un incierto destino. Pero los estilos de imaginación varían [...]. En el Renacimiento el hombre ya no ve más allá del límite una oscuridad, sino su esfuerzo está por estrenar, su voluntad deseosa, y entonces, donde hay un límite, su apetito se enarca, encandila sus tensiones y

coloca más allá de lo que conoce, islas” (1977: 143-144).¹⁶⁷

En el mundo griego antiguo, la noción de límite forja los vínculos entre los dioses y los hombres; la significación de *hýbris* (exceso, extralimitación), por ejemplo, se refiere a la situación en que el hombre sobrepasa las medidas propias de lo humano y arriba a la oscura frontera de las cualidades exclusivas de los dioses (Jaeger 1962²/1993 reimp.: 238-241). La actitud opuesta es la *sophrosýne* o templanza.

Esta idea está presente en la cita anterior particularmente en la expresión “lo hialino del límite”: en la cosmovisión griega antigua el límite, el margen, la barrera que delimitaba las posibilidades humanas era un ámbito clarificado, evidente, verdaderamente visible por diáfano. La superación de ese límite contraía irremediamente un castigo divino. Más allá del recinto específicamente humano, de su civilización (“columnas”) sólo había oscuridad (“más allá de las columnas una oscura corriente cenagosa busca un incierto destino”) y muerte (“un río cuya madre es de carbón”-este último término es metonimia de lo infernal, pues Hades también era la divinidad del carbón [Grimal: 221]). La consecuencia primera de franquear el límite (*péras*) es la *áte* (ceguera) e incertidumbre: más allá del límite establecido por los dioses hay oscuridad, lo que en el mundo griego antiguo significa ignorancia (*ánoia*) y falsedad (*pseúdos*).

En la segunda parte de la cita anterior Lezama rescata la imagen renacentista de la isla a través del tópico de Cuba como espacio de lo paradisíaco inaugurado por Colón.¹⁶⁸ A diferencia del orbe griego antiguo, el “estilo de imaginación renacentista” se concibe

167 Rubén Ríos Ávila lee este ensayo como una reescritura del “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, por lo que se estaría reelaborando la teoría del insularismo. (1980: 252).

168 Cf. Lezama Lima 1977, “Prólogo a una antología” (1964): 995-996.

a partir de, por una parte, el “esfuerzo” y la “voluntad deseosa” de avanzar más allá del límite (“se enarca”), y sin temores (“encandila sus tensiones”); y por otra -cuestión que Lezama supone- la gracia divina. La combinación de la actitud voluntariosa y la gracia posibilita la liberación de la imaginación del renacentista: “coloca más allá de lo que conoce, islas”. Por ello, la isla es el ámbito del “Príncipe de las flores y de la Dama de las serpientes” -según indica en “X y XX”- (1977: 143), es decir del mito, de lo imaginario donde la verdad cobra matices simbólicos.

A diferencia, entonces, del límite vivenciado por la Antigüedad griega -que traía oscuridad y castigo-, en el orbe renacentista la gracia -que reemplaza la *hýbris*- bendice, favorece la voluntad de superar los límites.

La particularidad insular de concretar el recinto del mito y de lo imaginario tiene que ver con la noción de “suspensión” que Lezama atribuye a la isla en “X y XX”: “en las islas, la suspensión que hay que vencer para llegar hasta ellas, no hacen la síntesis continental de lo blanco y de lo negro, sino de raíces oscuras, cambiantes y ligerísimas” (*id.*: 143). Esta noción poemática relaciona los conceptos de imagen e isla y entraña los cuatro matices que las definen.

Por una parte, la visión de la isla produce ‘embeleso, asombro’ (ello implica una apreciación estética de la isla y de la imagen); en segundo lugar, ‘suspensión’ como elevación, significa la aspiración trascendente que propicia el ámbito insular y la imagen poética; en tercer lugar, -desde la física y la química-, se trata de la cualidad de un sistema heterogéneo formado por una fase dispersante (líquido o gas) y otra dispersa constituida por un sólido dividido en partículas-, aplicado a la isla, este significado destaca su carácter

dual: un elemento sólido -tierra- disperso en el elemento líquido -el mar, río- y , en cuanto a la imagen, el carácter fragmentario de sus metáforas; por último, ‘suspensión’ también significa diferir y diferenciarse, bajo este sentido figurado se puede interpretar la causalidad que rigen tanto al insularismo como a la imagen; causalidad propia del mito y de lo imaginario que provoca el ámbito insular y la modalidad de los enlaces de la imagen concebidos como vivencia oblicua para Lezama: el proceso por el cual una causa imposible para la lógica común engendra un efecto también imposible(1977: 815-816), como lo define en su “Preludio a las eras imaginarias” (1958).

Por ello, el poeta destaca que la suspensión que hay que hacer para llegar a las islas no tiene que ver con una causalidad aristotélica (“síntesis continental de lo blanco y lo negro”), sino con la vivencia oblicua (“raíces oscuras, cambiantes y ligerísimas”).

Las vinculaciones entre ambos conceptos son plausibles porque cuando Lezama se acerca, en “X y XX”, al concepto de imagen también utiliza el término de “suspensión”: “Partir de un verso: *‘Tout en moi / S’exaltait de voir / La famille des iridées / Sourgir a ce nouveau devoir.*”¹⁶⁹ [...] Aun las cosas más oscuras y lejanas tienen sus deberes. *Así se trata de superar ciertas limitaciones en las que habían caído los griegos.* [...] La familia de las iridáceas no es sentencia gratuita de Mallarmé, sino causación eslabonada de sus reminiscencias [es decir, otra causalidad, la vivencia oblicua].¹⁷⁰ Su procedimiento de iluminación y *suspensión*, de blancura continuada por una ausente longitud de onda, va persiguiendo: isla, cargada

169 Conocido es ya el “descuido” de Lezama por las citas, aquí evidente en “sourgir”, en vez de “surgir” del texto francés y la preposición (à) sin tilde.

170 Los agregados entre corchetes son nuestros.

de vista y no de visiones: flor, flor tan inmensa que se separa de su lúcido contorno, jardín, pero antes, otro guión: laguna, por ahí nuestros deseos” (1977: 135; la cursiva es nuestra).

Los versos citados y parafraseados -hacia el final de la cita- corresponden a la “Prose pour des Esseintes” (1884) y simbolizan la poética del Mallarmé (Thibaudet 1926: 405):¹⁷¹

Oui, dans une île que l'air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions.

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune,
Qui des jardins la sépara.

Gloire du long désir, Idées
Tout en moi s'exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir,
(Mallarmé 1995²: 142)¹⁷²

En este poema, Mallarmé propone su nueva estética: la poesía pura. Esta expresión -presentada en la noción de “grimoire” (logogrifo)- se traza hiperbólica, pues se trata de un ideal que intenta rebasar los límites prácticos (“Hyperbole! De ma mémoire / Triomphalement ne sais-tu / Te lever aujourd'hui grimoire /

171 En la lectura de este poema Lezama sigue este análisis, del cual tiene apuntes en su *Primer Diario*. (1988a: 134-135; 25 de abril de 1943); también hay allí indicaciones sobre el poema mencionado de Mallarmé.

172 Todas las citas se harán de esta edición.

Dans une livre de fer vêtue.” [*id.*: 140]) y, por ello mismo, estéril e insostenible. Frente a este absoluto imposible de realizar, el poeta decide, aunque más no sea, nombrarlo.

El móvil de la poesía pura es, pues, la sugerencia, ella no muestra, no exhibe (“de vue, non de visions”, “sans que nous en devisions”) y está representada por un recinto extremadamente iluminado por el sol de un mediodía de verano (“ce midi”, “l’or de la trompette d’Eté”, “lucide contour”) y por su carácter insular (“île”), en el cual las iridáceas se agrandan sobrenaturalmente (“toute fleur s’étalait plus large”); las flores son símbolo de las palabras poéticas que se metamorfosean en “Idées”, cuya mayúscula indica claramente la filiación platónica y que, para marcar su importancia se repiten en una rima en eco (“Idées” e “iridées”). Ideas que el poeta desea captar en su visión (“gloire de long désir, Idées”) y que también constituyen un aislamiento (“que chacune / Ordinairement se para / D’un lucide contour, lacune, / Qui des jardins la sépara”).

Según Lezama, este espacio poético adquiere la cualidad de “una blancura continuada por una ausente longitud de onda”, es decir, en la suspensión o interrupción de la marea se diseña la poesía como el ámbito de la *episteme* -el conocimiento absoluto- y, por ello, luminoso, como una isla en medio del mar. La poesía surge, entonces, de una visión “con palabras que, reunidas para armonizar como las notas de una composición musical, conducen a un modo o manera generalizada y de múltiples sentidos” (Balakian 1969: 114).

Esta tarea, sin embargo, es vana pues la presencia luminosa del Ser (las Ideas) obnubila extremadamente la razón del poeta quien, entonces, se repliega sobre sí mismo:

Oh! Sache l'Esprit de litige,
A cette heure où nous nous taisons,
Que de lis multiples la tige
Grandissait trop pour nos raisons.
(Mallarmé 1995²: 142)

“Por ahí nuestros deseos” indica Lezama en su última cita, pues sus aspiraciones parten del método mallarmeano: “procedimiento de iluminación y suspensión”, en el cual la poesía es “la expresión de aquellas relaciones y correspondencias que el lenguaje, abandonado a sí mismo, crea entre lo concreto y lo abstracto, entre lo material y lo ideal, y entre las diferentes esferas de los sentidos” (Hauser 1978: 227).

Lezama señala la “iluminación” del ámbito poético que destaca la facultad develadora de la poesía como el discurso de la *episteme* o conocimiento trascendente. Así como para Mallarmé, las palabras se metamorfosean en Ideas (el símbolo en su poética) y adquieren por ello un carácter insular, en Lezama la imagen es la que lleva esta traza: “la imagen procede por relación, y antes, *aísla*” (1988a: 137; la cursiva es nuestra).

En “Exámenes” (1950) -en un párrafo en el que está hablando de la metáfora y de la imagen- introduce este fragmento con ecos de los citados versos de Mallarmé: “Aquel verso o fragmento al huir o desvanecerse, extinguida su potencia, va a atravesar el riesgo de una *suspensión*, apareciendo siempre detrás un *inconnu*, la isla, con vegetación e insectos de pausas y enlaces” (1977: 224). Así como para llegar a una isla hay que vencer una resistencia, una “suspensión”, también la construcción de la imagen poética implica

un detenimiento, luego del cual ella se presenta y define con sus enlaces o metáforas (“vegetación e insectos de pausas y enlaces”).

En esta instancia arriba el reclamo lezamiano, presente en “X y XX”, de superar el orbe griego ya mencionado (“se trata de superar ciertas limitaciones en que habían caído los griegos. Las respuestas ya no eran de Apolo, después de su muerte conversaban en la cueva los demonios y la sacerdotisa de Apolo” [1977: 133]). La “superación” del orbe griego antiguo tiene que ver justamente con aquellas “ciertas limitaciones”, que implica la noción de *péras* (límite) -eje de esta cosmovisión-. En el panteón griego era Apolo el dios que se encargaba de velar por el respeto humano del “límite”, pues era el dios de la *sophrosýne* (templanza o moderación); por ello el ensayo lezamiano indica oportunamente que “las respuestas ya no eran de Apolo, después de su muerte conversaban en la cueva los demonios y la sacerdotisa de Apolo”, la muerte de este dios olímpico simboliza el fin de las limitaciones entre el hombre y los dioses.

La noción de *péras*, además, tiene una arista más profunda, pues ocupa la concepción del Ser, de la Idea. A partir de Parménides cambia en la filosofía occidental, pues se instala un dualismo, una separación entre el mundo sensible -propio de la *dóxa*, de los sentidos y, por lo tanto, el ámbito de lo humano- y el mundo de las Ideas, del Ser -lo que verdaderamente Es (en términos platónicos, el orbe eidético, de las Formas, propio de la *episteme*)- del cual, entonces, el hombre quedaba fuera, por su carácter finito y limitado. Según Lezama, esta etapa se supera por el orbe católico. Para analizar esta cuestión también es relevante la noción de suspensión aplicada tanto a la isla como a la imagen.

En su acepción figurada de ‘diferir’ y ‘diferenciarse’, que se

toma en el sentido de desvío, retiramiento o contradicción, la idea de suspensión indica la condición de desviación de la expresión insular: “Es decir, lo que en la esfera de pensamiento se llama paradoja; lo que en lo moral es una aventurera desviación, en lo terrestre se llama isla” (*id.*: 144). Desviación, paradoja e isla son, entonces, equivalentes semánticos. Primeramente, Lezama toma la noción de desvío -el término paradoja entendido etimológicamente-; ello tiene que ver con la poética de Mallarmé expuesta anteriormente: “Me tengo que obligar para desprenderme de la niebla, de lo que las palabras nos regalan, y más que a una evidencia cristalográfica, me obligan a una *derivación o modo oblicuo*. Pero siempre me llevan a una *suspensión*, un retiramiento donde suelo colocar una posibilidad que ya no alcanzo ni como palabra” (*ibid.*: 142; la cursiva es nuestra).

No se trata, pues es imposible, de buscar la referencialidad mimética de la palabra (“evidencia cristalográfica”), sino la sugerencia que provoca otros enlaces, otra causalidad (“derivación o modo oblicuo”), otras relaciones entre las palabras, al modo de las correspondencias baudelaireanas. Estos enlaces se producen por una “causación eslabonada de sus reminiscencias”, es decir, relaciones efectuadas en la memoria, como indica el poema “Prose” de Mallarmé: “Hyperbole! de ma mémoire”. En este marco la memoria es la que proporciona la materia para los enlaces de la imagen poética: “Elle est faite de souvenirs, d’humanité ancienne et raffinée” (Thibaudet 1926: 406). Lezama retoma este bizantinismo de Mallarmé según lo indica en “X y XX”: “Hipérbole de mi memoria, diríamos siguiendo las sugerencias del mayor de los simbolistas. Cuando la memoria no es sólo la reproducción guardada del mundo exterior; cuando va más allá de la memoria

prenatal, más allá de recordar las cosas que no han sucedido; todavía excluida de esas provincias, sigue atesorando la memoria” (1977: 142).

El hallazgo de esos enlaces demanda la superación del orbe griego antiguo, es decir, encontrar la relación entre la continuidad (el Ser) y la discontinuidad, el mundo de los sentidos, de la *dóxa* (el no-ser), en el cual está inserto el hombre: “Existe, todo lo que no es yo con relación a un instante, la fría extensión espacial y la fría continuidad temporal [por un lado, la *res extensa* y por otro, la eternidad]. Usted ve, paralelismo tiempo espacial, que la continuidad se va a construir en una sustancia histórica; que esa continuidad se va convirtiendo en una resistencia y que las asimetrías y las desemejanzas entre nuestro cuerpo y esa extensión [...] constituyen la gran masa de la continuidad. Es viciosa cuando el paralelismo entre nuestro cuerpo y esa extensión es perfecto. *Pero lo que siglos después de los griegos tenemos que entender por salud, es liberarse del peso muerto de la masa de esa extensión, la ligereza para emprender el segundo nacimiento.* [...] Así la paradoja consistía en una adaptación a lo conocido, a lo caído que ya ha ido formando una sustancia horizontal. *Claro que desde ese punto de vista la adaptación es imposible, porque el sujeto pulverizaba al objeto, o al revés*” (*id.*: 145; la cursiva es nuestra).

En el mundo griego antiguo se sostenía que el devenir, el flujo irremediable de la materia tornaba improbable la captación del Ser o de la Idea. Lezama, inscribiéndose en el paradigma aristotélicotomista, abandona el vacío de los sentidos y, en el desvío de la causalidad habitual ensaya el método de Mallarmé, en tanto “para el simbolismo la totalidad de la realidad empírica es sólo la imagen

de un mundo de ideas” (Hauser 1978: 227).

Sin embargo la captación de las Ideas en la continuidad temporal y en la *res extensa* se hace difícil pues, como se ha mencionado, “desde el punto de vista de la adaptación es imposible, porque el sujeto pulverizaba al objeto o al revés.” El método de Mallarmé, entonces, expreso en la idea de paradoja o desvío deviene estéril, pues cae en esquemas subjetivos, es decir, el sujeto que pulveriza al objeto o, -como en “Prose”-el objeto que encandila al sujeto y, por lo tanto, lo anula y obnubila llevándolo a la nada, según menciona en “Prosa de circunstancia para Mallarmé” (1948): “Cuando Mallarmé nos señala uno de sus propios muros al decirnos que poseía la imposibilidad de no poder pasar al acto,¹⁷³ de permanecer negativo en la riqueza virtual, nos señalaba los contrastes, los lejos de sombra donde asomaba su esplendor formal. Sus desgarradoras crisis de esterilidad, la atmósfera ausente que necesitaban sus astros errantes, lo habían conducido a la Nada de Pascal y Heidegger” (1977: 265).

La nada asume aquí la significación de “pura negación, el imposible, un castigo irredimible” (1988a: 108), pues es consecuencia del orgullo en tanto el poeta intenta abarcar lo Absoluto con sus propios medios cayendo, entonces, en la imposibilidad y ruptura propias de una naturaleza finita y limitada que prescinde de la gracia.

Lezama, entonces, le agrega al método poético mallarmeano de “iluminación y suspensión” la gracia católica, el favor divino. Para ello, en “X y XX”, comienza por descartar el matiz de “desvío” paradójal y lo reemplaza por el de “contradicción”: “por eso el

173 Recuérdese las consecuencias de la “Hyperbole!” que significa la poesía pura: un ideal que no puede ser llevado a la práctica, como queda analizado en “Prose”.

español no puede ser paradójico, sino contradictorio. El español cree que el aumento o la penetración intensificada entre el yo y la extensión hecha sustancia, está reñida con su agudeza para la resistencia” (1977: 147). La contradicción, entonces, consiste en la resistencia que realiza el sujeto ante la extensión para vislumbrar las Formas allí contenidas (“extensión hecha sustancia”), lograda gracias a su perspicacia y viveza de ingenio (“agudeza”). La “agudeza” resulta, pues, un paralelo de las nociones de “esfuerzo” y “voluntad deseosa” del estilo de imaginación renacentista que colocaba más allá del límite islas, pues estos conceptos entrañan una actitud del sujeto que hace efectiva la gracia divina: “Prefiere ese instrumento punctiforme [la agudeza] con el que toca la extensión; en su resistencia, que *sabe que el costado tiene que ser iluminado por la punta de la lanza*” (*id.*: 146; la cursiva es nuestra).¹⁷⁴ En esta última referencia Lezama introduce el paradigma católico, pues se refiere al momento en que Cristo (Dios hecho hombre, y, por lo tanto sustancia en la extensión), luego de su muerte en la cruz, es atravesado en su costado por un centurión con una lanza; de allí salió “sangre y agua”.¹⁷⁵

La utilización de este episodio es fundamental. Cuando en el mundo griego antiguo, desde Parménides, se concibe el Ser como una esfera (pues esta figura representa los semas de perfección, continuidad, eternidad, infinito, identidad y límite -*péras*- [Jaeger 1952/1998⁴ reimp.: 110]), separado del no-ser (del orbe de la *dóxa*, del continuo devenir o de los mortales), para el orbe católico la

174 Nótese cómo el imaginario religioso se conjuga con significaciones provenientes de diversas tradiciones; creemos importante, por lo tanto, revisar cómo enriquece la poética de Lezama Lima.

175 *Evangelio de San Juan*, cap. 19, v. 34.

figura de Jesucristo, con su muerte en cruz y resurrección, posibilita la vinculación del Ser (Dios) y el hombre, ambos escindidos entre los griegos. Esto no tiene que ver sólo con el nivel comunicacional, sino con la posibilidad de la participación humana en la *phýsis* divina a través de la gracia.¹⁷⁶

La “sangre” y el “agua” de la cita anterior son símbolos de esta realidad, pues la primera representa el sacrificio efectuado por la humanidad -acto que abre las puertas de la gracia divina- y la segunda es símbolo del Espíritu Santo, que se derrama en todo aquel que cree en la eficacia del sacrificio de Cristo, permitiendo la participación en el Ser, recién entonces accesible a nuestra finitud, según sigue aclarando Lezama en “X y XX”, texto fundamental para su poética: “Por eso hay un momento en que coinciden el continuo de la esfera [el Ser, la Forma], tal como sentía ese tema un contemporáneo de Aristóteles, y la esfera que aparece en la mano del Niño Divino. [...] *Una de las esencias más pertinaces captadas por el catolicismo, es haberle entregado ese devenir, ese continuo -para que tenga su alegría- al pueblo, para que forme la sustancia de la unanimidad.* En el mundo antiguo esa discontinuidad era operante en relación con el devenir y el continuo. El mundo iluminado que le sustituye, el orden sobrenatural cristiano, *colocaba a la criatura dentro de esa conciencia de unanimidad, pero como su trayectoria era desde la oscuridad hasta la paz, la discontinuidad no tenía necesidad de aislarse, era un atributo indeclinable de la persona*” (1977: 146; la cursiva es nuestra).

El Ser (Dios) ya no está separado del hombre, sino que este

176 Estas explicaciones lejos de pretensiones filosóficas y teóricas pretenden solamente iluminar los argumentos estéticos de Lezama sin someterlos a algún juicio de verdad, sino examinar su veracidad.

último participa de la Unidad (“colocaba a la criatura dentro de esa conciencia de la unanimidad”). Lo que también es importante es que el carácter pecaminoso que ocasiona la realidad fragmentaria del hombre no debía ser excluido, por el contrario, para participar de lo Uno, era fundamental esta condición (“como su trayectoria era desde la oscuridad hasta la paz, la discontinuidad no tenía necesidad de aislarse, era un atributo indeclinable de la persona”). Antes, en el Antiguo Testamento -como en el mundo griego antiguo-, el hombre en su condición de pecador no podía gozar de la presencia en Dios (o participación en el Ser)¹⁷⁷ -ello se representa míticamente como la expulsión del Paraíso-; la imagen de la lanza en el costado de Cristo simboliza la actitud del hombre frente a la extensión, al devenir de la materia, en tanto ella guarda la esencia de la Forma, posibilidad creada por Dios, que hecho hombre, se manifiesta en la extensión vinculando ambos orbes a través de la imagen (pues Cristo es imagen del Dios invisible). Ello era imposible antes de Jesús, por lo cual después de Él el orbe griego antiguo (que escindía el Ser y el no-ser) queda superado según esgrime Lezama.

Esta idea puede leerse en el poema “Fragmentos” de *Dador* (1960), donde se manifiesta la posibilidad del poema (el verbo, la palabra) a partir del acometimiento y la resistencia en lo extenso, presente metonímicamente en el “costado”:

No será imposible para el hijo toda palabra,
 pues la brisa penetra en el vegetal, pero la palabra penetra por el golpe.
 La brisa tiene que adquirir el color del ámbito del árbol,
 y la voz persiste con la primer caída del enemigo.
La palabra penetra por el costado con la hueste

de la sombra del árbol [la imagen]; el golpe no el soplo, es su diverso.
(Lezama Lima 1985: 383)

En el poema “Éxtasis de la sustancia destruida” de *La fijeza* (1949) se describe la significación teológica y ontológica de la muerte y resurrección de Cristo:

Destruye la relación inversa de unidad y sustancia, del número y la cosa sensible, resulta en la figura desprendida por el éxtasis de participación en lo homogéneo. (*id.*: 189)

El catolicismo sostiene que gracias a la muerte y resurrección de Cristo se rompe la oposición entre unidad (Ser) y sustancia (la *res extensa*) y el mundo de los sentidos, de la *dóxa* (o no-ser), pues el Hijo de Dios es verdadero Dios (figura, *eidós*) y verdadero hombre (imagen), por ello le permite al hombre tener acceso al Ser porque es tanto de condición divina como humana. Su muerte (“La violenta sustitución seguida de una ráfaga hueca prepara el vacío, la ballena y el frasco”, verso del mismo poema)¹⁷⁸ se representa a través de varios sintagmas de suma relevancia en los *Evangelios*, pues significan el momento en que Cristo desciende a los abismos:

Ahora ciego estoy. Me abarco y comprendo, ennegrecido en
el frasco que contiene la esfera armilar suspendida muerte por

178 Así como en “Sonetos infieles” de *Enemigo rumor* se hacía énfasis en el Verbo encarnado (especialmente en los “Sonetos a la Virgen”), en *La fijeza* hay una reflexión acerca de Cristo como imagen de Dios que le permite a Lezama configurar y legitimar su propia teoría de la imagen. Volvemos a este aspecto más adelante.

imanes boreales. Ciego estoy, mi casa es la ballena. (*ibid.*)

Se trata del descenso de Cristo al centro, a las entrañas de la Tierra: el Hades de los griegos o infierno. La “esfera armilar” es metonimia de la esfera celeste, pues es un aparato que la representa con diversos círculos que semejan las esferas celestes en cuyo centro -representada por un pequeño globo- está la Tierra. En el poema, esta última es traída por la imagen de un espacio cerrado (“frasco”) donde está el sujeto lírico “ennegrecido en el frasco que contiene la esfera armilar”.

Podemos pensar que el sintagma “Mi casa es la ballena” es más específico, pues nos recuerda el conocido episodio de Jonás citado por Mateo: “Porque de la misma manera que Jonás *estuvo en el vientre cetáceo tres días y tres noches*, así también el Hijo del hombre estará en el seno de la tierra tres días y tres noches.”¹⁷⁹ Como indica claramente la cita evangélica, Cristo utiliza el suceso de Jonás como un símil de su estadía en los infiernos, significación que toma el poema. Tras la muerte surge la resurrección y la imagen se torna extensión de la sustancia:¹⁸⁰

El Hijo del Hombre destruido, convertido en la perdurable sustancia del cuerpo de Dios, porque a todo transfigurarse sigue una suspensión y el ejercicio del Monte de las Calaveras, era sólo un aprendizaje para sumergirse en una violenta y sobrehumana capacidad negativa. Frenética autodestrucción que ridiculiza toda metamorfosis, para alcanzar el constante germen dentro

179 *Evangelio de San Mateo*, cap. 12, v. 40.

180 Según Aristóteles la sustancia (*ousía*) es un compuesto de materia (*hylé*) y esencia o forma (*eidós, morphé*)

del ente. La potestad del escorpión -Apocalipsis 9-5-, que no ataca el verde, sino al hombre que no tiene signo en la frente. La potestad del escorpión en alianza con la *splendor formae*. La sustancia natural no se muda. El alma racional recibe la luz inteligible por medio de la figura iluminada o plenitud.
(Lezama Lima 1985: 190)

La cosmovisión católica, entonces, le permite a Lezama concretar su propio método poético. Ello supone dos superaciones: el narcisismo del Simbolismo y el dualismo irremediable del mundo antiguo: “Así como Platón -indica en “X y XX”- no pudo llegar en el Parménides a una definición de la unidad [es decir superar la dualidad Ser/no-ser], podemos seguir pensando en *la continuidad misteriosa, casi diríamos anteriormente resuelta de la poesía. Discontinuidad aparente; enlace difícil de las imágenes, continuidad de esencias; prolongación del discurso y solución incomprensible de los enlaces*, que nos hacen pensar en que el papel en que se apoyan desaparecería, seguiría trazando los signos en el aire, que de ese modo afirmarían su necesidad, su *presencia incontrovertible*, ¿es entonces el papel una red?; pero añadamos ¿el pensamiento pescado tiene que ser un pez muerto?” (1977: 146-147; la cursiva es nuestra).

Gracias a la muerte y resurrección de Cristo el hombre tiene acceso a los misterios del Ser (“continuidad”), pues las puertas de la gracia están abiertas (“podemos seguir pensando en la continuidad misteriosa, casi diríamos, anteriormente resuelta de la poesía”). El poeta siente un apremio (“necesidad”) por estampar esa “continuidad anteriormente resuelta de la poesía” en un papel, debido al carácter “incontrovertible” de la “presencia de sus signos”.

La poesía, entonces, resulta ser una entidad que trae la presencia de esa continuidad misteriosa sesgando la discontinuidad en que está inmerso el hombre: “la *poiesis* es la forma o máscara de la discontinuidad” (*id.*: 146).

A partir de esto, Lezama monta su poética: “Discontinuidad aparente; enlace difícil de las imágenes. Continuidad de esencias; prolongación del discurso y solución incomprensible de los enlaces.” En una primera instancia, el poeta se encuentra sumido en la “discontinuidad”: su propia limitación, finitud y fragmentariedad; sin embargo esta faceta es imprescindible para la captación de esencias en el flujo indefinido de la discontinuidad, pues “como su trayectoria era desde la oscuridad hasta la paz, la discontinuidad no tenía necesidad de aislarse, era un atributo indeclinable de la persona”; en el progresivo trayecto desde esa discontinuidad el poeta, entonces, busca el análogo, la semejanza que le permita los enlaces de las imágenes, primeramente difícil, finalmente posibilitado por la “continuidad de esencias” y, la “solución incomprensible de esos enlaces”. Esta última realidad se aclara por la última parte de la cita en la cual se traza el papel como símbolo de la red y los peces como símbolo de las imágenes. Lo capcioso de estos símbolos es que son figuras muy importantes del imaginario cristiano¹⁸¹ que Lezama resemantiza en su poética. A fin de poner luz en la significación de estas imágenes en el contexto de la cita anterior tiene que tenerse en cuenta la siguiente cita evangélica: “Cuando acabó de hablar, [Jesús] dijo a Simón: «Bogad mar adentro, y echad vuestras redes para pescar.» Simón le respondió: «Maestro, hemos estado bregando toda la noche y no hemos pescado nada; pero, por tu palabra, echaré

181 La red simboliza a la Iglesia que convierte a los hombres, los peces, en verdaderos cristianos. Por ello Jesús le dice a Pedro: “Te haré pescador de hombres.”

las redes.» Y, haciéndolo así, pescaron gran cantidad de peces, de modo que las redes amenazaban romperse.”¹⁸²

Esta cita aclara por qué es posible la “solución incomprendible de los enlaces”, pues no depende de la intelección humana, sino de la gracia. Allí donde el hombre no encuentra nada -en el devenir, en el no-ser de la discontinuidad representado por el mar-¹⁸³ la gracia permite hallar las esencias con sus enlaces; la imagen, en fin, según delineamos a continuación.

182 *Evangelio de San Lucas*, cap. 5, vv. 4-6.

183 En la poética de Lezama el mar simboliza el no-ser, la ausencia y en el imaginario cristiano este orbe es el ámbito de las fuerzas del caos.

II. La teoría de la imagen

“Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra.”

Génesis 1, 26

El método poético de Lezama, entonces, profundiza el “procedimiento de iluminación y suspensión” de Mallarmé en el que el orbe eidético (el mundo de las Ideas) excede la *phýsis* del poeta, en tanto su limitación y finitud queda absorbida y encandilada por la luz del Ser, derivando en la nada, así como los pescadores de la cita evangélica bregaban vanamente por el mar.

Lezama siente la necesidad de un intermediario híbrido entre la Idea y la *res-extensa*. Este lugar le corresponde a la imagen, compuesto teórico que haya sustrato principalmente en la teología cristiana -a través del tomismo-, el platonismo, el aristotelismo y la cosmovisión homérica.

Su teorización aparece en el ensayo “Las imágenes posibles” (1948) de *Analecta del reloj*, cuyas conclusiones se reelaboran y retoman en ensayos posteriores: “Introducción a un Sistema Poético” (1954) -de *Tratados de La Habana*-, “Preludio de las eras imaginarias” (1958) y “La Imagen Histórica” (1959), -ambos de *La cantidad hechizada*.¹⁸⁴

184 Además de otros ensayos que iremos mencionando.

Lectura de Santo Tomás

Una de las descripciones más interesantes sobre esta noción, se encuentra, sin embargo, en otro ensayo, en “Sobre Paul Valéry” (1945):

La figura supone la rama pura, el fruto puro. Pero el árbol sólo nos muestra su imagen: la sombra. La sombra es la imagen vegetativa de la figura, pero la imagen *recepta* el árbol puro, a la necesaria pura sombra, aliento, humedad, brisa, crecimiento invisible y visibles humaredas. [...].

En sí la forma puede existir, pero de un árbol o de un amigo, lo que tenemos es su imagen: su insistencia es, como ya lo vio Santo Tomás de Aquino, la transmisión de la forma de un ser a otra. Primogénito de toda criatura, al considerar la patrística que sólo el Hijo podía ser imagen, nos libra del peligro de una tregua intelectual. Así el Padre goza de figuración; el Hijo es imagen, y el Espíritu Santo se expresa a través del Hijo, imagen de imágenes. Y el Hijo, que es la imagen, se expresa por el Verbo. En toda palabra siempre contemplamos el aliento del *segundo nacimiento*, el contorno de la sombra en el muro.

En su acepción de elevación, la noción de ‘suspensión’ trae la idea de trascendencia, presente en el concepto lezamiano de imagen: “La imagen como un absoluto -indica en “Las imágenes posibles”-, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles” (1977: 152). Primeramente, la Forma (“figura”) puede existir, pero el hombre sólo puede aprehender la imagen (“el árbol sólo nos muestra su imagen: la sombra”). Sin

embargo esta privación no equivale a la nada, pues la imagen puede captar la Forma de aquello que representa (“la imagen receipta el árbol puro”).

Llevado a la teología patristica significa la certeza de que Dios Padre (pura figura, pura Forma) se hace visible en su Hijo, pues Él es “Imagen del Dios invisible. Primogénito de toda la creación.”¹⁸⁵ Lezama, entonces, toma la noción de imagen de Santo Tomás de Aquino -como lo aclara en la cita- quien explica esta sentencia de San Pablo: “el Primogénito de toda criatura *es la imagen perfecta de Dios, exacta reproducción de aquél de que es imagen. Y por esto se dice imagen, y nunca a imagen* [como sí se dice de la creación del hombre en el *Génesis*]” (1944, XCIII, art. I: 208; la cursiva es nuestra).

Como el hombre no podía acceder al Absoluto, al Ser, Dios toma la iniciativa acercándose en su imagen: su Hijo. La imagen, entonces, se constituye en la única entidad inteligible para el hombre, designada por Dios (“al considerar la patristica que sólo el Hijo podía ser imagen, nos libra del peligro de una tregua intelectual”). El Hijo, además, se expresa por el Verbo, es decir, en toda expresión en donde encarna la naturaleza divina.

Si bien la imagen no es la Forma, la “transmite”: “su insistencia es, como ya lo vio Santo Tomás de Aquino, la transmisión de la forma de un ser a otra.” Según el tomismo, la “noción de imagen consiste no sólo en la *representación de las personas divinas, sino también de la esencia*, a cuya representación pertenecen la inmortalidad y lo indivisible” (*id.*, art. IX: 225; la cursiva es nuestra).

Hacia el inicio del ensayo “Las imágenes posibles”, Lezama vincula la noción de imagen y semejanza presente en el *Génesis*,

185 *Epístola a los Colosences*, cap. 1, v. 15.

repetiéndola numerosas veces en dos párrafos: “Ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir *de una semejanza y de una imagen*” (1977: 153; la cursiva es nuestra).

Este sintagma reitera las palabras bíblicas “hagamos al hombre a nuestra imagen, como semejanza nuestra.”¹⁸⁶ Expone Santo Tomás que la preposición “a” “indica movimiento, el cual supone distancia” (XCIII, art. I: 208), por lo cual entre la Forma (Dios) y la imagen que la representa (el hombre) hay una distancia, aún cuando hay semejanza. Sólo Cristo -que es Dios- es la imagen perfecta del Padre. Esta impronta, presente en la *phýsis* del hombre, determina que toda expresión humana, indica Lezama en “Las imágenes posibles”, engendre la imagen: “Todo lo que el hombre testifica lo hace en cuanto imagen” (1977: 153).

Esta distancia entre el Ser y su imagen la encontramos en el episodio de la lanza que corta el costado de Cristo, el hombre que intenta sortear la separación, el límite con el ser: “Y la escisión de semejanza e imagen presupondría un cuerpo bordeado como un ejercicio en sus límites imposibles. Límite que sería un ejercicio, no la inocencia ni el don órfico del canto” (*id.*). La distancia (“límite”), entonces, presente en el sintagma “a su imagen” induce un “ejercicio” (“cortar el costado de Cristo”) para alcanzar las imágenes; aquel término es equivalente a la “voluntad deseosa” renacentista y a la “agudeza” española, analizados anteriormente.

El “límite” no entraña la imposibilidad, sino la esperanza de ejercitar una instancia de recuperación del Ser, de su esencia, sin que ello implique ni la recuperación de la inocencia perdida ni el

186 *Génesis*, cap. 1, v. 26.

dominio sobre la naturaleza (“don órfico del canto”), propios del Paraíso perdido.

Así como Cristo es el único intercesor entre Dios y los hombres, la imagen también es “interposición” entre el Ser y el no-ser: “por la imagen [el hombre] puede *trazar las proporciones, ocupaciones y desigualdades del ser en el ente. Las imágenes como interposiciones naciendo de la distancia entre las cosas*. La distancia entre las personas y las cosas crea otra dimensión, una especie de ente del no ser, la imagen, que logra la visión o unidad de esas interposiciones” (*ibid.*: 179-180).

En tanto la imagen no es sólo representación del Ser, sino también de su esencia, resulta un parámetro para estimar la presencia del Ser en el ente -lo que es o existe- (“puede trazar las proporciones, ocupaciones y desigualdades del ser en el ente”); la imagen sorteja la distancia entre las cosas pues, por su virtud de análogo traza enlaces que las unen.

En el poema “Dador” -del poemario del mismo nombre- el sujeto poético indica:

Luego comienza por el luego y la derivación, la criatura
se reconoce en la distancia cuando la distancia se nombra
en la suprema esencia y la suprema forma, pero a nosotros
sólo se nos hace visible la caída y la originalidad por la sombra y la caída.

(Lezama Lima 1985: 236)

La sombra -uno de los lexemas de imagen- es lo único visible en la distancia entre el ser (“suprema esencia y suprema forma”) y el

no-ser (“la caída”); para el hombre (“nosotros”) esa distancia sólo se torna apreciable en la imagen. La distancia motiva que aunque la imagen capte la Forma, sea ontológicamente inferior a ella.

Pero el poema que trata estas significaciones de un modo más exiguo es “Variaciones del árbol” de *La fijeza*. El texto significa una glosa de la siguiente cita de “Sobre Paul Valéry”: “En toda palabra siempre contemplamos el aliento del segundo nacimiento, el contorno de la sombra en el muro. El ojo crea la figura; la noche se expresa, cae sobre nosotros como imagen” (1977: 117).

Al estilo musical, se traman variaciones en torno al motivo del árbol, tomado en el sentido de “figura” trabajado anteriormente en la cita del ensayo “Sobre Paul Valéry” (1945). Cuatro son los “movimientos” que diseñan este poema, señalados numéricamente y con un epígrafe entre paréntesis que también hacen las veces de subtítulos.

El poema -constituido por cuatro sonetos de arte mayor de medida variable- vuelve también al motivo de la mirada como arquitecta de lo que se observa señalada también en “Sobre Paul Valéry”: “«Un recurso esperado de palabras», le oía decir en su adolescencia a Mallarmé, «bajo la comprensión de mi mirada, se coloca en rasgos distintivos, silenciosamente». Valéry no olvida esa lucha de la idea con la mirada, planteada por Mallarmé” (1977: 102).

De este modo el poeta se propone destruir y construir un modo de mirar dirigido por la pulsión de poseer lo que se observa (como ocurre también en “Rapsodia para el mulo”); la característica de esa mirada será la fijeza, (“fijeza representativa”, dice en el mismo ensayo) presente en “el ardor de los ojos” que se siente al fijar la

mirada:

Allí donde se acerca la sangre no concilia,
el ardor de los ojos está ya en el paisaje,
y cuando más interpreta su cuerpo tocado,
la voz del árbol enemigo mueve sus ramas.
(Lezama Lima 1985: 139)

La fragmentación del sujeto poético se aprecia en la tercera persona del singular que despersonaliza la imagen y por lo tanto la objetiviza, y la primera en los tercetos. Esta primera variación se ciñe acerca de las posibilidades del tacto para conocer -metonímicamente presente por “la mano”-, cuyo intento es fallido:

Ese árbol flotante, presagioso, marino,
rueda hasta mi ser extrañado, repetido,
como pasos sin techo con dureza revierten.

Desdeñado ese árbol, mi mano es quien lo impulsa;
fúnebre contra la roca golpea,
mientras mi mano llora su dureza intocable.
(*id.*: 139-140)

La mirada -en la segunda variación- comienza a construir una trama participando al sujeto poético de la figura del árbol, significación presente en “al nuevo siglo que en mi sangre cruje”:

Ya en los ojos la imagen bien hilada,
 las ramas vacilan en su incendio.
 Y los ojos, las piedras, sus hojas abren
 al nuevo siglo que en mi sangre cruje.

A partir del segundo soneto, asoma la noche con la densidad semántica que tiene para Lezama (un orbe propicio para la creación)¹⁸⁷ ya que deforma los objetos -los despoja de su forma y esquemas habituales, conceptualizados cultural y gnoseológicamente- y transforma su aspecto visible introduciendo “lo siniestro”; como se indica en el poema, los destruye:

III

(El árbol y el paisaje destruido por la noche)

Un inmenso galope en la bodega de un barco
 sabe llegar y haciendo su muralla desvanece
 el ruido siniestro y el siniestro vuelo
 de Ícaro sedoso, caído su pecho pesado.

Pero el árbol como el barco sabe cabecear,
 penden las hojas, penden nuestras manos.
 El árbol murmura sin hojas
 y pesan las preguntas en sus manos hartadas.

La noche galopando extrae el opio de la flora marina,

187 En “Confluencias” (1968) encontramos las siguientes distinciones: “Yo veía la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento. Su lentitud me impedía compararla con algo que descendía por una escalera, por ejemplo. Una marea sobre otra marea, y así incesantemente, hasta ponerse al alcance de mis pies. Unía la caída de la noche con la única extensión del mar.” Posteriormente indica Lezama: “La inmensa piel de la noche me dejaba innumerables sentidos para innumerables comprobaciones” (1977: 1208-1209). Es interesante la similitud entre esta descripción y uno de los modos de teofanía presente en el imaginario judeo-cristiano: Dios se manifiesta como una nube o sombra que desciende, por ejemplo Lc 1, 35: “El ángel le respondió: «El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con tu sombra.»” Cf. también Lc, 9, 34; Ex 13, 22; 19, 16; 24, 16. Por supuesto que también está presente la significación que la noche tiene para San Juan de la Cruz, como analizamos más adelante.

rueda las ciudades, envuelve las estatuas
y al hombre húmedo le alza los hombros.

Después la noche hierve el pájaro y la hoja.
La ciudad desvastada avanza en sus torreones,
pero el árbol ya no está junto al río y el sueño.
(Lezama Lima 1985: 140-141)

El sujeto poético se diseña como un Ícaro -personaje que atraviesa varios poemas de Lezama-, mito del cual se recupera el mitema de la caída (“caído su pecho pesado”). Se continúa con el diseño de la participación en la figura representada por el árbol (“penden las hojas, penden nuestras manos”).

El último soneto se ciñe sobre el discurso poético con el epígrafe “(El artificio prolonga la noche)” y se trama la constitución de la imagen en el poema:

Ha creado la imagen, cae sobre el árbol,
se recobra y destruye su voraz mirador.
Lazos con el orbe clásico

En “Suma de conversaciones”, Armando Álvarez Bravo reproduce esta reflexión de Lezama sobre la imagen que sintetiza su teoría:

En los términos de mi sistema poético del mundo, la metáfora y la imagen tienen tanto de carnalidad, pulpa dentro del propio poema, como de eficacia filosófica, mundo exterior o razón en

sí. Es uno de los misterios de la poesía la relación que hay entre el análogo, o fuerza conectiva de la metáfora, que avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio sustantivo de la poesía, con el final de este avance, a través de infinitas analogías, hasta donde se encuentra la imagen, que tiene una poderosa fuerza regresiva, capaz de cubrir esa sustantividad. La relación entre la metáfora y la imagen se puede establecer con un caballo tan alado como nadante que persiste en una sustancia resistente que en definitiva podemos considerar como la imagen. La imagen es la realidad del mundo invisible. Así los griegos colocaban las imágenes como pobladoras del mundo de los muertos. Yo creo que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa poiesis. [...]. [El hombre] ha creado también un cuerpo artificial que resulta acariciable y resistente, como la misma naturaleza escondiéndose y regalándose al tacto. [...]. Las conexiones de la metáfora son progresivas e infinitas. El cubrefuego que la imagen forma sobre la sustantividad poética es unitivo y fijo como una estrella. Por eso afirmo en uno de mis poemas, paradoja profunda de la poesía, que el amor no se ejerce caricioso, poro tras poro, sino de poro a estrella, donde el espacio forma una suspensión y el cuerpo se lanza a una natación que se prolonga. (Álvarez Bravo 1968: 28-29)

Se analizan a continuación los diversos elementos provenientes del orbe clásico que construyen la noción de imagen lezamiana, sobre la lectura de la cita anterior.

“En los términos de mi sistema poético del mundo, la metáfora y la imagen tienen tanto de carnalidad, pulpa dentro del propio poema, como de eficacia filosófica, mundo exterior o razón en sí.”

En la teorización lezamiana, como ya se ha advertido, la imagen se plantea como lo único cognoscible para el ser humano (“pues solamente de la traición a una imagen -indica el poeta en “Las imágenes posibles”- es de lo que se nos puede pedir cuenta y rendimiento” [1977: 153]). Por ello resulta un absoluto, el puente, la entidad mediadora entre lo real (en términos del *eidos* platónico) y el sujeto cognoscente.

Describiendo la tarea del poeta, expresa Lezama: “Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles. El hecho mismo de su aproximación indisoluble, en los textos, de imagen y semejanza, marca su poder díscolo y cómo quedará siempre, como la pregunta del inicio y de la despedida; pues cuanto más nos acerquemos a un objeto o a los recursos intocables del aire, derivaremos con más grotesca precisión que es un imposible, una ruptura sin nemósine de lo anterior” (*id.*: 152).

La imagen, entonces, se despliega como un intento por superar la pérdida de algo primordial. Uno de los problemas que se desprende de cualquier pretensión exegética de la teoría de la imagen en Lezama es, precisamente, que la explicación que nos brinda el poeta se realiza con imágenes, en una especie de metadiscurso, con lo cual refuerza su teoría de que lo único asequible al ser humano es la imagen.

Cercada por esta impronta, la imagen adquiere sustancia, deviene entidad perceptible, externa, ajena al ser humano, excediendo la subjetividad: “Yo no creo que haya que establecer

un dualismo entre imagen y realidad. La imagen es la misma realidad y lo que alcanzamos de la realidad es la imagen. Si no fuera eso, el mundo sería intocable e indefinible y una especie de ceguera tenebrosa rodearía la naturaleza, haciéndola imposible a su penetración al hombre” (Lezama Lima cit. por Valdivieso 1980: 49).

“El cubrefuego que la imagen forma sobre la sustantividad poética es unitivo y fijo como una estrella.”

Desde un *locus* gnoseológico y ontológico, la imagen representa una posibilidad de acceso desde la mismidad a la otredad en la concepción lezamiana. Esta dicotomía corresponde a la disposición platónica de alteridad, de no-ser relativo, en la cual adquiere significación la categoría de negación: “Le même est ce qui est identique à soi, parfaitement un, incomposé, unité pure; l’autre c’est le domaine du multiple, ce qui pluralise, enfin ce qui différencie” (Mortley 1988: 15); “la négation est signe de la différence, non de la contrariété; la différence est antithése, au sens constructif du contrepoint” (*id.*: 23).¹⁸⁸

El intertexto platónico se confirma en diferentes textos del cubano, como por ejemplo, en “Las imágenes posibles”: “en una indiferencia y desolación totales [...] nos sorprende la existencia de un flujo (todo hacia uno) que va hacia la sustancia poética, hacia

188 En cuanto al concepto de alteridad, o no-ser relativo de Platón, somos conscientes de que representa el punto álgido de una problemática sin resolver. Por ello, enfocando nuestra línea de análisis, seguimos la lectura que realiza Mortley. Para más datos de esta coyuntura intelectual, V. Crombie 1962.

un ente del no ser (opuesto a la distancia, esa ausencia de las cosas, no es propio no ser) que puede ser participado y mantenido en imágenes” (1977: 180).

Desde esta lectura, la imagen lezamiana es una heredera de las correspondencias baudelaireanas (“el poeta percibe las infinitas *correspondencias* de la naturaleza, sus símbolos, en los que «se responden los perfumes, los colores y los sonidos»” [Martino 1948: 180]), noción que impulsa la figura del símbolo propuesto por el Simbolismo francés (“Mallarmé lleva hasta el extremo la idea de las correspondencias baudelaireanas; en él, estas correspondencias son intelectuales, no sensoriales. Cree que todas las imágenes de la naturaleza tienen una significación en idea, que permiten entrever a través de ellas algo distinto de lo que son” [*id.*: 114])

En “El cubrefuego” de *La fijeza* leemos resonancias del epígrafe anterior. El poema se construye sobre una inicial imposibilidad de acceder a un ámbito “enrejado” y agresivo (“reja de espinas”):

Así ahora es la reja de espina. Generalmente
es el hierro vejestorio. Éste es un enrejado
de espinas. [...]
(Lezama Lima 1985: 212)

Posteriormente surge el tema de la *mímesis* (“espejo”) y de la *metapoiesis* (“anotada”), ensayando un modo de aprehender esa otredad:

Como la llama anotada en el espejo,

la espina va absorbiendo los retratados
 por las llamas, los caballeros poseídos
 por una caperuza de poder, por un vozarrón
 que habla con la vejiga del carnero.
 (*id.*: 213)

Finalmente el ámbito inaprensible se metamorfosea (“nueva cara”), se transforma para ser captado por el poema (“nuevo cuerpo”) a través de la imagen (“cubrefuego”) y la poesía, explicada por su frialdad y lejanía (“nieve”), es ahora una posibilidad de la escritura, un comienzo:

El enrejado con una *nueva cara*
 se divierte, antigua danza
Le varía las iniciales.
 El tridente se le hunde por el techo;
 en las paredes el nuevo cuerpo
 se desmaya y reaparece
 con borradura de sus sueños.
 En la estación del fugitivo,
 en el reinado tan divertido al *comenzar*,
 el cubrefuego reaparece con su tigre.
 Escarba el espinazo
 de la nieve tan divertida al *comenzar*.
 (*ibid.*: 213; la cursiva es nuestra)

“La imagen es la realidad del mundo invisible. Así los griegos colocaban las imágenes como pobladoras del mundo de los muertos.”

Este aspecto de la imagen nos acerca a su génesis vivencial en el imaginario lezamiano, pues el poeta reivindica su teorización al significarla como sustituto particular de lo ausente: “La muerte de

mi padre me alucinó desde niño, esa *ausencia* me hizo hipersensible a la *presencia* de la imagen” (Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas 1971: 10). Esta ecuación existencial entre ausencia y presencia de la imagen, nos acerca una primera y momentánea definición, pues la imagen adquiere *status* ontológico en lugar de lo que no está, pues es “el latido de la ausencia” (*id.*: 8)

Ente relacionante en la dicotomía del ser y del no-ser relativo, u otredad, la imagen se plantea también como una heredera de la teoría aristotélico-tomista en la cual el conocimiento parte de los sentidos, privilegiándose el de la vista. Santo Tomás, según Mortley, establece una relación entre lo uno y lo otro posibilitada por los intersticios de esta distancia: “la relation est le principe qui introduit un certain dynamisme dans l’univers thomiste, et qui assure le développement des choses. C’est toujours un mouvement de la chose vers l’autre, le fait de suivre la voie d’un développement naturel. La relation est le devenir d’une chose. L’alterité est complice dans cette action, puisqu’un tel développement n’est pas possible sans la présence des interstices qui constituent l’espace de son activité. La relation, c’est *unum ad alterum*, et c’est la différence qui fournit l’espace dans laquelle se déploie le «ad»” (Mortley 1988: 50).

Los intersticios constituyen la base de la teorización de la imagen en Lezama (en esta disyuntiva del mismo y lo otro ya señalada), pues la imagen es el puente impulsado en verticalidad, tal como se define en “Las imágenes posibles”: “por la imagen [el hombre] puede trazar las proporciones, ocupaciones y desigualdades del ser en el ente. Las imágenes como interposiciones naciendo de la distancia entre las cosas. La distancia entre las personas y las cosas crea otra dimensión, una especie de ente del no ser, la imagen, que

logra la visión o unidad de esas interposiciones” (1977: 179-180).

En esta idea yace también la significación de *eidolon* (sombra, imagen) del Hades homérico, representación del alma desprendida del cuerpo muerto. Lo relevante de esta noción es que tiene relación con el matiz de inferioridad ontológica, pues *eidolon* es un débil hálito del ser al que le da vida al cuerpo según entiende Lezama en “Introducción a un sistema poético” (1954): “En *La Odisea*, en el maravilloso capítulo XI, en que Ulises desciende a los infiernos, se establece un distingo entre el cuerpo y la imagen. Ulises conversó allí con la imagen de Hércules, pues su cuerpo está en el Olimpo. «Después de Sísifo, vi al divino Hércules, es decir, a su imagen, porque él está entre los dioses inmortales y asiste a los festines.» [...] [He aquí el] concepto griego de cuerpo y de imagen formando parte de una realidad complementaria más sacramental y misteriosa” (1977: 406).

La recurrencia a la religión homérica refuerza el matiz místico-teológico de la imagen lezamiana, pues a partir de ella se destaca la naturaleza separada entre imagen y cuerpo, es decir, la negación de la reproducción especular entre estas entidades, resaltando la existencia independiente de la imagen en otra realidad, que por lo lejana al hombre parece irreal. Este último concepto se revela en la línea semántica de imagen que ha elegido Lezama a través del mundo subterráneo: *eidolon* como imagen de los muertos, como sombra de la consistencia del humo o del sueño.

Lexemas que destacan el carácter inasible de esta imagen, en especial si recordamos los episodios en que Ulises intenta abrazar al *eidolon* de su madre, y no puede, o cuando Aquiles lo intenta con el *eidolon* de Patroclos.¹⁸⁹

189 *Od.* XI, e *Il.*, XXIII, respectivamente.

Esta característica define el perfil extraño, casi ajeno al hombre, de la imagen que se constituye como una nueva causalidad en el contexto de uno de los propósitos del sistema poético del mundo construido por Lezama, rebatir la “causalidad aristotélica” (Álvarez Bravo 1968: 34).

La *phýsis* de la imagen lezamiana, entonces, toma el carácter frágil del *éidolon* homérico: el alma de los muertos que sobrevive a la muerte, lazo entre el Ser y el no-ser. A partir de estas descripciones la imagen se prescribe como entidad cognoscitiva de lo real (el mundo físico -en su sentido etimológico de *phýsis*)¹⁹⁰ y de lo irreal, es decir, de aquello que el pensamiento humano debe reponer (ejemplificado cabalmente con la reconstrucción que se hace de seres queridos que han muerto).

“Es uno de los misterios de la poesía la relación que hay entre el análogo, o fuerza conectiva de la metáfora, que avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio sustantivo de la poesía, con el final de este avance, a través de infinitas analogías, hasta donde se encuentra la imagen, que tiene una poderosa fuerza regresiva, capaz de cubrir esa sustantividad.”

La imagen se presenta como sustento de una semejanza cuya representación no se define en términos de reproducción especular, de *imitatio*; el espejo aquí es símbolo, no de identidad entre el ente y su reflejo, sino que rescata la noción platónica de semejanza asimétrica entre el ámbito sensible y el eidético presente en *Fedón* 73e:

190 Recordamos que *phýsis* tiene tres significaciones principales en el mundo antiguo, en especial en la filosofía presocrática: la naturaleza de las cosas (es decir su esencia), las cosas de la naturaleza (el ámbito de la naturaleza y la física como hoy las entendemos) y el proceso por el que esas entidades llegan a constituirse.

-Por lo tanto, también viendo dibujado a Simmias ¿acordarse del propio Simmias?

-Lo es, ciertamente, dijo.

[...]

-Entonces, cuando uno recuerda algo a partir de cosas semejantes, ¿acaso, no es necesario que experimente, además, esto: que entreevea si a eso le falta algo o no según su parecido con aquello a lo que recuerda?¹⁹¹

Para Platón, esta asimetría se halla en la recurrencia a planos ontológicos jerárquicamente disímiles; así por ejemplo, un retrato sería la representación al cuadrado de su original, de la Forma. Allí, entonces, la imagen permite entrever qué carencias mantiene con aquello que representa (*id.*: 73e10-74a 7). Lezama toma esta idea del filósofo griego tal como lo aclara en “Las imágenes posibles”: “como la semejanza a una Forma esencial es infinita, paradójicamente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma, su penetración, la única posible, en el reverso que se fija” (1977: 153).

La semejanza de la imagen concebida asimétricamente resemantiza la noción lezamiana de “espejo” -o *mimesis*-, pues ya no se trata de una representación que identifica al objeto reflejado con su reflejo, sino que, puesta la imagen en la distancia o ausencia de las cosas, resulta un tercer ente que relaciona lo representado con su Forma, reflejando su esencia, presente en el motivo del “vapor” -que connota trascendencia- de la siguiente cita proveniente del último ensayo mencionado: “esa distancia, esa ausencia de las cosas, no es su enemistad, sino una llaneza de inmediato, donde deslizamos el

191 Traducimos de la edición de Burnet 1900.

espejo que suda rocío de enigmas y lenta transpiración o vapor de las imágenes” (*id.*: 180).

Esta idea se opone a la *mimesis* aristotélica -que Lezama interpreta como *imitatio*- o reproducción de iguales: “en el período pericleo de indecisión comienza a doblar las rodillas y a enarcar la semejanza. *Pero siempre en la imitación o semejanza habrá la raíz de una progresión imposible*, pues en la semejanza se sabe que ni siquiera podemos parejar dos objetos analogados, y que su ansia de seguir, de penetrar y destruir el objeto, marcha sólo acompañada de *la horrible vanidad de reproducir*” (*ibid.*; la cursiva es nuestra).

Esta concepción destaca también la negatividad de la identidad concebida en términos de diada pitagórica, y rescata el valor simbólico del número tres, colocando a la imagen como relacionante vertical, es decir, entre un ser inferior -ontológicamente hablando- y un ser superior -la Forma- (“Recordemos que en el pasaje bíblico citado -indica en “Introducción a un sistema poético”-, el tres puede ser testimonio o ausencia. Lo vimos testimoniando henchimientos y menguas, subrayando el traspaso del aliento a la voz. En ese animismo numeral no podríamos precisar si el tres, paso del uno primordial al doble, o a la imago, es la síntesis o las bodas del uno y la diada, el enigma matrimonial de la casa o es, por el contrario, una pausa en el fuego que une los corpúsculos, una ausencia” [1977: 401]).¹⁹²

La imagen con que Lezama teoriza sobre su *imago*, instala la duda sobre dos vertientes en la definición, que se complementan mutuamente, pues su finalidad significativa es la misma: tanto

192 Lezama utiliza nuevamente una imagen para recomponer su propia teorización.

“díada”¹⁹³ y “ausencia” son equivalentes de lo otro, plano hacia el que conduce la imagen.

La imitación o reproducción -naciones que suponen simetrías “imposible” porque siempre la Forma excede la semejanza y la imagen (“en la semejanza se sabe que ni siquiera podemos parejar dos objetos analogados”) este fin vano esconde y es impulsado por el orgullo (“horrible vanidad de reproducir”).

Ontológicamente, pues, la imagen es una instancia inferior a la Forma, sería su sombra, su reflejo distante,¹⁹⁴ recordando la cita ya expuesta: “La figura supone la rama pura, el fruto puro. Pero el árbol sólo nos muestra su imagen: la sombra. [...] la imagen recepta el árbol puro” (1977: 116).

A pesar de que Lezama se opone a la concepción de *mímesis* aristotélica, rescata su definición de metáfora, recuperando su etimología, como lo indica en “Introducción a un sistema poético”: “Dentro del análogo, es donde es posible señalar las ambivalencias, en ese cosmos de la poesía, y he aquí el gran hallazgo perviviente de su *Poética*, señalar que es en la región de la poesía donde «éste es aquél», donde es posible reemplazar el escudo de Aquiles por la copa de vino sin vino, este árbol por aquella hoguera [...]. Igualado el árbol a la hoguera, el éste con el aquél, desciende la metáfora, para lograr el nuevo reconocible, en la nueva especie que avanza” (1977: 421). Lezama rescata la etimología de metáfora como esa entidad que -según Aristóteles- “es el transporte de un nombre a

193 La díada simbolizaba para los pitagóricos la materia en estado puro, cf. Maynadé 1973.

194 Aclaramos que esta idea se encuentra presente en el hombre que está hecho “a imagen”, no en Cristo que es Imagen y que es Dios mismo.

otro.”¹⁹⁵

El poeta cubano cita el pasaje 1457b 16-32 de la *Poética* que, saldando las elipsis lezamianas es el siguiente: “Refiero relación analógica cuando el segundo término es al primero, como el cuarto al tercero [...]. Y considero que de la misma manera es la copa a Dioniso y el escudo a Ares. [...] Esta clase de metáforas tiene también otro uso, una vez designada una cosa por un nombre que pertenece a otra, se niega una de las cualidades propias de ésta: por ejemplo si al escudo en lugar de llamarlo «copa de Ares» se denomina «copa sin vino».”¹⁹⁶

La noción de metáfora es fundamental en la concepción lezamiana de imagen, pues significa una nueva diferencia con la cosmovisión griega antigua del Ser según lo define en “La dignidad de la poesía” (1956): “el intento nuestro es un sistema poético, partiendo de *la metáfora como superadora de la metamorfosis y de la metanoia del mundo antiguo*; de la imagen como proporción y nueva causalidad entre el hombre y lo desconocido” (1977: 788; la cursiva es nuestra).

Tanto la metamorfosis como la *metanoia* (cambio) guardan relación con la objeción de la *mímesis* aristotélica y con la concepción esférica del Ser, pues buscan un doble en el reflejo que aspira a la simetría con su original como lo indica el poeta en su “Preludio a las eras imaginarias” (1977: 804-807).

La concepción que rescata Lezama del mundo antiguo es la de *anagnórisis*: el reconocimiento, la revelación, idea aristotélica que explica tomando escenas del episodio tercero de *Ifigenia en Tauride*

195 Traducimos de la edición de Hardy 1932, *Aristote. Poétique*, 1457b 6-9.

196 *id.*: 1457b 16-32.

de Eurípides presente en “Las imágenes posibles”: “Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola; va como la carta de Ifigenia a Orestes, que hace nacer en éste *virtudes de reconocimiento*. Lleva la metáfora su carta oscura, desconocedora de los secretos del mensajero, reconocible tan sólo en su antifaz por la bujía momentánea de la imagen” (1977: 157).

En este contexto, la metáfora resulta un *crescendo* fragmentado de la imagen: “En toda metáfora hay como la suprema intención de lograr una analogía, de tender una red para las semejanzas, para precisar cada uno de sus instantes como un parecido... La lucha fratricida de Atreo y Tiestes, representada por Ifigenia en telas tejidas. Los retrocesos del sol representados en esos paños con hilacha fina en el primor. La cabellera situada en el sepulcro en lugar del cuerpo de Ifigenia. La lanza de Pélope colocada en el aposento de Ifigenia, mientras mantenía su virginidad, son momentos donde el conocimiento poético logra su reconocimiento, *cada una de las metáforas ocupa su fragmento y espera el robo de la estatua que se despliega como imagen*” (*id.*: 158; la cursiva es nuestra).

Esta reseña refleja la relación complementaria entre la metáfora y la imagen, la primera se despliega paulatinamente en sus semejanzas que, tras la acumulación semántica, se recuperan súbitamente -como la *anagnórisis*- en la imagen. En la *Poética*, Aristóteles aplica este concepto al drama trágico en el cual un personaje reconoce su realidad. Volvemos posteriormente a la noción de fragmento aquí presente.

La noción de lo que Lezama Lima llama “lo incondicionado poético” -en oposición a la causalidad aristotélica- es otra arista del concepto de imagen. Esta idea tiene que ver con un discurrir de

los acontecimientos exento de un relevamiento preestablecido de causas y efectos esperables. Lo incondicionado poético, justamente, se define como otra causalidad que prescribe la superación de la causalidad física aristotélica para impulsarse en verticalidad (recordamos un fragmento de la cita anterior “la imagen como proporción y nueva causalidad entre el hombre y lo desconocido”).

El hombre se encuentra rodeado de un vacío al que difícilmente le puede dar significación (“en una indiferencia y desolación totales”) que brota de la “distancia o ausencia entre las cosas”. Lezama plantea la superación de esta realidad fragmentaria. Para ello toma la idea teológica de “procesión”: la acción eterna con que el Padre produce al Verbo y más comúnmente con que ambas personas producen el Espíritu Santo; se trata de la acción en que Dios nos permite participar de su naturaleza a través del Hijo, sin lo cual es imposible el análogo de la imagen y la Forma, como lo expresa en “Exámenes” (1950): “Para levantar el cuerpo y lograr la prosecución de su germen, había que acudir al concepto teológico de *procesional, que propaga la suprema forma ya transfigurada*, mientras existan los añadimientos del uno que trasmite el fuego. Para lograr su Paraíso, donde criatura y esencia se transfunden, había que lograr un éxtasis de participación en lo homogéneo, venciendo así al *demonio de lo extenso, donde es imposible la participación metafórica o el apoderamiento de lo exterior [...] por imagen*” (1977: 226; la cursiva es nuestra).

“Participación” está en el sentido platónico y tomista de tomar parte una entidad ontológicamente inferior de su Forma, aquí el hombre participa de esa “suprema forma” que es Dios. En el poema “Procesión” de *La fijeza*, el sujeto lírico indica: “El hombre *propaga*

y lastima su sustancia, Dios sobreabunda, el encuentro se verifica en sus generosidades” (1985: 186).

Es la gracia divina (“Dios sobreabunda”) la que permite la superación de la fragmentariedad del ser (“El hombre propaga y lastima su sustancia”). En su gracia, Dios produce el Verbo y permite la participación del hombre: “Así la procesión que surgiendo de la Forma se prolonga hasta pasar e inundarse por la *Esencia última*, vuelve a salvarse de nuevo por llenarse de la figura simbólica y concupiscible que encierra a la sustancia ya iluminada. [...] *el católico sitúa la procesión para despertar en el cuerpo como límite, la aventura de una sustancia igual, real y ricamente posible para despertar en Él*” (*id.*; la cursiva es nuestra). De esta inundación de Dios en el hombre, surge la semejanza -la metáfora y la imagen-: “la procesión de hombres continúa dividiendo por semejanza” (*ibid.*: 187).

Finalmente, la recurrencia al cultismo *imago* -presente en especial a partir del ensayo “Introducción a un sistema poético”- implica un acierto por parte de Lezama, pues el término latino reúne las significaciones ya analizadas, ya que significa imagen, representación, retrato, busto de un antepasado, estatua, sombra (de un muerto, en correlación con el término griego *eidolon*), aparición, fantasma, eco, copia, reproducción, apariencia. Según Emilio de Armas, es también un préstamo tomado de la zoología, disciplina en la cual “designa el estado adulto de un insecto, que sucede al de ninfa o crisálida: representa la forma definitiva sexuada, que tiene capacidad de reproducción” (Armas 1992: 31).

La *imago*, además, se constituye en un objeto cognoscible, que se objetiva, a partir de la imaginación. Es una entidad independiente del lenguaje, aunque su instrumento (la metáfora) es lingüístico.

Mediante esta estrategia intelectual, Lezama propicia la inmanencia del lenguaje (y por lo tanto del sujeto) para trascenderlo: a partir de la mismidad que lo constituye se perfila como posibilitador de la imagen, entidad ambulante entre el uno y lo otro.

A través de este intento de objetivación de la imagen, Lezama establece una oposición entre esta noción y la imaginación, pues esta última alberga la subjetividad, la abstracción del sujeto: “La imaginación -indica en “La imagen histórica” (1959)- que nace, gorgonas, centauros, de la comparación de dos formas reales. Por una fácil paradoja en la aceptación que le damos a la imagen, es ésta totalmente opuesta a la imaginación. La imagen extrae del enigma una vislumbre, con cuyo rayo podemos penetrar, al menos vivir en la espera de la resurrección” (1977: 848).

Más allá de las configuraciones que ciñen la noción de imago en Lezama, lo que nos incumbe tiene que ver con la relación existente entre su diseño y la construcción de su propio linaje en esta segunda etapa.

III. Trazos y polémicas con la vanguardia

Más que con los artistas de las vanguardias históricas, la relación de Lezama tiene que ver con ciertos postulados vanguardistas; la apropiación, entonces, parece no realizarse desde los poetas mismos esta vez, sino sobre todo tras la lectura de ciertos problemas suscitados a partir de la década del 40 presentes por ejemplo en la *Revista de Occidente* (1923-1936)¹⁹⁷ que Lezama conocía muy bien¹⁹⁸ y, posiblemente también tuviera en cuenta el proyecto cultural de la revista argentina *Sur* (Cella 2003: 61).

Entre los movimientos de incorporación que recorren la poética de Lezama, las coincidencias principales con las vanguardias históricas¹⁹⁹ son las siguientes: la *práxis* vital (es decir, la coincidencia entre arte y vida, aunque ambas concebidas con aires de trascendencia), una vuelta a la inocencia adánica que las vanguardias han recuperado en su mirada sobre las culturas denominadas primitivas (González Echevarría 1974: 27) -ello se ve claramente en “Pensamientos en La Habana”-; la noción de una nueva causalidad o *vivencia oblicua* -en términos de Lezama-

197 Cf. González Echevarría 1974: 28. Allí el crítico manifiesta cómo la mencionada revista fue un amplio órgano de difusión de las nuevas líneas antropológicas y su insistencia en una exposición y búsqueda de una visión del mundo presente en las culturas denominadas primitivas o salvajes y opuesta a la de la cultura occidental. Lezama también conoce el impacto que ello produjo en las vanguardias históricas, sobre todo en Picasso (cf. “Cautelas de Picasso” o la introducción al “Coloquio con Juan Jiménez”).

198 Cf. por ej., la siguiente apreciación de Lezama en una carta a su hermana: “¿Te acuerdas de *Sur*, *Revista de Occidente* y *Cruz y Raya*, aquellas revistas de nuestra juventud? Creo que a todos nos sirvieron de mucho. Sobre todo nos enseñaron, en la diversidad que mostraban, a tener simpatías por las más diversas maneras de expresión” (Lezama Lima 1979: 272).

199 Que fuimos e iremos subrayando, pero que resumimos y simplificamos para aclarar nuestra lectura.

que introduce una nueva lógica en la relación causa-efecto de la denominada causalidad aristotélica (*id.*: 28) -presente sobre todo en la noción lezamiana de imagen-; la mirada sobre la lengua poética que, si bien recupera el tópico de *pauca e multis* (de insuficiencia) se distingue del orbe del Siglo de Oro español -que considera al lenguaje como *mimesis* de lo real (Molho 1977: 21-22 y Egido 1990: 91-93)- buscando construir y comunicar el misterio de lo trascendente -presente ya desde la mística española-; por último, la fragmentación y la idea de fragmento presente en su concepción de metáfora.

Un punto importante a tener en cuenta es que, si bien, estas categorías están en Lezama, no hay intertextos ni poetas fundantes presentes en su construcción del linaje, al menos de un modo relevante.²⁰⁰ Hábilmente, Lezama logra colocarse siempre en un momento de gestación, de origen, de nuevo nacimiento. Es cierto, por otra parte, que el único artista vanguardista que Lezama destaca una y otra vez desde sus inicios es Picasso. Como señala Susana Cella: “Las menciones a poetas como César Vallejo, por ejemplo, son escasas, y cuando alude al período vanguardista, lo hace más bien en consideraciones sobre la pintura que sobre la literatura, baste mencionar su recurrencia a Picasso” (2003: 60). Por otra parte, poco le podía seducir ciertas modalidades que le parecían pose de época y pasajeras.

Más allá de una actitud antiparricida señalada repetidamente

200 Si bien, como aclaramos después, hay cierta presencia de Apollinaire y, además, la admiración de Lezama por Picasso y su capacidad de dialogar con la tradición (como destaca en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez (1937): “Para ellos [para Picasso y Juan Ramón Jiménez], la manera, el estilo han sido últimas etapas de largas corrientes producidas por organismos vivientes de expresión. Mientras que los más (temed al hombre de una sola experiencia sensible victoriosa) alcanzaron una manera y la degeneraron en manía; una tradición fraccionada, y se apresuraron a convertirla en ley” [1977: 45]).

desde los inicios con “Muerte de Narciso” y “El secreto de Garcilaso” (ambos de 1937 como ya señalamos), lo importante no es destacar si Lezama es o no vanguardista, sino considerar primeramente que Lezama reconoce su circunstancia histórico-poética a través de la incorporación de ciertos hallazgos de estas estéticas de principios del siglo XX.

La vanguardia cubana y el grupo Orígenes²⁰¹

En Cuba la vanguardia colocó un estandarte de novedad y experimento en la *Revista de Avance* (1927-1930), órgano de la denominada generación del 27. Fundada por Juan Marinello, Jorge Mañach, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier y Martí Casanovas (estos dos últimos presentes sólo en el inicio de la revista), resultó el portavoz de “la urgencia de renovación de una época abierta a cambios radicales en el pensamiento universal” (Verani 1990²: 22) y difusora de los que, en la isla, se hacían eco de ello creando poesía pura, afroantillana y social.

Cintio Vitier, refiriéndose a la *Revista de Avance* afirma: “esta publicación se propuso barrer con los gustos provincianos, las pompas académicas y las actitudes trasnochadas, alertando a la vez la sensibilidad cívica y la estética, esta última a favor de una ‘proa’ vanguardista que sincréticamente proyectaba hacia el horizonte los *ismos* europeos e hispanoamericanos de posguerra. [...]. Sobre el fondo político de la lucha contra Machado, esa bifurcación

201 Sobre Orígenes puede consultarse Vitier, C., “La aventura de Orígenes” en Lezama Lima, 1993b: 309-337; Marruz 1997, Uribe 1992 y Kanzepolsky 2004.

aparentemente contradictoria, además del influjo unificado de la generación española del tricentenario de Góngora (Lorca, Alberti, Salinas, Guillén, un poco después Neruda), revela caracteres comunes (jitanjáfora, onomatopeya, son) y una convergencia de rechazo a la realidad inmediata del país, rechazo que se expresa en forma de evasión o sátira” (Vitier 1988: 418-419).

Cuando Orígenes -tomando su nombre del teólogo alejandrino- comienza a conformarse -en 1937, aproximadamente, con la llegada de Juan Ramón Jiménez a Cuba-, la generación del 27 se encontraba en el crepúsculo de su producción. Es entonces que se publica “Muerte de Narciso” de Lezama Lima, guía intelectual del grupo. El medio de difusión de la poética de Orígenes fue la revista homónima (1944-1956). Desde su denominación se aclara, entonces, la línea poética y religiosa del grupo en búsqueda de una expresión que transfigurara la trascendencia en diversas manifestaciones artísticas y entendida como universal. Como indica Adriana Kanzevolsky “ese universalismo no sólo constituye una de las características que la definieron, sino que él fue uno de sus máximos logros, en tanto posibilitó cierta modernización de la literatura cubana con la incorporación de materiales extranjeros, al tiempo que difundió la producción nacional en el exterior” (2004: 17). La revista, dirigida por Lezama, con la colaboración de José Rodríguez Feo,²⁰² y junto a ellos Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego entre los poetas-, el pintor Mariano, y el músico Julián Orbón entre otros, conformaban el círculo artístico.

Con respecto al pasado literario y cultural de Cuba, llama la atención la actitud no polémica ni violenta que caracteriza

202 Hasta que éste se apartó del proyecto. Al respecto se puede consultar el mencionado trabajo de Kanzevolsky y Uribe 1992.

a Orígenes, si bien establecen matices diferenciadores con la generación del 27, sobre todo en su lectura de la tradición. Este diálogo también nos permite revisar la presencia de la estética vanguardista en Lezama, a pesar de sus disidencias y leer el modo de selección de su linaje.

Una de las improntas de Orígenes fue la negativa a separar la literatura por generaciones pues la convertía en una entidad trascendente al tiempo. Lezama niega el criterio generacional de clasificación propiciando su alcance más allá del factor cronológico como indica en su “Presentación de Orígenes”: “Orígenes es algo más que una generación literaria o artística, *es un estado organizado frente al tiempo*. Representa un *minimum* de criterios operantes en lo artístico y en las relaciones de la persona con su circunstancia. Será siempre, o intentará serlo en forma que por lo menos sus deseos sean a la postre sus realizaciones, un *estado de concurrencia, liberado de esa dependencia cronológica que parece ser el marchamo de lo generacional*” (cit. por Uribe 1992: XII; la cursiva es nuestra).

En el editorial del primer número, Lezama aclara los móviles de la revista. No hay manifiestos como en las mayorías de los movimientos de vanguardia (“No le interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela” [1981: 181]).

Tampoco le interesa a *Orígenes* promulgar las novedades, de modo de acomodarse a la circunstancia histórica de la cultura -como lo hacía la *Revista de Avance-* (“Como no cambiamos con las estaciones, no tenemos que justificar en extensos alegatos una piel de camaleón. No nos interesan superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión del ser” [*id.*]). Incluso se resta

importancia a la homogeneidad, y, directamente, Lezama alude a la restitución a su pasado de la vanguardia histórica cubana (“*Ya están dichosamente lejanos los tiempos en que se hablaba de arte puro o inmanente, y de un arte doctrinal, que soportaba una tesis, sumergido en un desarrollo que partiendo de una simplista causalidad se contentaba con un final esperado, impuesto y sobreentendido. Si el artista necesita de una cabal libertad para su expresión, su justificación será el rendimiento de esa misma libertad en forma cualitativa*” [*ibid.*: 183]).

Las disidencias concretas con respecto a esta actitud no le impiden tener en cuenta en su estética un punto crucial de coincidencia con la intención de la vanguardia en sus más primitivas raíces: la confluencia de arte y vida, pues para Lezama arte y cultura son una y la misma:

Sabemos que cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura, o los valores de la cultura privada de oxígeno vital, es ridículamente nocivo, y sólo es posible la alusión a ese dualismo en etapas de decadencia. En épocas de plenitud, la cultura, dentro de la tradición humanista, actúa con todos sus sentidos, tentando, incorporando el mundo a su propia sustancia. Cuando la vida tiene primacía sobre la cultura, dualismo sólo permitido por ingenuos o malintencionados, es que se tiene de ésta un concepto decorativo. Cuando la cultura actúa desvinculada de sus raíces es pobre cosa torcida y maloliente. *In hoc primum, nescio deinde*. En estas cosas no hay primero, no hay después. Que siendo ambas, vida y cultura, una sola y misma cosa, no hay por qué separarlas y hablar de ridículas primacías. Un filólogo ha observado que *Don Quijote* y *La Dorotea*, son consecuencias de vivir la literatura o de literaturizar la vida. En las fundamentales cosas que nos interesan todo dualismo es superficial, todo apartarse de lo primigenio -que no tolera dualismo o primacías- obra de falacia

o de apresurados inconscientes. (*ibid.*: 182-183)

La fijeza (1949) participa de estos postulados, tema de este capítulo. En nuestra lectura atendemos con especial atención la afirmación de Octavio Paz acerca de la significación de esta obra -entre otras- como el comienzo de un cambio en la poesía latinoamericana. En *Los hijos del limo* (1974), el poeta mexicano afirma “En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada, una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje” (1994: 461).

Sin embargo, también en “Muerte de Narciso” y en *Enemigo rumor* están presentes ciertas cuestiones sugerentes que a continuación analizamos.

Antecedentes en “Muerte de Narciso”

“La obra de Lezama tenía características tan originales que resultó una verdadera irrupción, como he dicho alguna vez, sin una relación visible con la literatura cubana anterior. Es como un nuevo comienzo, como un verdadero nacimiento.”

Cintio Vitier, “Conversaciones”

Las palabras del epígrafe resultan lo suficientemente claras con respecto al inicio de Lezama con “Muerte de Narciso”. En este momento la generación del 27 se había desperdigado a partir de la manifestación del 30, en contra de la tiranía machadista. Como indica Vitier, “Muerte de Narciso” significó una irrupción, no sólo por la lengua poética barroca y calificada muchas veces de “hermética”, sino especialmente porque no se ceñía a ninguna escuela; por el contrario, se enaltecía -y con ello todo el sistema poético de Lezama- delatando sus linajes y releendo la tradición. De este magma Lezama forja una nueva estética: la luz crepuscular del poema no sólo anuncia un comienzo (un amanecer), sino que connota claramente los antecedentes culturales que cuestiona y resemantiza; esta conformación genealógica implica una actitud crítica con respecto a la tradición en la cual se encuentran dos figuras muy significativas: Góngora y Rubén Darío.

La lectura de Góngora

“... nuestra admiración por el autor de la Soledades no tiene límites, ni él, en lo técnico rival; de un modo absoluto, cara a las necesidades actuales (y eternas) de la poesía, la de Góngora nos deja admirados, pero insatisfechos.”

Dámaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos

Góngora representa una figura controversial en la poética de Lezama Lima. Frente a ganancias evidentes que el cubano usufructúa en su poética, trama también una distancia estratégica que, aunque

solvente, tiende a poner su propio color sobre su terreno poético. El apelativo gongorino asignado a cualquier manifestación lezamiana corre su riesgo si no consideramos las aprensiones estéticas que Lezama manifiesta. Como indica Roberto González Echevarría: “Góngora, evidentemente, forma parte de un contexto dado, de toda una estética vanguardista que lo convierte en paladín de la poesía pura y hermética. Pero el papel que desempeña en la obra de Lezama es todavía más complejo y rico en sugerencias. La lectura que Lezama hace de Góngora es más crítica que la generalmente practicada por la vanguardia -no una simple aceptación de la poética del cordobés, sino una amorosa exégesis que a la postre sirve a Lezama para mostrar la falla de la poesía gongorina. Es decir, el punto a partir del cual él intenta forjar otra poética” (1975: 482).

La temprana presencia de Góngora en Lezama se realiza en un ensayo sobre Luis Cernuda: “Soledades de Cernuda” (1936),²⁰³ aunque los planteos más profundos de su obra van a ser considerados sobre todo en “El Secreto de Garcilaso” (1937) y, principalmente, en “Sierpe de Don Luis de Góngora” (1951). Asumimos que la riqueza que el poeta barroco español aporta a Lezama tiene dos instancias. La primera, ligada a sus inicios, se alinea en la preocupación por la construcción de un linaje que atraviesa toda la obra correspondiente a esta etapa y encuentra su concreción singular en “El secreto de Garcilaso” y en “Muerte de Narciso” de 1937; la segunda de ellas, posterior, corresponde a una preocupación más abarcativa (en lo que González Echevarría denomina “el dilema de la ubicación de América en la historia universal” [1974: 12]), a partir de la cual Lezama agudiza su noción de “paisaje” otorgándole una impronta

203 Publicado originalmente en *Grafos*, La Habana, agosto de 1936, recogido en Lezama Lima 1981: 137-143.

adánica en la realidad americana. Ello está presente tanto en *La fijeza* (1949) y en “Sierpe de don Luis de Góngora” (1951). En ambos tratamientos, existe, además, una coincidencia (también presente en “Pensamientos en La Habana”): se cuestiona el modo de apropiación de la tradición europea sobre todo en la construcción de una propia expresión y de una mirada sobre lo americano.

*“El fenómeno poético de la época de Garcilaso,
tan distinto del que impone los placeres platerescos
de Góngora y del nuestro reducido a imagen aislada
y a soledad agónica.”*

Lezama Lima, “El secreto de Garcilaso”

Si bien Rubén Darío fue uno de los primeros en realzar a Góngora,²⁰⁴ la generación del 27 española se encargó de solventar e hiperbolizar la figura del cordobés, pues su barroco formalista coincidía con el formalismo vanguardista. Esta admiración, quizás exagerada, pasa a la vanguardia cubana, particularmente en su arista de la poesía pura. Percibiéndola, Lezama se opone al juego metalingüístico de la poesía gongorina, ajeno a su propia cosmovisión poética, y vuelca su negativa ante esta figura. Si bien será tratado posteriormente, a modo de introducción aclaramos que, además del ensayo mencionado en el epígrafe, la figura de Góngora también aparece tempranamente en “Muerte de Narciso”, en donde el tratamiento del joven de este mito -en la primera parte del poema- trama los aspectos negativos de la poética gongorina.

204 Como lo declaran Dámaso Alonso (1960²: 557-571) y Elsa Dehennin (1962: 50 y ss.).

Lo mismo sucede con la poética de Valéry allí presente: el maestro francés fue el impulsor de la poesía pura, cuyo mejor expositor cubano fue Mariano Brull (amigo personal de Valéry); al rechazar y resemantizar, en sus versos, esta poética, Lezama, indirectamente, rechaza la expresión más vasta de la generación de la *Revista de Avance*: la poesía pura y también su actitud rupturista.

En “El secreto de Garcilaso” el cuestionamiento de la poética gongorina se concentra principalmente en el modo en que se asume la tradición por lo cual lo opone a Garcilaso (“El dualismo poético [entre lo que Lezama denomina tradición popular y culta] que va a traspasar todo el siglo XVI, aparece en él centrado y resuelto, pues si históricamente Garcilaso sufre la contrastación de la poesía tradicional, orgánicamente está resuelto en él sin intentar excluir, sin cruz de problematismo. Caso raro. Una poesía que históricamente tiene que adquirir riesgo de choque, y que no obstante se presenta en Garcilaso como un chorro liso [...] abatidas todas las compuertas que obstaculizan la formación de las primeras líneas poéticas, el remate de un cuerpo o manifiesto poético” (1977: 13). Leemos en esta afirmación una crítica a la actitud parricida de la vanguardia.²⁰⁵

Otro punto de enfoque -que se desarrolla mucho más en “Sierpe de don Luis de Góngora”- es que, si bien Lezama reconoce que el hallazgo estético de Góngora es el manejo fluido de la metáfora en su lengua poética, el marco metalingüístico y oclusivo de este orbe le impiden la trascendencia que, según el cubano, debe ser la impronta de toda poesía. Esta limitación también se encuentra en las poéticas de las vanguardias coetáneas al surgimiento de nuestro

205 Posteriormente Lezama afirma, afinando su noción de originalidad en Garcilaso: “no necesita de originalidad, en el peor sentido, es decir, sentir la poesía como contrastante virtud, como lucha de generaciones, tal como la quieren entender los retóricos de la antirretórica” (*id.*: 18).

poeta. En esta etapa, entonces, el flechazo apunta a las vanguardias mencionadas que sostenían la figura de Góngora como el emblema de su poética; como indica el epígrafe de este apartado, existe una coincidencia entre las poéticas contemporáneas y la gongorina en el hecho de que ambas resignan la trascendencia en la expresión poética (“El hombre de hoy siente ese afán, pero en el sentido tosco de limitarse para embellecer, como los antiguos políticos acostumbraban decir: «divide y reinarás». *Es como una repentina sensación de pobreza que reconoce que primero es necesario limitar, aislar, deshumanizar.* Mientras que la perfección hipostática proviene de la cantidad necesaria de fuerza ciega, sin necesidad de exigir un factor muerto experimentable” [*ibid.*: 19; la cursiva es nuestra]).

Según Lezama -en coincidencia con lo indica Dámaso Alonso,²⁰⁶ Góngora fue perfectamente conciente del momento estético de síntesis que le toca vivir lo cual lo insta a renunciar a una expresión trascendente resultando “una poesía desligada” (1977: 17) como lo caracteriza en “El secreto de Garcilaso”: “Góngora es sin duda no un barroco, en el sentido de ser arrastrado por una fuerza poético-religiosa sin resignarse a constituirse en expresión. [...]. *Es un barroco posrenacentista.* Ha visto cómo la formación idiomática se ha ido aislando, ennobleciéndose, aislándose, cómo el Renacimiento puede ejercer un dominio de elegancias oídas y vencidas complicaciones y conecedor astuto de la experiencia temporal que le corresponde, decide empavonar, sombrear, agigantar, como desfile o discurso rechinante de marfiles, plumas y palabras de estatuas enterradas”

206 En uno de sus estudios sobre Góngora, el poeta y crítico español indica: “Hemos visto hasta aquí cómo el lenguaje poético de las *Soledades* es, por su riqueza metafórica, de una parte, una síntesis; de otra, una superación de toda la poesía renacentista.” (1960²: 84).

(*id.*: 16; la cursiva es nuestra).

El rechazo del paradigma gongorino, entonces, es para Lezama también un emblema de la poética vanguardista que se manifiesta no sólo por su carácter de orbe autónomo y metalingüístico, sino incluso por el detenimiento en la novedad de la expresión, presente en la *Revista de Avance* que traía la urgencia de renovación procedente de Europa. Desde el punto de vista estético, ello promueve dos inconvenientes: la encarnación de la imagen en la historia, buscada por Lezama, se disuelve en coordenadas externas al arte como es la cronología, pues la imagen es la que debe dirigir y diseñar la mirada histórica. Ello también implica un rechazo de la división de la historia del arte con un criterio generacional y, por lo tanto, supone la polémica y escisión entre una generación estética y la que la precede.

“Él ha creado en poesía lo que pudiéramos llamar el tiempo de los objetos o los seres en la luz.”

Lezama Lima, “Sierpe de don Luis de Góngora”

Las inquietudes que atraviesan “Sierpe de don Luis de Góngora” (1951) y *La fijeza* (1949), algunos años después, son un poco más complejas. A esta altura, Lezama se ha constituido en un poeta reconocido en el recinto literario cubano luego de las publicaciones de sus tres primeros poemarios y, además, por la dirección de la revista *Orígenes* desde 1944, aparte de numerosos ensayos. En esta circunstancia el diálogo con Góngora tiende a disgregarlo de su propia imagen de escritor, afianzándola en las

diferencias sustantivas con el poeta español del Siglo de Oro.

Entre las diversas y ricas implicancias que tiene “Sierpe de don Luis de Góngora” nos interesa sobre todo que el rechazo lezamiano surge en la noción de naturaleza y *mímesis* sobre la que se sustenta la construcción de la metáfora -como indica Dámaso Alonso-:²⁰⁷ “La materia del argumento no ha servido sino para dar al autor los elementos de realidad indispensables para, con ellos -sobre ellos-, plasmar la fuga irreal de lo poético, esa sed de huida que han sentido y sentirán eternamente los hijos de la Naturaleza, y que el complicado Renacimiento, en una de sus direcciones (bucolismo, novela pastoril, etc.), encauzó hacia la dignificación irreal de la Naturaleza misma” (1960²: 70).

Según Lezama expresa en “El secreto de Garcilaso”, Góngora construye un “orbe poético” (1977: 16) que representa un cosmos cerrado y metalingüístico, un texto cuya única figuración es la cultura en que está inserto. La finalidad de la *mímesis* es, entonces, la del *deleite* (Egido 1987: 88-89).²⁰⁸ En este contexto, la metáfora es el tropo que, a partir de sus vínculos asociativos, genera un orden lógico interno cuyo material es patrimonio común del autor y de

207 Por referencias que realiza Lezama sobre todo en su *Primer Diario*, podemos suponer que en el tratamiento de Góngora sigue de cerca a Alonso. Cf. la siguiente anotación correspondiente al 3 de agosto de 1943: “D. Alonso, en Góngora, ha subrayado la presencia «de metáforas vulgares e imágenes insignes».” (1988^a: 137). La cita proviene de “Claridad y belleza de las «Soledades»”, publicado primeramente en *Las Soledades de Góngora*, Madrid, Revista de Occidente, 1927 (de donde presumimos lo leyó Lezama). Se publica posteriormente en *Estudios y ensayos gongorinos*. También pensamos que las imágenes del “animal carbuncló” y “la cabra de Amaltea” -presentes en las *Soledades*- con las que Lezama caracteriza la poética de Góngora podrían tener relación con lo que Alonso caracteriza como “cornucopia” y “claridad” de su lengua poética.

208 Maurice Molho también se refiere a este aspecto relacionándolo con lo lúdico de la poesía barroca: “La poesía es, pues, un ser funcional, cuya función fuera la de un riguroso ejercicio del intelecto: poesía lúdica (el juego es su función), que se propone al espíritu para que se ensaye, y, ensayándose, se exalte.” (1977: 22). El carácter lúdico y de deleite no está ausente de la poesía de Lezama, como puede verse, por ejemplo, en “Madrigal” de *Enemigo rumor* o en “Danza de la jerigonza” de *La fijeza*.

su lector (*id.*: 93). Detrás de ello se halla la noción de un arte que perfecciona y suplanta la naturaleza, ámbito que asume el carácter de marco en las manifestaciones estéticas a través de formulaciones descriptivas que el artista obtiene del *corpus* tradicional presente en las convenciones literarias y los manuales de retórica (Cioranescu 1957: 64).

Justamente el centro de la polémica que instala Lezama con respecto a la metáfora gongorina se sustenta en una ausencia del paisaje según lo menciona en “Sierpe de don Luis de Góngora”: “La luminosidad de su conocimiento poético se hace equidistante, en un fiel de total aislamiento *sin paisaje*” (1977: 195; la cursiva es nuestra).²⁰⁹ Lo que le interesa recuperar a Lezama es una mirada adánica, ingenua y genésica de la naturaleza y el trabajo del hombre sobre ella como “ofrenda” y cuestionar “la percepción usual, cotidiana (burguesa occidental), de la naturaleza y del hombre, es decir, [elaborar] una narrativa, unos relatos, en que la relación no esté fundada o justificada por el reflejo del mundo físico o social” (González Echevarría 1974: 19).

Lezama declara la presencia de esta problemática en su ensayo antes mencionado: “La cultura, o si se quiere en esta dimensión de poesía poetizable, lleva a la inocencia, según el idealismo arcádico

209 Antes ya había señalado en idéntica expresión: “La circunstancia de la contrarreforma hace de la obra de Góngora un contrarrenacimiento. Le suprime el paisaje donde aquella luminosidad suya pudiera ocupar el centro.” (*id.*: 188); o incluso insiste posteriormente: “Los árboles, colgados de flechas y cabezas de oso, escondites del peregrino, desaparecen para dar paso al nuevo fondo (que es desdichadamente el decorado del Nilo y no el discontinuo bosque americano [...])” (*ibid.*: 190). Luego subraya: “Su imposibilidad del otro paisaje cubierto por el sueño y que venía a ocupar el discontinuo bosque americano” (*ibid.*: 197). Vuelve a decir: “sin que sus sueños encubran el discontinuo bosque americano” (*ibid.*: 204). Y finaliza: “No nace de la leonardesca sombra en el muro de las evaporaciones de su sueño, que despierte una amistad nueva y penetrante en el paisaje. Amortiguadas en sus manos las aljabas gongorinas, la fluencia de su sueño naturaleza no es devuelto *en fijeza de paisaje reencontrado*” (*ibid.*: 191-192; la cursiva es nuestra).

de la crítica nórdica, tanto o más que lo primigenio o salvaje” (1977: 200).²¹⁰ Posteriormente retoma la idea de supremacía del hombre sobre la naturaleza presente en el *Génesis*: “Sus ejercicios [se refiere a Góngora] con el incesante brote de los sentidos, el banquete donde la luz presenta los pescados y los pavos, las metamorfosis de los árboles y los dientes del jabalí, tiene a su lado el aparente acompañante de “*y las otras cosas sobre la haz de la tierra son criadas para el hombre, y para que le ayuden en la prosecución*” ...Así aquella luminosidad tiene que acallarse al sacrificio” (*id.*: 189).²¹¹

Como también indica González Echevarría, una de las cuestiones instaladas en los años 40 del siglo pasado es “el dilema de la ubicación de América en la historia universal, que había sido replanteado por la vanguardia a raíz de la diseminación en castellano de las obras de dos filósofos que ofrecían estimulantes aunque contradictorias soluciones: Spengler y Hegel” (1974: 18). Así apunta Lezama, refiriéndose sobre todo al segundo de estos filósofos, en “Sierpe de don Luis de Góngora”: “Fijémonos en el aletto, cetrera americana, que toma desconfiado a don Luis, ‘fraude vulgar, no industria generosa / del águila les dio a la mariposa’. ¿Cómo acusa al aletto americano, de caídas contradictorias, como la de no estar estudiado, no estar en temple, en su punto de fuego transmutador, y al mismo tiempo de mostrar fraude? *Es entonces América una naturaleza caída en pecado original, en una paradójal enfermedad irresoluble entre naturaleza y espíritu*” (1977: 192).

El título del ensayo -“sierpe”- recorre el texto con el sentido

210 Se refiere a *La decadencia de occidente* de Oswald Spengler, también presente en *La expresión americana*.

211 Probablemente Lezama no está citando la Biblia, sino algún otro texto en el que está presente la idea de *Génesis*, capítulo 1, vers. 28-30.

de “tentación” y se relaciona con el tratamiento gongorino de la metáfora, que Lezama vincula al “orgullo” (“El orgullo le adelgaza los labios” [*id.*: 184]): “No, nadie lo ha visto, pero sí cómo su luz de apoderamiento, desaparecida ante la luz derivada, se iba endureciendo hasta sustantivarse, convirtiéndole, tal como hoy le vemos en su etrusca lejanía, *en un pétreo animal de ponzoña*” [*ibid.*: 213; la cursiva es nuestra]).²¹² Lo que le interesa destacar con un movimiento de legitimación hacia la cultura americana y para ponderar su posición ante las especulaciones filosóficas anteriormente mencionadas,²¹³ es la naturaleza adánica anterior al pecado original que impera en América y de la que la expresión europea -sinecdóquicamente en Góngora- está carente. Precisamente como lo que le interesa a Lezama es acentuar la ausencia del paisaje de esta poética, su análisis se fundamenta mayormente en las *Soledades*.

Sin embargo, Lezama señala también que el aporte realizado por Góngora tiene que ver con la destreza en la construcción de esa metáfora. Retomando la imagen de cazador del duque de Béjar -de la “Dedicatoria” de las *Soledades*- Góngora sería el poeta que, por primera vez en lengua española, ha conseguido captar sensorialmente los objetos y los seres a través de la lengua poética: “Por primera vez entre nosotros la poesía se ha convertido en los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano” (1977: 185). Con Góngora la lengua poética ha devenido en un instrumento fino que agasaja el objeto creado como se afirma en “El secreto de Garcilaso”: “él ha visto

212 Por supuesto que la imagen del orgullo le permite subrayar la concentración gongorina en el despliegue frutivo y proliferante de las metáforas.

213 Ello se ve en “Pensamientos en La Habana”, poema que analizamos más adelante.

cómo la formación idiomática se ha ido aislando -indica Lezama- ennobleciéndose, afilándose, cómo el Renacimiento puede ejercer un dominio de elegancias oídas y vencidas complicaciones” (1977: 16). Según Cioranescu, la agudeza -plasmada en la lengua poética gongorina- “consiste en conquistar, por medio de la inteligencia guiada por la imaginación, cada uno de los infinitos rincones de este mundo, paralelo a la verdad” (1957: 248).

Se trata del esplendor de lo divino en lo ordinario cuyo engarce es la metáfora que con sus metamorfosis sondean uno a uno los diversos rostros de la Idea en lo sensible: “sus risueñas hipérboles tienen esa alegría de la poesía como glosa secreta de los siete idiomas del prisma de la entrevisión” (1977: 185). De esta cita nos interesan dos nociones: el número siete -que simboliza la perfección y totalidad de una lengua divina presente en todos los idiomas-; y también el sintagma “prisma de la entrevisión”, teniendo en cuenta que el primer concepto atañe un objeto sólido que se utiliza para obtener la reflexión y la refracción de la luz, imagen de la metáfora gongorina. Este tropo, entonces, se despliega sobre los objetos reflejando y/o refractando la “luz” sobre ellos: plasma así una imagen renacentista del conocimiento, pues Lezama juega con la metáfora cristalizada de “la luz de la razón” y también con el perfil religioso de luz como revelación a partir de lo sensorial, de suma importancia en la poesía gongorina (Alonso 1960². 77-79 y Egido 1990: 92). La imagen del “rayo metafórico cenital” (1977: 206) -con la que Lezama describe también la metáfora gongorina- despliega esta idea, pues el cénit es el punto de intersección entre un punto de la bóveda celeste con la vertical que pasa por un lugar en la tierra, un espacio de coincidencia entre lo celeste o trascendental

y lo sensual y terrenal, en una relación vertical, posibilitado por el análogo de la metáfora que liga estos dos orbes separados (“Todo vivir en el reino de la poesía *in extremis*, aporta la configuración del vivir de salvación, paradójal, hiperbólico, en el reino. Así don Luis, estático, ocioso, indolente, lejano y litúrgico, fue el creador de un vivir de apetito o impulsión de metamorfosis” [*id.*: 200]).

Góngora, entonces, se transforma en un nuevo Tobías²¹⁴ (“Acuciado por los instantes el pregón despierta para una contemplación, y Góngora aparece como el Tobías sombrío que detiene en sus manos los cuerpos de gloria *para que la luminosidad los defina para los ojos*. Pregonero y relator de la gloria alza en sus manos las formas del esplendor para que Dios y las criaturas las reencuentren y contemplen. Pregona para que sean contemplados en la luz, las ramas colgadas de conejos, los pinos con cabeza de oso, las sutilezas en las variantes del pez, y después relata el tiempo de permanencia en el esplendor” [1977: 184; la cursiva es nuestra]).

Este símil trae un aporte atractivo para nuestra lectura. El personaje bíblico -que le otorga nombre a un libro del Antiguo Testamento-²¹⁵ sentado a la orilla de un afluente, es sorprendido en sus pies por un gran pez; el ángel que lo acompaña -Rafael, escondido en una apariencia humana-, le dice que le saque el hígado, el corazón y las entrañas al animal, revelándole posteriormente su utilidad -curación de la lepra y expulsión de demonios-. La referencia introduce la participación de la gracia en la vida humana

214 Fiel a su “sistema poético del mundo” -como él lo denominó-, Lezama analiza la poética de Góngora con numerosas imágenes: el animal carbunco, la Cabra Amaltea, el cazador, “un nuevo Tobías”, etc. Es interesante el modo en que, sin jerarquizar, tanto la materia mítica grecolatina, la bíblica y la que proviene de las *Soledades*, le permite a Lezama dar cuenta de este carácter “metadiscursivo” de la poética gongorina y también de su “ausencia de paisaje”.

215 El pasaje al que se refiere Lezama proviene del *Libro de Tobías*, cap. 6, vers. 2-9.

que se manifiesta frente a una carencia o necesidad.²¹⁶ Este principio está ausente en la poesía de Góngora, cuya lengua se anquilosa en el hallazgo del objeto y su exposición, sin permitir que la gracia actúe a través de la entrega, la ofrenda, el sacrificio, presente en Calderón: “Góngora vive más un barroco que queda como la incandescente ceniza del gótico, que aquella mortecina chispa calderoniana, vulgarización de la gracia, disminución de la grandeza de los misterios tridentinos o de la concepción, disminuida valorización de la justificación tridentina” (1977: 194).

En esta cita se expresa claramente la oposición entre el barroco gótico y el barroco de Calderón; el artista gótico busca la ascensión hacia lo trascendente desde sí mismo, Calderón espera el descenso de lo divino en la gracia. En el primero, se enarca la voluntad deseosa del sujeto poético, del yo -centro de la expresión-, en el segundo la espera del favor divino que devela la gloria de la creación. Por ello, Lezama denomina la figura gongorina “rayo metafórico”, lexema en el que se representa la calidad efímera y fugaz de esta luz que, por humana, es finita, aunque pretende erigirse como “una inteligencia todopoderosa, que imagina que el espíritu puede reducirlo y captarlo todo” (Cioranescu 1957: 248).

A pesar de estas diferencias entre ambas concepciones de metáfora, sintetizadas en la frase de Fina García Marruz,²¹⁷ Lezama

216 Nótese además que la gracia, en el pasaje elegido, se manifiesta a través de la naturaleza.

217 En “La poesía es un caracol nocturno. En torno a *Imagen y posibilidad*”, Fina García Marruz expresa: “Porque el «cuadrado pino» de Góngora vuelve siempre a su sentido inicial de «mesa». Las metáforas pueden ser más audaces, elevarse a la segunda o a la tercera potencia, pero al cabo «los raudos torbellinos de Noruega» nos vuelven bastante dócilmente a la mano como halcones. En Lezama hay un momento en que el nexa lógico, la referencia inicial, se nos pierde, pero en que presentimos que no nos está proponiendo un desfile onírico, como en la aventura surrealista, [...] ni tampoco una delectación puramente verbal, ya que sentimos en esos momentos, en la forma, *cómo el*

señala sobre todo el aspecto de la metamorfosis en la metáfora gongorina: “Todo vivir en el reino de la poesía *in extremis*, aporta la configuración del vivir de salvación, paradójal, hiperbólico, en el reino. Así don Luis, estático, ocioso, indolente, lejano y litúrgico, *fue el creador de un vivir de apetito o impulsión de metamorfosis*. Para adquirir esa forma había que vivir fuera de toda búsqueda, aventura o instante configurado, es decir, estáticamente. El destino aquí prepara el propio desarrollo de la persona, busca el sujeto de crecimiento, expansionable en el sentido de una innata metafísica del espacio” (1977: 200, la cursiva es nuestra).

Con esta idea, Lezama recupera la concepción de inocencia y la idea de noche de San Juan (a la que volvemos posteriormente): “Si la poesía nos lleva a la inocencia -según los ideólogos alemanes de la ruptura, tan alejados de la tradición griega del daimón como opinión verdadera entre el bien y el mal-, y sólo en ésta encontramos la liberación del trabajo como forma vulgar del acarreo homogéneo; es, precisamente, en la poesía donde el ocio se muestra más concurrente dentro de la diversidad de lo simultáneo” (*id.*). A modo de adelanto, indicamos que justamente la metamorfosis -que para no anquilosar con la noción grecolatina, Lezama reemplaza por “trasmutaciones”, “conversión”, “mutaciones” (*ibid.*: 203)- se asimila a la noción de imagen de Lezama que se caracteriza por el fluir de los fragmentos (las metáforas) que se reemplazan y complementan. El poeta cubano recalca el modo de imitar, la representación de las metamorfosis porque permiten decir, revelar indirectamente,

idioma se le atensa y arisca, y más que rodar por las sílabas adquiere una mayor dureza y resistencia que cobra allí su supremo riesgo, que se aventura a la búsqueda de un sentido que no alcanza, pero del que se espera, como de toda aventura por lo desconocido, el suceso prodigioso” (Centro de Investigaciones Latinoamericanas (ed.) 1984: 252-253; la cursiva es nuestra).

por reflejo (“La conversión es tajante y radical como una impuesta casualidad; la ninfa, enfrentada, sin duda, con un juvenil despertar vegetativo, decide *mostrarse en reflejo, destruyéndose para burlar*” [*ibid.*: la cursiva es nuestra]). De este modo, el misterio que guarda la poesía no se manifiesta, sino que se sugiere.²¹⁸ Con ello, entonces, retoma la idea mística de la dificultad de expresar con palabras el misterio divino; allí hallamos un paralelo -subrayado repetidamente por la crítica, pero no fundamentado-, entre Góngora y Lezama por la afición a la dificultad.²¹⁹

Para ello Lezama vuelve a la metamorfosis de Acis presente en el final del *Polifemo y Galatea* de Góngora en el hermoso primer poema de *La fijeza*, “Los ojos del río tinto” a partir sobre todo del intertexto.²²⁰ Podríamos decir que desde esta imagen mítica, Lezama rescata los hallazgos de Góngora presentes en la noción de metamorfosis y que con la imagen de Acis convertido en río representa su propia poética. El desenfreno del poeta barroco

218 Continuando con el análisis de las *Soledades*, Lezama indica en “Sierpe de don Luis de Góngora”: “La rara visita hecha al castillo se hace reversible cuando los visitantes indescifrados muestran una rara comunicación ante el juglar, el que va a mostrar, mostrándose, que es un misterio provocado: que él ha llegado tan misteriosamente como los peregrinos. Por eso existía el *trobar clus*, el juglar hermético o esotérico. Los acogidos a la tranquila infancia de una escisión poética, les debe de irritar, como la descarga de una vesícula urticante, la presencia de ese juglar hermético, que sigue las usanzas de Delfos, ni dice, ni oculta, sino *hace señales*. Esas jaculatorias y señales, ese mostrarse divertidamente misterioso para que el peregrino tome momentánea posesión o penetre, esos recursos lanzados por el juglar de entonación o por el hermético, *tiene que estar agazapados en toda poesía*.” (1977: 186). Esta significación misteriosa y sagrada de la poesía vinculada a la oscuridad de lo divino está presente en la poética del barroco, como señala Egido (1987: 83 y ss.).

219 Así lo indica Molho: “[Góngora] No ocultaba desde luego, su deseo y su objetivo: la dificultad. Las *Soledades* son difíciles y no van destinadas -según decía el poeta no sin fruición- sino al que «tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que la encubren»” (1977: 21-22). En cuanto a Lezama es conocido el comienzo de *La expresión americana*: “Sólo lo difícil es estimulante...”

220 Existe un poema de Juan Ramón Jiménez que se denomina “Riotinto”; pertenece al poemario *Belleza* (1917-1923). Seguramente Lezama lo conocía. De todos modos no encontramos similitudes entre ambos.

español, estaría representado en el poema por la figura de Polifemo.

El texto es híbrido formalmente, consta de diez secciones y es uno de los más largos del poemario; se caracteriza, además, por el tratamiento fragmentario del mito griego. Al ser el primero se constituye en un pasaje y, como otros, representa la poética imperante atravesada por la noción de imagen. Por ello el título (“los ojos del río tinto”), ya que el agua es uno de los símbolos de *mímesis* (“espejo”), pero aquí no solamente refleja, como en *Enemigo rumor*, sino que también elabora un modo de ver, elabora imágenes, representa, por lo tanto, la *poiesis*, la creación. Esta es una de las diferencias fundamentales con la poética de la mística española, pues el sujeto poético no desaparece, no se niega, sino que pervive con su propio modo de mirar y de crear metáforas:

En esos días irreconciliables,
fríamente el ojo discute con la mirada
y la combinatoria lunar no adelanta en mis huesos.
(Lezama Lima 1985: 133)

Esta idea está en el ensayo “Sobre Paul Valéry” (1945), donde Lezama indica su inquietud por el modo en que los esquemas intelectuales influyen en el modo de ver: “Valéry no olvidaba esa lucha de la idea con la mirada, planteada por Mallarmé. «Bajo la mirada -nos dice Valéry en grano de madurez- la idea se convierte en sensación.» El cientificismo del XIX se mostraba ya a fines del siglo en cómodos resúmenes para la curiosidad sensual de un poeta. Había oído en días frecuentes el trabajo y la teoría de un artista

plástico que le comunicaba así a un poeta una geometría carnal y apasionada. «El dibujo -le oía decir a Degas en su adolescencia- no es la forma, es la manera de ver la forma» (1977: 102).

La huella del *Polifemo* asoma en la intertextualidad:

No he de salvar ni las tenazas frías
que dejan el carbón sobre los ojos,
si el caracol al recorrer el ojo
riega la última estela desolada
por donde aclama el mar el lilibeo.
(Lezama Lima 1985: 135-136; la cursiva es nuestra)

El motivo del ojo -presente en estos versos- y de la mirada es un tópico en *La fijeza* que expresa el cuestionamiento de los modos de ver señalado en la cita de “Sobre Paul Valéry”.²²¹ El texto citado prácticamente parafrasea los siguientes versos del mencionado texto de Góngora. Allí se describe el ámbito que habita el titán monstruoso:

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo
(bóveda o de las fraguas de Vulcano,
o tumba de los huesos de Tifeo),
pálidas señas cenizoso un llano
-cuando no del sacrílego deseo-
del duro oficio da. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta, de su boca.
(Rivers 1999¹⁸: 221-222; la cursiva es nuestra).²²²

221 De los modos de ver que por supuesto tienen que ver con el modo de construir las metáforas.

222 Todas las citas de la “Fábula de Polifemo y Galatea” de Luis de Góngora se hacen

Pero este texto de Góngora también aparece en “Sierpe...”, distinguido por el hallazgo de las metamorfosis ácueas.²²³

El intertexto representa incluso un dato que el poeta construye para dar cuenta del espacio en donde se asienta y con el cual polemiza su poética. Podemos pensar que el poema, por lo tanto, comenzaría en el inicio del conflicto, la cercanía amorosa de Galatea y Acis. Primeramente en el coro, al modo de los coros del himeneo de las *Soledades*. Creemos que en estos versos también se recurre a la imagen de la batalla (“arqueros aqueos”, “fusilan”, “trituran”, “taconan”, “taladran”, “estampido”) para representar una relación amorosa, como en Góngora, junto con descripciones teñidas de erotismo (“la risa que los pierde”, “gimen”, “pestaños”, “crótalos inician”) y fuertes encabalgamientos:²²⁴

I
(Coro)
Son ellos, si fusilan
la sombra los envuelve.
Doble caduceo trituran,
pelota los devuelven.

Toscas, secos, inclinan
la risa que los pierde,
o al borde de la verde

de esta edición.

223 “Pero ya en el *Polifemos*, -anota Lezama- los pies de los árboles pasan a las venas, según la estrofa final. Ya aquí *las metamorfosis de las deidades son tan operantes y acudidas como las mismas metáforas*. «A Doris llega que, con llanto pío», «yerno lo saludó, lo aclamó río». El Dios que llega lo mismo puede ser saludado como un familiar que como un río. Ahí encontramos el *ápice* de ese barroco neptúnic, típicamente renacentista.” (1977: 203; la cursiva es nuestra).

224 Así se indica en el *Polifemo* acerca del césped donde reposarán los amantes: “cama de campo y campo de batalla” (Rivers 1999¹⁸: 230). En las *Soledades* se recurre a imagen similar: “a batallas de amor, campo de pluma” (Góngora 1998¹⁰: 120).

ira taconan jocundos.

Gimen si manotean;
callan, taladran el oído
añicos o pestaños.

Movidos al estampido
crótalos inician leves
los arqueros aqueos.

(Lezama Lima 1985: 132).

Lo más importante, sin embargo es que la lengua poética de Góngora (“sierpe”) está presente en “caduceo”²²⁵ y en “crótalos” ambos vinculados con “serpiente”.

A partir de allí se desencadena la tragedia, el lamento propio de la querrela eglógica, por el ataque de Polifemo a los amantes, presentado a través de la araña que se come a la mosca:²²⁶

II
(Égloga)
La nube los destroza
y la mosca gobierna
el ritmo que se goza
en una sola pierna.

El tapiz no acaba
en la flauta siete ojos,
ojos que sonaban
teclas de la araña.

225 Varilla con dos culebras enroscadas.

226 En el mito -también presente en Góngora-, Polifemo arroja una roca gigante sobre Acis, aquí “nube”. También recordamos que este personaje era pastor en Sicilia, en el poema de Lezama son “pastores de Siracusa,” ciudad de la isla italiana mencionada.

El tapiz no cierra
ojo de la huraña
fiesta que excusa

si el pañuelo baña
en sangre de guerra
pastores de Siracusa.
(Lezama Lima 1985: 132)

A la luz de la poética de Lezama, también podríamos pensar que la unión de los dos amantes representa la unión entre el poeta y la poesía:

Si recíprocamente, en fuego inverso,
Correspondía tu oscuro con mi ausencia,
como si tu sangre al destilar su esencia
fuese soplo de mí; si su fuego reverso
de la escala tocable y no evidencia
fuese el humo en humus inmerso
y en ser de hilero soplo sin presencia.
(*id.*: 138-139)

Unión interrumpida o imposibilitada por la acción de Polifemo que representaría la poética de Góngora pues “el único sentido” de su metáfora se caracteriza como “su ojo de claraboya” en “Sierpe de don Luis de Góngora” (1977: 196).²²⁷ Ya destacamos el carácter deshumanizado de la metáfora de Góngora -descripta en “El secreto de Garcilaso” (1977: 19)- aquí presente en la monstruosidad del

227 No es la única referencia: “Su ojo frío justifica casi siempre el tiempo de aprehensión” indica Lezama en “El Secreto de Garcilaso” (1977: 39).

cíclope. Otra cuestión importante es el narcisismo -que en Lezama representa a Góngora, por su discurso metalingüístico- con el cual se describe al titán en la obra del poeta español:

Marítimo alción roca eminente
sobre sus huevos coronaba, el día
que espejo de zafiro fue luciente
la playa azul, de la persona mía.
Miréme, y lucir vi un sol en mi frente,
cuando en el cielo un ojo se veía:
neutra el agua dudaba a cuál fe preste,
al cielo humano, o al cíclope celeste.
(Rivers 1999¹⁸: 237)

A partir de allí, Lezama se detiene en la metamorfosis de Acis, convertido en río. El poema de Góngora describe este aspecto suponiendo el conocimiento del mito:

Con violencia desgajó infinita,
la mayor punta de la excelsa roca,
que al joven, sobre quien la precipita,
urna es mucha, pirámide no poca.
Con lágrimas la ninfa solicita
las deidades del mar, que Acis invoca:
concurren todas, y el peñasco duro
la sangre que exprimíó, cristal fue puro.
Sus miembros lastimosamente opresos
del escollo fatal fueron apenas,
que los pies de los árboles más gruesos
calzó el líquido aljófara de sus venas.
Corriente plata al fin sus blancos huesos,
lamiendo flores y argentando arenas,

a Doris llega, que, con llanto pío,
yerno lo saludó, lo aclamó río.
(*id.*: 240)

Lezama resemantiza esta metamorfosis poniendo énfasis en el cambio de naturaleza y en la transformación, el río del título es ahora “mar” con imágenes que recuerdan también a “Muerte de Narciso”:

Una ráfaga muerde mis labios
picoteados por puntos salobres
que obstinados hacían nido en mi boca.
Una ráfaga de hiel cae sobre el mar,
más corpulenta que mi angustia de hilaza mortal,
como gotas que fuesen pájaros
y pájaros que fuesen gotas sobre el mar.
Lluvia sombría sobre el mar destruido
que mi costado devuelve finamente hacia el mar.
Mis dedos, mis cabellos, mi frente,
luchan con mi costado, mi espalda
y mi pecho.
(Lezama Lima 1985: 132)

El río -sustancia en la que se convirtió Acis- es tinto porque está sustentado en la sangre que lanzó cuando lo desplomó la roca lanzada por Polifemo, pero también es vino, como la sangre de Cristo:

Cae el vino alzado hasta la muerte,
la escalera se prolonga si penetro

en nuevo aparte de mi oscuro nuevo.

Antes y después la alegría pervierte;
cresta dendrita la alegría adentro
en la risa sin hueso del Erebo.
(*id.*: 139)

Se trata de la poética de Lezama, de la idea de imagen en vínculo con la naturaleza. El sujeto poético se asimila al paisaje (que surge de la intersección entre la mirada y la naturaleza [1993: 167]) y ve con otros ojos, “los ojos del río tinto”, (“nuevo aparte de mi oscuro nuevo”); como diría Lezama, ha penetrado en la imagen (“cresta dendrita la alegría adentro”) ya que el espacio referido por el Erebo²²⁸ es el Hades, recinto de almas sin cuerpo (“risa sin hueso”).

Aquí hay diversas significaciones que nos interesa señalar. En primera instancia, la idea de sacrificio, negación que Lezama recupera de San Juan de la Cruz en la concepción de la noche (presente en el cultismo “pervierte” del poema). Para Lezama se trata de superar y resemantizar aún más la tradición, según afirma en su ensayo sobre Góngora: “Su imposibilidad del otro paisaje cubierto por el sueño y que venía a ocupar el discontinuo bosque americano; la integración de las nuevas aguas extendidas mucho más allá de las metamorfosis grecolatinas de los ríos y de los árboles, unido a esa ausencia de noche oscura, negada concha húmeda para el gongorino rayo, llevaban a don Luis enfurruñado y recomido por las sierras de Córdoba” (1977: 197).

La significación que retoma Lezama es el “adelgazamiento”

228 Hijo del Caos y de la Noche, transformado en río del Hades por haber ayudado a los Gigantes en la guerra contra Zeus.

“del común y natural sentir” (*id.*),²²⁹ lo que el cubano llama la “distención del sentido”: “Frente a aquellas metamorfosis ácuas de Góngora, a su llanura de cabreros somníferos, o las precisas mediciones del compás del escondido peregrino, San Juan allega un nuevo disfraz para saltar por la noche y los tuétanos: túnica, escudo verde y casaca roja. En el juego de esos colores *la figura se transfigura, la forma se transforma*, pues parece que con ese disfraz de noche, *la distención del sentido* procura la transfiguración de la metáfora en el discurso imaginario, en la incesante transmutación de la imagen. El escándalo del aire, producido por los objetos luminosos de don Luis, vuelca colérica el ave cetrera sobre la propia parábola de su identificación, mientras que el disfraz de San Juan, llena los sentidos de poblaciones y plazas nocturnas” (*ibid.*: 198-199). Esta noche también es océano²³⁰ como en el poema, donde el joven es ciego.

Sin embargo, tanto la poética de San Juan como la de Góngora, al ser complementarias, no llegan a completar las aspiraciones poéticas de Lezama, la segunda por el exceso de la presencia del sujeto poético en la construcción metadiscursiva de la poesía y la primera porque anula al sujeto poético.²³¹ Por ello la noche de Lezama no es oscura, sino “dichosa”, como el título del poema de *La fijeza* pues en él confluirían ambas estéticas, circunstancia

229 Está citando los *Comentarios* a “Noche oscura” de San Juan.

230 “De esa manera la noche nos contradice y nos entorna, pues un océano aparece entre la particularidad de cada sueño, entre los momentáneos asomos recogidos por los nuevos sentidos nocherniegos” (*ibid.*: 198).

231 Según afirma en “Sierpe de don Luis de Góngora”: “Un no retiramiento y llaneza ácuca que termina como una ocupación suavemente placentaria del sí” (1977: 201); y también en “El secreto de Garcilaso”: “Orbe poético -ya en el caso de Góngora, ya en el de la mística del siglo XVI-, que se va apoderando de las cosas, de las palabras, quedando detenidas por la sorpresa de esa aprehensión repentina que las va a destruir eléctricamente, para sumergirlas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconozcan” (1977: 16).

diseñada en “Sierpe de don Luis de Góngora” y en “Los ojos del río tinto”: “Esos dos grandes estilos de vida, o si se quiere decir de una manera más peligrosa de *poesía no poetizable* han impedido que en España existiese la gran poesía. Al abandonar España su mundo teocrático, o dicho de otra manera, *al ser tan sólo el criollo americano el español perviviente*, [...]; el español perdía el sentido de la gran poesía, y tal vez para siempre dentro de la perspectiva crepuscular de la época, pues no puede predecirse la remoción de los viejos dioses o el surgimiento de los dioses nuevos -al oponerse por su sin sentido a un vivir teocrático; manifestándose un dualismo, es cierto que en una de las formas más grandiosas alcanzadas por la cultura occidental, entre el gongorino rayo de reencuentro y reconocimiento y las bienaventuradas aguas placentarias de San Juan. *Cuando ese dualismo sea vencido*, volviéndose a sumergir en ese infuso espejeante, en el que el propio sentido del vivir adquiriera una forma más sacramental, un misterio conocido al tocar la carne del hombre, volverá a presentarse la necesidad poética como un alimento que rebasa la voracidad cognoscente y de gratuidad del cuerpo” (1977: 201-202; la cursiva es nuestra).

En “Los ojos del río tinto” -como mencionamos anteriormente- el sujeto poético diversifica sus modos de mirar para crear el paisaje que deviene imagen poética sin que ello implique que se desvanezca su singularidad y su pervivencia. Se trata de un doble, es decir, el mismo y otro: la configuración del poema.

Paralelos en la recepción Góngora / Rubén Darío

Las vanguardias latinoamericanas fueron ambiguas en su aceptación de Rubén Darío -y con él, del Modernismo-;²³² si bien una parte de ellas rompía con el orbe dariano, por otra parte, la poesía autónoma de Huidobro y la poesía pura de Mariano Brull resultaban producciones exacerbadas de lo iniciado por la poética modernista en su tendencia a la autonomía y al metadiscurso, proponiéndose como vía de conocimiento.

En cuanto a la poesía como discurso de un saber, y por los paralelos con la poética de Lezama, nos interesa destacar el modo en que el “enigma” que significaba el mundo y la vida humana en su multiplicidad no era resuelto por la poesía en *Prosas profanas*, sino embellecido a partir de la cosmovisión analógica, pues proponía la musicalidad como un valor estético, en una cosmovisión que hacía confluir pitagorismo, neoplatonismo, ocultismo, entre otras adhesiones del imaginario finisecular del XIX.

En sus “Palabras liminares”, Rubén Darío aclara su genealogía literaria ligada al Siglo de Oro español -que conocía muy bien-, y realzando la presencia de la literatura francesa de fin de siglo (Simbolismo y Parnaso, principalmente). Lezama reconoce, en términos generales, el mismo linaje aunque su postura es diferente.

Ante la negativa -a veces, matizada por un ambiguo reconocimiento (de César Vallejo, por ejemplo)-, y la sumisión solapada e indirecta -a Mariano Brull y su poesía pura-, Lezama

232 En el tratamiento de las vanguardias históricas con respecto a Rubén Darío, además de los manifiestos, proclamas y poemarios, tenemos también en cuenta los aportes realizados por Osorio 1988, Paz 1994, Schwartz 1991, Verani 1990, Videla de Rivero 1990, Cornejo Polar 1994.

oblitera y niega al Modernismo como si nunca hubiera existido.²³³

En su ensayo sobre Casal, uno de los iniciadores del movimiento, lo define como romántico (“Así la furia y los entretenimientos de uno de nuestros principales románticos” [1977: 67]). Rubén Darío sólo surge ocasional y circunstancialmente en Lezama, como cuando habla de Martí y en un ensayo “Rubén Darío” de 1967 en donde de alguna manera se retracta de su indiferencia y la justifica: “Mi generación, entre otras de sus características, fue anti-Darío. Pero llega siempre el momento de la *tristitia caducitatis* ...” (1981: 51). Nos interesan más bien sus reproches (“Pero no lograba ir más allá de un vagaroso misticismo, dosificando sus preguntas al misterio con su capacidad de resistencia” [*id.*: 53]), y su indiferencia, como apoyo de nuestra tesis: Lezama diseña su linaje en “Muerte de Narciso” en coincidencia con el linaje construido por Darío en sus “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, pero obliterando la significación poética del Modernismo en la poesía española.

Si bien Rubén Darío fue un gran poeta, su poesía, según el poeta cubano, no logró producir germen en la literatura latinoamericana: “Su materia poética, extendida, *voluptuosa*, es ya para nosotros *la de la pulpa rendidamente azucarada*. La energía que se vuelca sobre esa materia es *la del número métrico, rodando carril que nada tiene que ver con la armonía de las esferas*. No importa que su recorrido haya sido extenso, desde las medioevales prosas litúrgicas hasta el verso de cinco y de siete sílabas como en el Arcipreste. *Todo eso quedaba como solfeo de virtuoso, pues ni el alejandrino echó raíces, y el pareado siguió fructificando en Francia pero entre nosotros continuó siendo un higueral. Su prodigioso dominio de la métrica* ha dejado de

233 A excepción de la mención que hace en “Prólogo a una antología” al introducir a Casal y a Martí.

interesarnos, pues el verso libre de las teogonías, de las profecías y de las grandes lamentaciones, se ha impuesto totalmente. [...] Esos prodigios verbales de Darío forman ya parte del *tedium vitae* y no son ya la voz que oímos entre dos nubes” (*ibid.*: 53-54; la cursiva es nuestra).

Resulta interesante la cita en que Lezama trae el motivo del carbunco al referirse a Darío (“Darío resiste en muchas ocasiones esa prueba de imán, de punto que vuela y de animal carbunco” [*ibid.*: 50]), pues en “Muerte de Narciso” la misma referencia (“los dioses hundidos entre la piedra, el carbunco y la doncella”) connota la poética de Góngora, reconsiderada en “Sierpe de don Luis de Góngora” (1951): “La violencia de aquella luz gongorina evitaba los hipnóticos paréntesis frondosos, favorables a las metamorfosis grecolatinas, pues la luz, persiguiéndolas vorazmente, evitaba las suspensiones, los retiramientos y las reparaciones en la tierra ajena. El animal carbunco, enarcado por Góngora [...], lo hallamos por la simbólica medioeval. El carbunco empleado por la heráldica como mineral y como gratuidad que trata de entreabrir un conjuro, un lento miedo por el adversario, lo encontramos por *La Chanson de Roland* [...]. La luz, los empachos de la luz y sus reflejos, se conjuraban en el carbunco situado en el escudo para poder penetrar en el *entourage* de oscuridad del otro. Era, pues, imposible encontrar el animal carbunco por Plinio el Joven, pues Góngora lo veía aposentarse como un insecto piróforo en el escudo que destrenzaría y devoraría la luz” (1977: 210; la cursiva es nuestra).

La luz, metonímicamente el carbunco, es símbolo, entonces, de la metáfora gongorina, pues ella se ofrece visible y evidente luego que se descubre la clave de su retórica.

La poesía de Darío fue importante para Lezama en el contexto de su época, como un producto rico y sincrético de la novedad literaria: “Aún le oímos: *mi padre fue Saturno*” (1981: 54), una mención dariana que le atrae, quizás por su significación ya que Saturno es el equivalente latino del heleno Crono, divinidad que representaba el tiempo. A través de la mención de este verso del “Coloquio de los centauros”, Lezama coloca en boca de Darío, su propia tesis: la poesía dariana es producto de su tiempo, de su época, no trasciende más allá.

La fijeza. Tópicos y disonancias vanguardistas

“Lo raro fue frase muy gustada por los modernistas, el cangrejo sustituyendo al perro, el girasol en lugar del clavel. Pero una vez precisada esa excepción, se caía en vulgaridad. Pero sentirse en extrañeza es soportar diversos desniveles al no brotar de la extrañeza un extraño, como antes surgía de la excepción, el raro, es decir, una enfermedad.”

José Lezama Lima, “Después de lo raro, la extrañeza”

Recién en 1945 -momentos de gestación de *La fijeza-*, Lezama reconoce la existencia del Modernismo como una de las instancias literarias anteriores a Orígenes. Al examinarlo, registra, pensamos, su importancia, pero también la menosprecia, en tanto inútil a la necesidad expresiva de su presente. “Después de lo raro, la

extrañeza” es una reseña de Lezama acerca de *Extrañeza de estar* (1944) de Cintio Vitier, publicada en el número 6 de *Orígenes*. Con la preposición (“después”) indica un pasado reconocible, pero sin retorno. El presente -metonímicamente representado por Vitier- está en el grupo Orígenes, especialmente en Lezama, pues el ensayo se encarga de desplegar directivas propias de su poética que se adecuan a la obra comentada.

Si bien en “Muerte de Narciso” y *Enemigo rumor*, como brevemente expusimos, se dan vínculos entre la estética de Lezama y la vanguardia, pensamos que es en esta época inmediatamente posterior cuando el poeta explicita ciertas rupturas con la recuperaciones vanguardistas de la tradición, especialmente las referidas al Modernismo, dirigidas a las postulaciones del surrealismo y la generación cubana del 27.

La reseña es uno de los planteos más significativos de Lezama acerca de la tradición que traza cuestionada por dos ejes temporales: el pasado y el presente. La primera afirmación que nos interesa es el planteo de que la poesía cubana carece de un pasado que, según Lezama, pueda considerarse como tradición. Por ello se transforma en una construcción con perspectivas hacia el futuro diseñada en la idea de profecía (no sólo en el sentido de proclamar lo que ha de pasar en un futuro, sino también de programar ese futuro leyendo de un modo particular el pasado): “Sería demasiado inmaduro afirmar que como un obstáculo o una gracia, la poesía cubana ha tenido que asimilarse la solución parcial o demagógica de hacer de la tradición una exfuturidad. Lejos de poder utilizar la delicia de un recuerdo potenciado, se ha visto obligada a utilizar la profecía, aunque su misma impotencia para penetrar en un pasado que no

existe, le ha lastrado y bruñido de una ironía más resentida que elaborada” (Lezama Lima 1981: 163-164).

El texto también cuestiona el presente y el “recuerdo” de un pasado como tradiciones posibles. Lezama desarrolla otra idea de tradición a partir de la antítesis: “delicia” frente a “obligación”; “potencia” frente a “impotencia”, “exfuturidad” y “pasado que no existe” frente a un pasado de “materia signada”, refiriéndose al término tomista. Esta ruptura con el pasado se distancia de la actitud apegada y afable de “Muerte de Narciso” y *Enemigo rumor*, por una negación radical que logra ubicar el centro en el propio Lezama.

Así podemos leerlo también en el poema “Pensamientos en La Habana”,²³⁴ que refiere no sólo un *locus* concreto, geográfico, sino sobre todo simbólico e imaginario cuyo origen y centro son el sujeto y la escritura de estos “pensamientos”. Leemos este poema en contrapunto con “Después de lo raro, la extrañeza”.

Como indica Susana Cella: “En disparidad con otros poemas de Lezama, la figura del yo aparece marcada desde el inicio, sea por la presencia del pronombre o verbos en primera persona, que se expandirá en una primera del plural configurando un espacio del nosotros frente al «ellos»” (2003: 99).

Porque habito un susurro como un velamen,
 una tierra donde el hielo es una reminiscencia,
 el fuego no puede izar un pájaro
 y quemarlo en una conversación de estilo calmó.
 Aunque ese estilo no me dicte un sollozo
 y un brinco tenue me deje vivir malhumorado,

234 Publicado originalmente en *Orígenes*, otoño de 1944 y posteriormente incluido en *La fijeza*.

no he de reconocer la inútil marcha
de una máscara flotando donde yo no pueda,
donde yo no pueda transportar el picapedrero o el picaporte
a los museos donde se empapelan los asesinatos
mientras los visitantes señalan la ardilla
que con el rabo se ajusta las medias.
(Lezama Lima 1985: 151).

El primer verso sugiere una escritura sobre el agua o el aire, es decir, efímera, precaria y evanescente, ya así significada en *Enemigo rumor*. Sinestésicamente estamos en el *locus* donde el poeta habita (“porque habito un susurro como un velamen”); no sólo traza la búsqueda de “estilo”²³⁵ sino de una expresión insular aún sin escritura, mera voz o rumor. La tierra habitada no sólo es La Habana, sino especialmente la escritura que únicamente “en” esa ciudad se puede realizar gracias a la carencia, que se delinea desde el segundo verso (“una tierra donde el hielo es una reminiscencia”).

Los oxímoros (“brinco tenue”, “inútil marcha”) comienzan a trazar un ámbito de creación y de diálogo imposible con la tradición, signado por modos ajenos de mirar lo cubano en frases en inglés y en francés. También sugieren vinculaciones con la noción de procesión ya antes considerada como ese movimiento que intenta alcanzar lo divino inútilmente y que la gracia recoge y concreta.

La metáfora (“máscara”) que signa el *locus* de enunciación subrayando la indefinición (“la inútil marcha de una máscara flotando”), se sitúa además en un marco de probable impotencia de la expresión, sentimiento planteado en la reseña sobre Vitier

235 Etimológicamente refiere al *stilus* o punzón con que se inscribía marcas sobre tablas enceradas y que remitiría, por lo tanto, al carácter propio del escritor.

y aquí acentuado por la repetición de “donde yo no pueda” que enseguida se desliza desarticulada hacia el ámbito de la construcción (“picapedrero”) o la incorporación y apertura (“picaporte”) del arte como alta cultura o lugar de exhibición (metonímicamente en los “museos”), recuperando además el tópico de la ceniza como símbolo de la expresión epigonal (“*ashtray*”); la idea de “transportar” nos sumerge en el terreno de la metáfora -recientemente analizada- y, por lo tanto también, de artificio (vinculándose con “máscara”) presente en la reiteración asonante de “picapedrero” y “picaporte”:

Si un estilo anterior sacude el árbol,
 decide el sollozo de dos cabellos y exclama:
my soul is not in an ashtray.
 (Lezama Lima 1985: 151)

Este presente se dibuja sobre, contrapuntea y cuestiona un pasado (“estilo anterior”).

El “recuerdo” también es una de las formas de la tradición, lexema que repone la “reminiscencia” en el sentido platónico -según examinamos en el capítulo anterior-, facultad que se utiliza como estrategia para contrarrestar la carencia:

Cualquier recuerdo que sea transportado,
 recibido como una galantina
 de los obesos embajadores de antaño,
 no nos hará vivir como la silla rota
 de la existencia solitaria que anota la marea
 y estornuda en otoño.

Y el tamaño de una carcajada,
rota por decir que sus recuerdos están recordados,
y sus estilos los fragmentos de una serpiente
que queremos soldar
sin preocuparnos de la intensidad de sus ojos.
(*id.*: 151-152)

La idea negativa de “ceniza” se realza con “galantina” (compuesto sin fusión de sus elementos constitutivos) y la reproducción casi obsesiva de los “recuerdos” -abundancia que intenta llenar el vacío de la carencia como en “Después de lo raro, la extrañeza” -tanto en la repetición del término como en la aliteración en vibrante-. Aparecen personajes que alternan con el sujeto poético -ahora en la primera del plural²³⁶ que se enlazan con ese “estilo anterior” que el presente del poema contrapuntea y cuestiona: “los obesos embajadores de antaño”. Un juego fónico y en rima interna trae significaciones que se vinculan con ese “estilo”: “rota” adjetiva tanto “silla” como “carcajada”, suspensión reforzada por la coma y el encabalgamiento abrupto, que rima con “anota”; la “silla rota”, además, implica la imposibilidad de sentarse y, por lo tanto, de ubicarse en una expresión solitaria.

La reseña de Vitier también subraya el cuestionamiento del pasado suplantado por el matiz profético que se opone, entonces, tanto al pasado inexistente como también al presente inmanente: “Esos rasguños proféticos, esos candelabros apocalípticos, que surgen con un riesgoso cabrilleo *cuando el pasado ha dejado de ser para el hombre de hoy que se le acerca una sustancia adecuada y vivaz,*

236 Hay pasaje de la primera del singular a primera del plural, “nosotros”, en todo el poema.

sino una desolación que no muestra ni un fantasma que la recorra, podían manchar la poesía cubana de un extemporáneo infantilismo, si no fuera porque muchas veces elaborada por una inteligencia que no rechazaba la alquimia de los modos oblicuos, en su propia ceguera mostraba una posesión, una necesidad desconocida que lentamente iba pesando sobre nosotros como el castillo que se derrumba sobre nuestro hombro en una pesadilla. [...] *Pero el modo de profecía se dilata más gustosamente, pronunciando el tiempo destruido*, fin de fines, el último rincón, el quién soy, dónde estoy, de la iracundia que se convirtió en desmayo [...]” (Lezama Lima 1981: 164-165; la cursiva es nuestra).

Este párrafo es central para toda la poética lezamiana, pues introduce una lectura y estrategia frente al flagelo de lo cronológico en la historia del arte. Por ello nos interesa el sintagma “extemporáneo infantilismo” y, dentro de esta construcción el prefijo “ex”, aparecido ya en “exfuturidad” en su significación de “ir más allá” o “quedar fuera de.” Pues Lezama justamente va más allá del esquema cronológico que construye la historia cultural situándose en diversos puntos de inflexión. Trasciende, entonces, el pasado histórico apuntando un espacio mítico, el de la caída y por lo tanto la dificultad de aprehender el ser, la poesía (“cuando el pasado ha dejado de ser para el hombre de hoy que se le acerca una sustancia adecuada y vivaz”) evitando, entonces, el estigma americano de “cultura joven” propuesto, por ejemplo, por Hegel.

Ello también está presente metonímicamente en “Pensamientos en La Habana” a través de la “serpiente” (“y sus estilos fragmentos de una serpiente / que queremos soldar”). El poema reflexiona especialmente en torno a esta idea de la expresión epigonal del

americano y la legitimación europea a través de la acumulación de saberes sostenido por siglos de cultura (“Si alguien nos recuerda que nuestros estilos / están ya recordados”), aprovechando la disemia en “recuerda” que se repite.²³⁷ Un tópico sobre la cultura americana se siente como carencia, desnudez, y también bajo la mirada negadora de Hegel sobre América:²³⁸

Si alguien nos recuerda que nuestros estilos
están ya recordados;
que por nuestras narices no escogita un aire sutil,
sino que el Eolo de las fuentes elaboradas
por los que decidieron que el ser
habitase en el hombre,
sin que ninguno de nosotros
dejase caer la saliva de una decisión bailable,
aunque presumimos como los demás hombres
que nuestras narices lanzan un aire sutil.
Como sueñan humillarnos,
repitiendo día y noche con el ritmo de la tortuga
que oculta el tiempo en su espaldar:
ustedes no decidieron que el ser habitase en el hombre;
vuestro Dios es la luna
contemplando como una balaustrada
al ser entrando en el hombre.
Como quieren humillarnos le decimos:
the chief of the tribe descended the staircase.
(Lezama Lima 1985: 152)

Lezama recupera aquí un tópico vanguardista, el del lugar

237 Pues están presentes la tradición como recuerdo y hacer que alguien tenga presente alguna cosa.

238 Numerosas son las referencias a Hegel en *La expresión americana*; cf. por ej., los capítulos I y V del mencionado ensayo.

del “salvaje” (González Echevarría 1974: 26 y ss.), no por lo exótico, sino por el papel protagónico que le toca desempeñar a la expresión americana. Tras el diseño de un juego de miradas sobre lo americano desde lo europeo, rubricadas por el estigma (“vuestro Dios es la luna”) y el prejuicio (“que por nuestras narices no escogita un aire sutil, / sino que el Eolo de las fuentes elaboradas / por los que decidieron que el ser / habitase en el hombre”), el poema traza lo cubano como el ámbito de lo heterogéneo, la imposición de distancia y exclusión signados en “contemplando como una balastrada”.

El acercamiento -que refiere un impulso hacia la integración en la expresión- se subraya en el final de la estrofa (“*the chief of the tribe descended the staircase*”), sintagma que marca la apropiación del discurso ajeno.²³⁹

En todo el poema leemos una oposición entre el nosotros y un tercero, una primera persona y una tercera (“ellos”) que nos recuerda manifiestos vanguardistas como “Estado de la literatura

239 En “La poesía hispanoamericana entre 1922 y 1975”, José Quiroga menciona que el subtexto de este poema sería “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (1915) de Eliot (2006: 356). Para no confundir aún más a nuestro lector con la dificultosa lectura del poema lezamiano -y la no menos compleja del poema inglés- deseamos confirmar este parentesco y también, suscitadamente, referirnos a algunas diferencias que Lezama usufructúa en su poema. A partir del epígrafe del poema de Eliot (cita proveniente del “Infierno” de *La Divina Comedia*) la arquitectura del texto se yergue sobre una serie de citas provenientes de la alta cultura (*The Pioneers* de Fenimore Cooper, Jules Laforgue, Andrew Marvell, *Los trabajos y los días* de Hesíodo, *Hamlet* de Shakespeare, Miguel Ángel, Bergson, entre otros) que la intertextualidad al pie de la letra delata y exhibe en una deseada evidencia. El tono melancólico, pero sobre todo pesimista, se conjuga con un paisaje ausente donde la naturaleza hace las veces de escenario o queda fuera del ámbito del discurrir del sujeto poético. El subtexto no es casual, entonces, pues es paradigma de los postulados sobre la cultura europea que delata Lezama aquí y lo hará en *La expresión americana* (1957) y que, por lo tanto, está en las antípodas de la poesía que se proclama. Paradójico es también el hecho de que el intertexto puede deducirse en el poema inglés y que aquellos sintagmas que simulan citas -pues están en cursiva- presentes en el poema de Lezama, son falsos o simulados. La poesía europea, entonces, se plasma anclada en su pasado en oposición al perfil profético y, por lo tanto, de cara al futuro que expresa Lezama en su reseña sobre Vitier.

española” (1926) de César Vallejo. Si bien el “nosotros” se puede identificar con el naciente y germinal grupo Orígenes -teniendo en cuenta especialmente, “Después de lo raro, la extrañeza”-, la tercera persona del plural resulta migrante y, a grandes rasgos, puede interpretarse tanto con prejuicios y preconceptos sobre lo americano o con expresiones miméticas de lo europeo. Las citas en inglés y en francés sugieren que se responde a una mirada extranjera en su propio idioma.²⁴⁰

Nos interesan otras dos cuestiones signadas de esta cita. Por una parte, la referencia a la cultura milenaria europea en lo que parece ser una ventaja temporal sobre lo americano (“Como sueñan humillarnos, / repitiendo día y noche con el ritmo de la tortuga / que oculta el tiempo en su espaldar”).²⁴¹ Por otra, y en relación con la dimensión del pasado artístico del Viejo Mundo, la idea de la copia en oposición a la invención (“ustedes no decidieron que el ser habitase en el hombre”).²⁴²

El juego de antítesis que va delineando estos dos grupos se

240 Este esquema contrapuntual entre una primera persona y la tercera del plural también se encuentra en “The Love Song of J. Aldred Prufrock”.

241 Probable referencia a la aporía de Aquiles y la tortuga en la cual el problema del tiempo es esencial y fuente de diversas discusiones (Ferrater Mora 1999/2004³ reimp.: 205-207).

242 En “Después de lo raro, la extrañeza” Lezama se manifiesta sobre la posibilidad del americano de retomar y recrear ese ser: “El Adjunto que ahora propone Cintio Vitier ¿se sitúa de parte del Yo o del Mismo? Prefiere un estar como existir, donde no somos y donde poco importa el saco de nuestra piel. Si el Yo está cabalgado por el Mismo, pronto el ser va incorporándose al existir hasta formar el ente que viene del germen [...]. En la poesía el germen no deriva hacia la unión de ser y existir, sino se mantiene puro. [...] ¿La sustancia poética es el solo contenido de la poesía? O, por el contrario, ¿la función fabuladora sólo puede surgir del hambre protoplasmática, esencial? De ahí la gran claridad poética del período homérico y del trágico [...]. Esa claridad se debía a que el griego no deseaba las aventuras e intensidades de un existir puro, sino que el misterio más atrayente para ellos era contemplar cómo el ser va surgiendo, apoderándose del existir hasta ocuparlo totalmente” (Lezama Lima 1981: 167-168). Nuevamente, eludiendo la trama cronológica de la invención -en este caso del ser-, se recurre a un tiempo mítico -el griego- y, por lo tanto, atemporal y cíclico.

desarrolla a lo largo del poema. Se van delimitando en el texto espacios simbólicos de expresión y, por lo tanto, la escritura misma de estos “pensamientos en La Habana”. La carencia del “nosotros” se conjuga con posesiones simbólicas del “ellos”: “vitrinas” que exhiben piezas de museo y “zapatos”. Moldes de siglos para la poesía. Al mismo tiempo se subraya a la civilización como una posesión cual vestimenta frente a la desnudez del “nosotros”.

Ellos tienen unas vitrinas y usan unos zapatos.
En esas vitrinas alternan el maniquí con el quebrantahuesos disecado,
y todo lo que ha pasado por la frente del hastío
del búfalo solitario.
(Lezama Lima 1985: 172)

Lo que se exhibe tiene que ver con modas artísticas (“maniquí”) y con piezas de museo (“quebrantahuesos disecado”), textos alimentados por expresiones pasadas y muertas (por ello la idea de ave carroñera), que junto con la frase “y todo lo que ha pasado por la frente del hastío” podrían representar la decadencia de la cultura europea²⁴³ o, cuanto menos, la estética propia de la poesía moderna del “ennui” o del decadentismo. Esta idea se acentúa luego en conjunción con los “vultúridos disecados.”

A partir de allí se abren condicionales de ironía y denuncia con juicios ajenos sobre el “nosotros”, pero que a su vez sirven para delimitar los territorios y la mirada acerca de la propia expresión:

243 Ideas instaladas en las reflexiones mundonovistas de los años 40 (González Echevarría 1974), que Lezama toma de Spengler especialmente (Chiampi 1993).

Si no miramos la vitrina, charlan
de nuestra insuficiente desnudez que no vale una estatuilla de Nápoles.
Si la atravesamos y no rompemos los cristales,
no subrayan con gracia que nuestro hastío puede quebrar el fuego
y nos hablan del modelo viviente y de la parábola del quebrantahuesos.
Ellos que cargan con sus maniqués a todos los puertos
y que hunden en sus baúles un chirriar
de vultúridos disecados.
(Lezama Lima 1985: 152-153)

Es interesante, sugestivo y primordial -por la relevancia que se otorga al discurso poético- cómo los estigmas de epigonismo y de salvajismo de América se disponen en la forma no usual de un poema, denunciando una actitud despectiva de los que se creen poseedores de la cultura y la civilización. Los lexemas asociados a “ellos” (“vitrina”, “baúles”, “zapatos”) se califican como una cultura muerta, de museo (especialmente en los tres últimos versos) que se relaciona con el tópico de la ceniza. Como lo refiere José Quiroga, Lezama “ofrece la imagen del poeta americano que desde fuera mira por una ventana de la cultura, debatiéndose entre mirar y no mirar. Según él, si los poetas americanos no miran otros hablarán de su «desnudez». Pero, si los poetas atraviesan el espacio transparente simbolizado por el cristal de la ventana, donde el tiempo y el espacio pierden su importancia, nadie advierte cómo pueden abrirse paso por los juegos amenazadores de los modelos vivos. Lezama sintetiza el problema con metáforas que son alusivas y obtusas a propósito, ya que el poeta americano hince el diente en el estilo del «otro» (refiriéndose a los poetas europeos) trepando subrepticamente las «húmedas raíces del helecho»” (2006: 356).

Más adelante esta caracterización se opone a la idea -también presente en Spengler y en Schelling- de una expresión que surge de su comunión con la naturaleza, imagen de lo trascendente, viviente y germinal:

Ellos no quieren saber que trepamos por las raíces húmedas del helecho
 -donde hay dos hombres frente a una mesa, a la derecha la jarra
 y el pan acariciado-,
 y que aunque mastiquemos su estilo,
we don't choose our shoes in a show-window.
 (*id.*: 153)

En la cuarta estrofa comienzan a desfilan los intentos de conformación de un “estilo” propio, a partir de símbolos como “el caballo”, “el buey de peluche”, “el río” que encarnan la imposibilidad de la consecución poética (“pero la oreja erizada de la bestia no descifra”; “el rasguño en la tiorba no descifra”). Sintagmas tales como “los cristales que exhala por su nariz, / una escarcha tibia de papel” y “rajando insensibles / el estilo del vientre de su madre” nos permiten suponer que se trata de un discurso sobre la génesis de la propia escritura articulada entre lo natural -impuesto- (“el caballo”) y lo heredado cultural (“la tiorba”, “espuelas regaladas”); en donde el bestiario y lo musical comienzan a ensayar caracterizaciones de la escritura propia:

El caballo relincha cuando hay un bulto
 que se interpone como un buey de peluche,
 que impide que el río le pegue en el costado

y se bese con las espuelas regaladas
por una sonrosada adúltera neoyorquina.
El caballo no relincha de noche;
los cristales que exhala por su nariz,
una escarcha tibia, de papel;
la digestión de las espuelas
después de recorrer sus músculos encristalados
por un sudor de sartén.
El buey de peluche y el caballo
oyen el violín, pero el fruto no cae
reventado en su lomo frotado
con un almíbar que no es nunca el alquitrán.
El caballo resbala por el musgo
donde hay una mesa que exhibe las espuelas,
pero la oreja erizada de la bestia no descifra.
(*ibid.*: 153-154)

Podemos pensar que “el caballo”, que no es de origen americano, representa a la poesía gauchesca, *humus* del *Martín Fierro* que Lezama destaca en *La expresión americana* (1993: 148 y ss.), poética que no llega a consolidar la voz requerida (“el fruto no cae”, “relincha”, “*pero la oreja erizada de la bestia no descifra*”). La metáfora de la construcción de este estilo se continúa con la imagen de “las molduras” y “la madera”, apropiación de uno o varios estilos:

Indicaba unas molduras
que mi carne prefiere a las almendras.
Unas molduras ricas y agujereadas
por la mano que las envuelve
y le riega los insectos que la han de acompañar.
Y esa espera, esperada en la madera
por su absorción que no detiene al jinete,
mientras no unas máscaras, los hachazos
que no llegan a las molduras,
que no esperan como un hacha o una máscara,
sino como el hombre que espera en una casa de hojas.

Pero al trazar las grietas de la moldura
 y al perejil y al canario haciendo gloria,
l'étranger nous demande le garçon maudit.
 (Lezama Lima 1985: 154-155)

La metáfora de apropiación se construye en torno a un tópico de lo americano: el hambre (“que mi carne prefiere a las almendras”, “ricas” retomado posteriormente en “rumiamos”) que se conjuga con la acción de los “hachazos” también repetida como sinécdoque de la construcción de esta nueva casa -la escritura- que se desea lograr. Es interesante la idea de construcción a partir de estas “molduras”, algo ya elaborado, y el “rumiar”, masticar por segunda vez, porque antes ha dicho “masticar”.

Se insiste en la “espera”, mediante la reiteración del verbo y sus variantes, así como las reiteraciones sonoras (“esa”); esta “espera” parece colindar con el tópico de la carencia (“sino como el hombre que espera en una casa de hojas”), idea en contrapunto con lo laberíntico y destructivo:

El mismo almizclero conocía la entrada,
 el hilo de tres secretos
 se continuaba hasta llegar a la terraza
 sin ver el incendio del palacio grotesco.
 ¿Una puerta se derrumba porque el ebrio
 sin las botas puestas le abandona su sueño?
 Un sudor fangoso caía de los fustes
 y las columnas se deshacían en un suspiro
 que rodaba sus piedras hasta el arroyo.
 Las azoteas y las barcazas
 resguardan el líquido calmo y el aire escogido;
 las azoteas amigas de los trompos

y las barcazas que anclan en un monte truncado,
ruedan confundidas por una galantería disecada que sorprende
a la hilandería y al reverso del ojo enmascarados tiritando juntos.

Pensar que unos ballesteros
disparan a una urna cineraria
y que de la urna saltan
unos pálidos cantando,
porque nuestros recuerdos están ya recordados
y rumiamos con una dignidad muy atolondrada
unas molduras salidas de la siesta picoteada del cazador.
Para saber si la canción es nuestra o de la noche,
quieren darnos un hacha elaborada en las fuentes de Eolo.
Quieren que saltemos de esa urna
y quieren también vernos desnudos.
Quieren que esa muerte que nos han regalado
sea la fuente de nuestro nacimiento,
y que nuestro oscuro tejer y deshacerse
esté recordado por el hilo de la pretendida.
Sabemos que el canario y el perejil hacen gloria
y que la primera flauta se hizo de una rama robada.
(*id.*: 155-156)

Eolo acentúa la idea de imposición de una cultura sobre la otra como símbolo de la inspiración occidental y también -podríamos pensar- de la dirección que debe orientar al arte (“de las fuentes elaboradas”, se indica anteriormente), pues esta figura es señor de los vientos en la mitología clásica. Ello se vincula con la idea del cenicero como recipiente de una cultura muerta ante la cual se exige su repetición.

El tópico del entretejido -comenzado en la estrofa anterior- se continúa con leves reminiscencias del mito de Ariadna y el minotauro, otro ejemplo de las significaciones de lo mítico como espacio atemporal frente a lo cronológico. También se revisa el

“aura” de esta alta cultura desmitificándola (“*y que la primera flauta se hizo de una rama robada*”).

De las miradas otras (“nos pintarrajeaban”), la perspectiva del poema se abre hacia el nosotros en la novena estrofa tras la anáfora “nos recorreremos”: surge así la posibilidad de una expresión nueva (“tierra que no está navegada”), entendida como “dialéctica” entre el aporte del nosotros y de lo extranjero, producto de una elección y no de una imposición (“grabadas en el aire escogido”):

Nos recorreremos
 y ya detenidos señalamos la urna y a las palomas
 grabadas en el aire escogido.
 Nos recorreremos
 y la nueva sorpresa nos da los amigos
 y el nacimiento de una dialéctica:
 mientras dos diedros giran mordisqueándose,
 el agua paseando por los canales de los huesos
 lleva nuestro cuerpo hacia el flujo calmoso
 de la tierra que no está navegada,
 donde un alga despierta digiere incansablemente a un pájaro dormido.
 Nos da los amigos que una luz redescubre
 y la plaza donde conversan sin ser despertados.
 De aquella urna maliciosamente donada,
 saltaban parejas, contrastes y la fiebre injertada en los cuerpos de imán
 del paje loco sutilizando el suplicio lamido.
 Mi vergüenza, los cuernos de imán untados de luna fría,
 pero el desprecio paría una cifra
 y ya sin conciencia columpiaba una rama.
 Pero después de ofrecer sus respetos,
 cuando bicéfalos, mañosos correctos
 golpean con martillos algosos el androide tenorino,
el jefe de la tribu descendió la escalinata.
 (*ibid.*: 156-157)

En el contacto entre dos orbes (“dos diedros giran mordisqueándose”) la escritura se corporaliza (“cuerpo”, “huesos”), lo indescifrable se trueca en “el desprecio paría una cifra” y se traduce lo extranjero en el propio idioma (“*El jefe de la tribu descendió la escalinata*”). La ceniza, nuevamente figura de lo muerto -“urna”- se transforma en carne de resurrección (“el agua paseando por los canales de los huesos / lleva nuestro cuerpo hacia el flujo calmoso / de la tierra que no está navegada”).

El poema va entonces a otro momento mítico, el del génesis -recordando los pasos de Dios por el paraíso y la desnudez del hombre- en la exfuturidad, la profecía de la que hablaba la reseña de Lezama sobre Vitier, y parodiando al hombre desnudo (“sin cultura”) de Colón:

Los abalorios que nos han regalado
han fortalecido nuestra propia miseria,
pero como nos sabemos desnudos
el ser se posará en nuestros pasos cruzados.
Y mientras nos pintarrajeaban
para que saltásemos de la urna cineraria,
sabíamos que como siempre el viento rizaba las aguas
y unos pasos seguían con fruición nuestra propia miseria.
Los pasos huían con las primeras preguntas del sueño.
Pero el perro mordido por luz y por sombra,
por rabo y por cabeza;
de luz tenebrosa que no logra grabarlo
y de sombra apestosa; la luz no lo afina
ni lo nutre la sombra; y así muere
la luz y el fruto, la madera y la sombra,
la mansión y el hijo, rompiendo el zumbido
cuando los pasos se alejan y él toca el pórtico.
Pobre río bobo que no encuentra salida,
ni las puertas y hojas hinchando su música.

Escogió, doble contra sencillo, los terrones malditos,
pero yo no escojo mis zapatos en una vitrina.
 (*ibid.*: 157)

La metáfora digestiva recurre también a este mito genésico a través del mitema del fruto mordido (“y así muerde / la luz y el fruto, la madera y la sombra, / la mansión y el hijo”) y en contrapunto se continúan traduciendo las frases que antes habían aparecido en inglés dando cuenta de que la apropiación dio lugar a la incorporación cultural; acentuado con el pronombre, el sujeto poético asume la primera persona de manera muy franca.

El génesis de la escritura se construye a lo largo de la anteúltima estrofa en una isotopía elaborada por “río definido”, “reminiscencia”, “huevo hialino”, retomando un imaginario y un bestiario que conmemoran el nacimiento y una presencia mística de la naturaleza en “serafina” que se repite:

Al perderse el contorno en la hoja
 el gusano revisaba oliscón su vieja morada;
 al morder las aguas llegadas al río definido,
el colibrí tocaba las viejas molduras.
El violín de hielo amortajado en la reminiscencia.
El pájaro mosca destrenza una música y ata una música.
 Nuestros bosques no obligan al hombre a perderse,
 el bosque es para nosotros una serafina en la reminiscencia.
 Cada hombre desnudo que viene por el río,
 en la corriente o el huevo hialino,
 nada en el aire si suspende el aliento
 y extiende indefinidamente las piernas.
 La boca de la carne de nuestras maderas
 quema las gotas rizadas.

*El aire escogido es como un hacha
para la carne de nuestras maderas,
y el colibrí las traspasa.*
(*ibid.*: 157-158; la cursiva es nuestra)

En contraposición al “caballo” mencionado anteriormente, “el colibrí”, ave americana y pequeñísima logra consolidar la expresión (“El aire escogido es como un hacha / para la carne de nuestras maderas, / el colibrí las traspasa”).²⁴⁴ El ave ínfima nos permite además examinar el modo de construir la imagen en un contrapunto de metáforas, pues el colibrí es también “El violín de hielo amortajado en la reminiscencia” y “El pájaro mosca destrenza una música y ata una música.” Demos cuenta, además, de cómo confluye y se unifica el bestiario y lo musical en la pequeñita ave, antes separados en el poema. El imaginario del *Génesis* bíblico se sugiere por los pasos, la desnudez del hombre, el viento creador y el mitema de lo mordido. Un elemento esencial es la naturaleza representada simbólicamente por “el bosque”. La metáfora del nacimiento de la escritura se cierra conjugando las imágenes de la madera esculpida y las molduras, y la serafina, que continúa la idea del entramado; la expresión nueva es el resultado de una metamorfosis de la antigua cultura, significada por “el estado ciudad” (*pólis*), que deviene estado más paisaje (“estado y un bosque pequeño”). Reaparece la primera persona como poseedora de esta nueva escritura que se inscribe en lo corporal (“Mi espalda”). Por

²⁴⁴ La mención del colibrí se retomará en “Mitos y cansancio clásico” de *La expresión americana*: aquí el ave se caracteriza como el Prometeo americano pues es la que logra robar el fuego y concedérselos a los humanos (cf. Lezama Lima 1993: 52 y 70). Ello ressignifica su presencia en “Pensamientos en La Habana”.

los paralelos en la imagen podemos deducir que el colibrí de la estrofa anterior es el sujeto poético (“pero yo continuo trabajando la madera, / como una uña despierta”):

*Mi espalda se irrita surcada por las orugas
que mastican un mimbre trocado en pez centurión,
pero yo continuo trabajando la madera,
como una uña despierta,
como una serafina que ata y destrenza en la reminiscencia.*

El bosque soplado
desprende el colibrí del instante
y las viejas molduras.
Nuestra madera es un buey de peluche;
el estado ciudad es hoy estado y un bosque pequeño.
el huésped sopla el caballo y las lluvias también.
El caballo pasa su belfo y su cola por la serafina del bosque;
el hombre desnudo entona su propia miseria,
el pájaro mosca lo mancha y traspasa.

Mi alma no está en un cenicero.

(*ibid.*: 158)

Las molduras son “viejas” tomadas de la otredad, pero la madera es propia (“nuestra”); la escritura encuentra un instante mítico en su génesis, el reencuentro del hombre con su trascendencia implicada en la naturaleza.

En “Después de lo raro, la extrañeza”, Lezama circunscribe a su “generación” en términos similares; en lugar de historia literaria (en el poema, “recuerdos recordados”) el poeta ofrece una poesía y profecía como compensación de la acumulación de experiencia cultural europea a lo largo de la historia: “Quizás la profecía aparezca entre nosotros como el más candoroso empeño por romper

la mecánica de la historia, el curso de su fatalidad. En realidad un joven profeta desea dar un tajo en la historia cuando un antecedente invariable va a entregarnos una sucesión decrecida. La poesía, lo que ya se puede llamar con evidencia los poetas de la generación de Espuela de Plata, *querían hacer tradición*, es decir, *reemplazándola, donde no existía*; querían hacer también profecía para diseñar la gracia y el destino de nuestras próximas ciudades. Querían que la poesía que se elaboraba fuese una seguridad para los venideros. *Si no había tradición entre nosotros, lo mejor era que la poesía ocupara ese sitio* y así había la posibilidad de que en lo sucesivo mostráramos un estilo de vida. No era pues la poesía un alejamiento, un estado entrevisto de inocencia que mostraba el orden de lo sobrenatural posible, sino que clamaba proféticamente para ser convertida en un recinto tan seguro como la tradición, aumentada por la suma de ortodoxos y *poètes maudits* de heterodoxos y artesanos de buen signo. [...] *Era una poesía que buscaba con graciosa voluntariedad convertirse en sustancia donde tenía que refractarse otra poesía posterior*” (Lezama Lima 1981: 166-167; la cursiva es nuestra).

La oposición primera muy marcada y sostenida con cierto grupo intelectual y la exposición poética del génesis de una expresión se postula tanto en el poema como en la reseña analizados: una escritura del “nosotros” que, aunque creada por el sujeto poético (“el hombre desnudo”), nos permite hablar de un manifiesto al estilo de las vanguardias históricas como lo define Nelson Osorio -es decir- “textos poéticos” cuya “eficacia comunicativa se apoya en su propia coherencia interna y en la carga emocional de su sistema enunciativo, más que en la argumentación lógica o la validez referencial o la demostración objetiva. Su lógica es una lógica

poética” (1988: XXXVI).

Lo que nos interesa, repetimos, no es asociar a Lezama con la vanguardia, sino leer el recinto del debate entre la generación de Orígenes -encabezada por nuestro poeta- y la vanguardia histórica, en especial la cubana, en torno al modo de construir y repensar la tradición, la cultura y la literatura. El interés de Lezama es no sólo su colocación en el campo intelectual cubano sino, sobre todo, en la historia de la cultura cubana. Considera a Orígenes, pero en especial, su propia poética, la culminación de diversas aristas que construyen lo cubano.

Por una parte, entonces, la idea de tradición de Lezama en “Después de lo raro, la extrañeza” arremete contra el surrealismo pues esta estética se detiene en el presente momentáneo del instante de la creación (1981: 165-166). El rechazo obedece en primer lugar a que se trata de una estética determinista e inmanente, limitando la trascendencia del hombre, como indica en su *Primer Diario*.²⁴⁵ En segundo lugar, como vemos en “Pensamientos en La Habana”, busca una expresión insular que sea universal, es decir, un estilo que no borre el origen cultural de esa expresión -por sobre todo el sujeto poético que la crea-, mientras en el surrealismo las experiencias humanas universales borrarían las improntas culturales (González Echevarría 1974: 33) y, por lo tanto, a los individuos.

Se presentan, por otra parte, a partir de esta concepción de tradición, fuertes divergencias con la vertiente local de la poesía

245 Con la fecha 12 de noviembre de 1939 Lezama apunta: “cuando Descartes se refiere a las cosas de la verdad y el error, cree que este último se debe «a la debilidad de no poder adherir continuamente mi espíritu a un mismo pensamiento», parece darle la razón a los surrealistas que creen posible una reconstrucción cuantitativa-extensiva de la memoria, de una captación de todo lo que uno es en cada uno de nuestros instantes semejantes y diferentes.” (Lezama Lima 1988a: 108)

pura. El enfrentamiento directo con la generación cubana del 27 se produjo justamente con la edición de *La fijeza* (1949), pretexto que el poeta Jorge Mañach, de la *Revista de Avance*, aprovecha para enfrentar la obra poética de Lezama y el grupo Orígenes a través de “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima”.²⁴⁶ Allí remarcaba diferencias entre uno y otro grupo, exaltando el papel cumplido por la ya desaparecida revista de la que fuera uno de sus fundadores: transportar a la isla la expresión nueva y el espíritu de modernidad. Lezama, censurando sobre todo la carencia de un programa estético y el impulso a exacerbar la novedad, responde en “Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach”: “Gran parte de su epístola está recorrida por el *pro domo suo*: muestra usted el orgullo de su ciudad intelectual y enarca la *Revista de Avance*. Leí sus páginas en mi juventud y las repaso hoy que su fineza y tratamiento me obligan a un colmo de sinceridad. Me pareció siempre un *brac-a-brac*[sic], producto tal vez de las opuestas sensibilidades de sus directores. Alternaban allí poetas neoclásicos de México con delirantes hirsutos de Chile o Perú; se carecía de una línea sensible o de una proyección. Sus cualidades eran, como usted subraya, *de polémica crítica, mas no de creación y comunicación de un júbilo en sus cuadros de escritores*. En sus viñetistas y pintores, se confundían Valls, Segura, Gattorno, y Víctor Manuel, *propiciando una confusión de actitudes y de valoraciones. Ninguna traducción de Valéry, Claudel, Supervielle, Eliot, o los grandes poetas de aquellos momentos*. Hasta Alberto Insúa irrumpía en alguna de sus páginas. Perdóneme usted esta total discrepancia, pero a su sinceridad he querido oponer la

246 Texto publicado en *Bohemia*, el 25 de septiembre de 1949.

mía, cosa de que al final los dos quedemos en paz... al menos con nuestra conciencia crítica. Es innegable que usted manifiesta un sentimiento delicado al amar aún tan apasionadamente esa obra de su juventud” (1981: 187; la cursiva es nuestra).²⁴⁷

Más adelante, Lezama opone el término filiación a ruptura, apreciación que nos interesa pues Lezama rechaza una “filiación” con el grupo de Jorge Mañach -que lo antecedía-. No acepta la producción vanguardista cubana como sedimento o antecedente de su propia producción, pues no sostiene el estatus intelectual y estético deseado (como Borges, Martínez Estrada, entre otros, con quienes ejemplifica esta altura estética): “Esa falta de filiación es la que según usted le levanta cierto resentimiento. No podíamos mostrar filiación, mi querido Mañach, con hombres y paisajes que ya no tenían para las siguientes generaciones la fascinación de la entrega decisiva a una obra y que sobrenadaban en las vastas demostraciones del periodismo o en la ganga mundana de la política positiva. No era, como en México, con el caso ejemplar de Alfonso Reyes, o en la Argentina, con Martínez Estrada o Borges, donde la gente más bisoña, se encontraba, cualquiera que fuese la valoración final de sus obras, con decisiones y ejemplos rendidos al fervor de una Obra. Muchos entre nosotros, no han querido comprender que habían adquirido la *sede*, a trueque de la *fede* y que están dañados para perseguirse a través del espejo del intelecto o de lo sensible” (*id.*: 188-189).

En el último párrafo se repite la advertencia manifestada en el editorial que inaugurara Orígenes, acerca de la búsqueda de una expresión propia sin formular ecos de la producción europea:

247 Originalmente el texto se publicó en la revista *Bohemia*.

“Con cierta socarronería de ágil criollo, nos afirma usted que fue la *Revista de Avance* la que trajo la gallina de los huevos de oro del arte nuevo. Quizás en eso reconozcamos su verdad, porque ese arte fue para nosotros alción y albatros. Cínife sombrío, o soledad brumosa de alción, que llevaron nuestras adolescencias a desgarrarse en la soledad del que se sabe en una labor sin compañía, del que se sabe sobre una lámina estática y grosera. *Albatros del que se siente ahogado por la realidad tatuada de la imagen que no penetra en la historia*. Pero de esa soledad y de esa lucha con la espantosa realidad de las circunstancias, surgió en la sangre de todos nosotros, la idea obsesionante de que podíamos al avanzar en el misterio de nuestras expresiones poéticas trazar, dentro de las desventuras rodantes, un nuevo y viejo diálogo entre el hombre que penetra y la tierra que se le hace transparente” (*ibid.*: 190; la cursiva es nuestra).

Esta preocupación se encuentra ya en “Muerte de Narciso”, en donde Lezama establece poéticamente la dialéctica problemática que supone para el americano el asimilar el sustrato de su pasado occidental. En este sentido, confluye Lezama con la búsqueda de una expresión auténtica y propia de la vanguardia latinoamericana, que en un primer momento de su obra denomina insularismo. Sin embargo, más tarde, -y pensamos, a partir de *La fijeza* y de la revista *Orígenes*-, la poesía lezamiana busca una expresión americana y universal, pues constituye una entidad cognitiva.

Luego de *Enemigo rumor* (1941) y *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* es el tercero de una seguidilla de publicaciones que siguen a “Muerte de Narciso”. Constituye una producción nodal en la obra de Lezama, en cuanto comienza a formular su teoría personal de

la imagen. La germinación de los poemas -de los cuales se habla en su *primer Diario* hacia 1945, aproximadamente- y de esta teoría coinciden cronológicamente. De esta época son los ensayos “X y XX” (1945), “Las imágenes posibles” (1948), “Exámenes” (1950), “Prosa de circunstancia de Mallarmé” (1948), “Sobre Paul Valéry” (1945), en los cuales, de una u otra forma, se alude a la teoría de la imagen, de importancia capital.

La cuestión de las “influencias” es el punto de mayor divergencia con la vanguardia cubana. El tema atraviesa el poemario de 1949. En el poema “Resistencia” de *La fijeza*, también encontramos la fisura principal con la imitación epigonal de la vanguardia:

Quando la resistencia ha vencido lo cuantitativo, recuerdos ancestrales del despensero, y las figuraciones últimas y estériles de lo cualitativo, entonces empieza a hervir el hombre del que se han arrepentido de haberlo hecho el que lo hizo. Entonces... *En esta noche al principio della vieron caer del cielo un maravilloso ramo de fuego en la mar, lejos de ellos cuatro o cinco leguas* (Diario de navegación, 15 de Setiembre 1492). No caigamos en lo del paraíso recobrado, que venimos de una resistencia, que los hombres que venían apretujados en un barco que caminaba dentro de una resistencia, pudieron ver un ramo de fuego que caía en el mar porque sentían la historia de muchos en una sola visión. Son las épocas de salvación y su signo es una fogosa resistencia.
(Lezama Lima 1985: 191-192)

La cultura europea nos ha sido legada desde la conquista, a partir de ello nos rige la hibridez, de esta consecuencia Lezama pretende hacer surgir una expresión auténtica y propia (“entonces

empieza a hervir el hombre del que se han arrepentido de haberlo hecho el que lo hizo”).

En “Las imágenes posibles” (1948) Lezama formula una consideración similar y retoma diversos tópicos presentados en “Pensamientos en La Habana”: el hambre y la carencia del americano, la resemantización del mito de Ariadna asociado con el mito de Europa.²⁴⁸ Es importante, además, cómo subraya que su teoría de las imágenes permite analizar el modo en que ciertos mitos signan, cifran y explican la realidad de la expresión americana a través de la analogía, sorteando el factor temporal: “La derivación en imagen tiene el poderío de entregarnos hechos analogados, en el entrevisto reconocimiento de uno solo de esos hechos, creándolos en unidad a pesar de la distancia devoradora que parecía alejarlos” (1977: 180).²⁴⁹

248 El mito de Europa, quizás menos conocido que el del Minotauro, cuenta la historia de esta joven a quien Zeus seduce en forma de toro. Cuando Europa lo monta, el toro se lanza hacia el mar y, alejándose de la orilla, la lleva hacia Creta. Uno de los hijos de ambos será Minos, esposo de Pasífae quien tras sus amores contranatura con un toro, enviado por Poseidón, da a luz al Minotauro.

249 Transcribimos a continuación la cita completa de la cual incluimos fragmentos en el texto central: “La derivación en imagen tiene el poderío de entregarnos hechos analogados, en el entrevisto reconocimiento de uno solo de esos hechos, creándolo en unidad a pesar de la distancia devoradora que parecía alejarlos. Puede también esa imagen reducir hasta sumergirse y reaparecer con un cuerpo opuesto, irreconocible, sobre su lomo. Queremos hacer sacrificios y rendiremos lo primero que llegue, que ahora no es imagen: a lo primero que llegue, y tenemos que sacrificar a Toro, hasta que se pierda en las aguas oscuras, y a Minotauro en artificial persecución laberíntica. Cuando Minos fue a la guerra, el Toro ascendió de secretario a gobernador y Pasífae se enamoró del nuevo gobernador. *La fille de Minos et Pasífae* pasaba de Racine al abate Brémond y se perdía después en el *aquarium* sibarita de los simbolistas. Júpiter, naturaleza sin memoria, obtuvo las conveniencias de Taurus, y éste, que siempre ha sido débil con la blancura, con la abstracción de Europa, consentía en dejarse poner flores de almendro en el testuz. Adivinaba el toro que las torres de flores en la balanza de sus cuernos engendraría la risa de los coperos y de Calipso, que duerme en las grutas, guardándolas. Pero el toro, que también tiene su risotada baritonal, comenzó a caminar hacia el mar, luego hacia el mar con noche. Europa arrastraba su cuerpo hacia el lomo sin agua, aunque pudiera caerse. Y Europa comenzó a gritar. El toro, antiguo amante de su blancura, de su abstracción, siguió hacia el mar con noche, y Europa fue lanzada sobre los arenales, hinchada con un tatuaje en su lomo sin tacha: tened cuidado, he hecho la cultura. De los gritos que recordamos: el Dios Pan ha muerto, el nietzscheano he matado a Dios, y las ediciones

A partir de allí, Lezama enhebra diversas circunstancias poéticas, forjando, una vez más, una genealogía tramada a través del mito del minotauro y el motivo del Toro (“Queremos hacer sacrificios y rendiremos lo primero que llegue, que ahora no es la imagen: a lo primero que llegue, y tenemos que sacrificar a Toro, hasta que se pierda en las aguas oscuras, y a Minotauro en artificial persecución laberíntica” [*id.*]).

Partiendo de Grecia, la raíz primigenia de la cultura europea, Lezama hace un seguimiento contrapuntual de resemantizaciones de la misma temática en Francia (“*La fille de Minos et Pasifae* pasaba

vespertinas que voceaban: el asesinato de Europa, en el bolsón de su faltriquera se ha encontrado la cultura. *Cien guineas de oro en el fondo de un calcetín*. Qué tiempos, decían Tribulat Bonhommet o Papismo Frisemorun, cuando Europa era robada por el toro o por Júpiter disfrazado de toro. Ahora nos olvidamos del espacio asimilado, de una experiencia, es decir, de la verificada intuición para hacer otro poema; se ha cruzado una larga planicie para ir hasta Yanaia Polaina. Nos aburre ese diálogo, interrumpido por el malestar de la Condesa, deseamos la colección de marionetas rusas. Ese cuarentón que todavía tiene miedo, implora, y cochero alcohólico, no le llega la vía unitiva, no tiene con quien abrazarse. *El agua que cae del balde en el suelo forma la cara del diablo*. El agua de coco hervida empolla la lechuga. Todos esos idolillos que salen de la casa muerta, del agua triste. La casa muerta os permite estudiar «las distintas modas del papel pintado, los grifos del Imperio, las colgaduras con alzapaños del Directorio y las balastradas de Luis XVI». Europa creó la cultura, una segregación suya, con personajes que claman la dialéctica griega, la coral bachiana, la metafísica idealista alemana, Dostoyevski, la novela francesa del siglo XIX. Los hemos convertido en *Dramatis personae*; a través de la imagen que los ha destruido, danzan, con un solo nombre, no hay un río, se dice un río, o el mar, y se descorre una cortina y aparece el mar. El individuo, la persona, la máscara, la mascarilla, ya están en otra dimensión. Ratalaine nos parece simplete y charlatán. Había sido: *cocinero en Madagascar, pajadero en Sumatra, general en Honolulu, periodista religioso en las islas Galápagos, poeta en Oomrawutte, francmasón en Haití*. Y además, León López Halcón, llamado también *El Venado*, bananero en Barranquilla, muerto en gang en Connecticut, frente al Chase. Fauna tediosa que juega al tertulión inocuo y al Royal reserch incesante y profético. Europa con su blancura y su abstracción está sola en la playa. No hay la novela de Afganistán ni la metafísica americana. Europa hizo la cultura. Y aquel verso: «tenemos que fingir hambre cuando robemos los frutos». ¿Hambre fingida? ¿Es eso lo que nos queda a los americanos? Aunque no estemos en armonía ni en ensueño, ni embriaguez o preludio: el toro ha entrado en el mar, se ha sacudido la blancura y la abstracción, y se puede oír su acompasada risotada baritonal, recibe otras flores en la orilla, mientras la uña de su cuerpo raspa la corteza de una nueva amistad” (*id.*: 180-182). Es interesante cómo Lezama retoma el suceso en que Minos -para legitimar su poder-reclama un toro a Poseidón prometiéndolo en un sacrificio que finalmente no cumple. La expresión lezamiana, por el contrario, se caracteriza por ser un sacrificio para Dios. Cf. al respecto -cita ya trabajada- la definición de la poesía como “íntimo, entrañable centímetro taurobólico” de “El secreto de Garcilaso” (1977: 12).

de Racine al abate Brémond y se perdía después en el *aquarium* sibarita de los simbolistas” [*ibid.*: 180-181]). Fabula entonces el pasaje de ese legado a América, agregando ahora a la mítica Europa (“Júpiter, naturaleza sin memoria, obtuvo las conveniencias de Taurus, y éste, que siempre ha sido débil con la blancura, con la abstracción de Europa, consentía en dejarse poner flores de almendro en el testuz. [...]. Pero el toro, que también tiene su risotada baritonal, comenzó a caminar hacia el mar, luego hacia el mar con noche. [...]. Y Europa comenzó a gritar. El toro, antiguo amante de su blancura, de su abstracción, siguió hacia el mar con noche, y Europa fue lanzada sobre los arenales, hinchada con un tatuaje en su lomo sin tacha: *tened cuidado, he hecho la cultura*. [...]. *Europa creó la cultura, una segregación suya, con personajes que claman la dialéctica griega, la coral bachiana, la metafísica idealista alemana, Dostoyevski, la novela francesa del siglo XIX*. Los hemos convertido en *Dramatis personae*; a través de la imagen que los ha destruido, danzan, con solo un nombre, no hay un río, se dice un río, o el mar, y se descorre una cortina y aparece el mar. El individuo, la persona, la máscara, la mascarilla, ya están en otra dimensión. [...]. Europa con su blancura y su abstracción está sola en la playa. No hay la novela de Afganistán ni la metafísica americana. *Europa hizo la cultura*. Y aquel verso: «tenemos que fingir hambre cuando robemos los frutos». *¿Hambre fingida? ¿Es eso lo que nos queda a los americanos?* Aunque no estemos en armonía ni en ensueño, ni embriaguez o preludio: el toro ha entrado en el mar, se ha sacudido la blancura y la abstracción, y se puede oír su acompasada risotada baritonal, recibe *otras flores en la orilla*, mientras la uña de su cuerpo raspa la corteza de una *nueva amistad*” [*ibid.*: 181-182; la cursiva es

nuestra]).

El estribillo “Europa hizo la cultura” en rima con “blancura”, une esta significación a “la abstracción” o la formulación metafísica del ser. El toro representa el impulso erótico y, por lo tanto, de creación que pasa de Europa (“se ha sacudido la blancura y la abstracción”) a América (“otra orilla”, “nueva amistad”).

Este es justamente el momento de *La fijeza*, poemario metapoético en tanto esgrime nociones que le permiten a Lezama formular una lengua poética más sólida.

El título puede analizarse desde muchos ángulos, pero sobre todo “la fijeza” es la poesía que mira al poeta con insistencia, penetración, agresión y firmeza, entendida como ya sabemos, en términos metafísicos. El sentido de la vista y sus órganos, son recurrentes en el poemario.²⁵⁰ Desde otra perspectiva esta actitud de la poesía como “bestia enemiga” se corresponde con la actitud del poeta que también sostiene su “fijeza” (persistencia, continuidad) en lo que Lezama ha llamado “resistencia” -título de unos de los poemas y tópico que atraviesa varios de ellos-; citamos el poema mencionado:

La resistencia tiene que destruir siempre el acto y la potencia que reclaman la antítesis de la dimensión correspondiente. En

250 A modo de ejemplo traemos estos versos de “Noche dichosa”: “Al destellar sus ojos, ya su cuerpo se levantaba del lecho: buena manera de contestar al rayo de luz con el movimiento del cuerpo. Ahora su cuerpo está ya entre las ondas y el siniestro fanal de la enemiga orilla ondula como los caprichos de la bestia enemiga” (1985: 178). Nótese, además, las consonancias con el mito de Europa trabajados anteriormente. En cuanto al motivo de los ojos y de la mirada -de larga data poética- tenemos presentes “Los ojos del río tinto”, “Rapsodia para el mulo”, entre otros.

el mundo de la *poiesis*, en tantas cosas opuesto al de la física, que es el que tenemos desde el Renacimiento, la resistencia tiene que proceder por rápidas inundaciones, por pruebas totales que no desean ajustar, limpiar o definir el cristal, sino rodear, romper una brecha por donde caiga el agua tangenciando la rueda giradora.

(Lezama Lima 1985: 190-191)

La resistencia es la actitud por lo menos de tres facetas, la que parte de la fijeza de la mirada de la poesía, la que debe sostener el poeta en su acometimiento de ese “cuerpo enemigo” y, además, es la característica que debe asumir la imagen para perdurar en el tiempo. Justamente el vencimiento de la resistencia o fijeza de “la enemiga orilla” es lo que produce la imagen, tal como lo indica en “Las imágenes posibles”: “Ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir de una semejanza y de una imagen; él siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen...” (1977: 152-153).

En este contexto entonces -lo que sería la principal característica de esta época lezamiana cuyo centro es *La fijeza*- la imagen asume una significación notable. Esta noción se perfila como “interposición”, “vapor” (*id.*: 180), entre dos polos, el divino y el humano, “lo mismo” y “lo Otro” o “no ser”.

En “Procesión”, Lezama aclara que existen dos intentos de comunión con Dios, rescatando el concepto católico de “procesión”²⁵¹:

251 La acción eterna con que el Padre produce al Verbo y más comúnmente con que ambas personas producen al Espíritu Santo.

El hombre propaga y lastima su sustancia, Dios sobreabunda, el encuentro se verifica en sus generosidades. Pero el principio, por momentos falsos y visibles, parecía separarse del Otro. Desde entonces los hombres harán dos grupos: los que creen que la generosidad del Uno engendra el par, y los que creen que lo lleva a lo Oscuro, lo Otro. Así la procesión que surgiendo de la Forma se prolonga hasta pasar e inundarse por la Esencia última, vuelve a salvarse de nuevo por llenarse de la figura simbólica y concupiscible a la sustancia ya iluminada.(1985: 186).

La imagen es el resultado de esta comunión, según afirma el poeta en “Exámenes” (1950) (“Para levantar el cuerpo y lograr la prosecución de su germen, había que acudir al concepto teológico de procesional [...] ya que cuanto más intenta el hombre la copia de signos y escrituras, surge el rocío de las interpolaciones no presumibles [las imágenes]...” [1977: 226-227]).

En el proceso del arribo a la imagen en el poema tiene importancia capital la metáfora, como hemos dicho, definida como un fragmento en la progresión del reconocimiento.

Sin embargo el fragmento no asume el carácter de absoluto nostálgico como en el montaje cinematográfico o el cubismo -en los que ansía sustituir la totalidad que trae metonímicamente-, sino que aquí se impone como parte, sinécdoque, de una realidad absoluta puesta en el concepto de imagen que se reconstruye progresivamente y por desplazamiento. A pesar de que en la noción lezamiana se parte de una creencia fragmentaria de la realidad,²⁵² la semejanza y la analogía propias de la metáfora entretejen relaciones

252 Esta época de su poética está atravesada por lo que Lezama denomina “lo fragmentario”. Cf. por ej., los ensayos “Sobre Paul Valéry” (1977: 106), “La imagen medioeval de Chesterton” (*id.*: 126) y “Las imágenes posibles” (*ibid.*: 108).

entre esos fragmentos que procuran la metamorfosis progresiva y proliferante que lleva a la imagen, entidad que procura el conocimiento trascendental: “mientras se cumplen las progresiones -insiste en “Las imágenes posibles”- del conocimiento, cada una de las metáforas ocupa su fragmento y espera el robo de la estatua que se despliega como imagen. Lleva la metáfora su epístola sin respuesta y en la espera se prelude el rapto” (1977: 158).

Estas frases sostienen una relación textual con el poema “La sustancia adherente” de *La fijeza*. Allí se pone de manifiesto, metapoéticamente, el procedimiento que lleva a la constitución de la imagen a través de la metáfora (Sucre 1975: 494), no por identidad, sino por semejanza. Dice al comienzo -continuando con la simbología de lo marino como otredad de la primera etapa-: “Si dejásemos nuestros brazos por un bienio dentro del mar se apuntalaría la dureza de la piel hasta frisar con el más grande y noble de los animales y con el monstruo que acude a sopa y a pan”, y hacia su final continúa: “Así aquel fragmento sumergido [la metáfora], asegurado por la paz probatoria, es devuelto por eco y reflujo, en misterio sobrehumano, blanquísimo. Al pasar los años, el brazo sumergido no se convierte en árbol marino [lo idéntico]; por el contrario, devuelve una estatua mayor [la imagen], de improbable cuerpo tocable, cuerpo semejante para ese brazo sumergido. Lentísimamente como de la vida al sueño: como del sueño a la vida, blanquísimo” (1985: 181).²⁵³ Lo más sugestivo de este tratamiento es que la fragmentación está tematizada a nivel fónico pues se reiteran los sonidos /co/, /con/ y sus semejantes a lo largo del poema (“con el monstruo”, “con lentitud”, “con desagrado”, “con asco

253 Hacemos esta lectura teniendo en cuenta “la estatua” como referente de la imagen en “Las imágenes posibles” recién analizada.

celeste”, “*con* celestial desdén”, “*con* ellas”, “*corrección*”, “*como* ojos”, “*como* punto”, “*como* instante”, “*con* maestra artesanía”) subrayando las ideas de adherencia y semejanza, centrales en el poema.

El concepto de poesía de Lezama, es decir, “una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico, en la metáfora que participa” (1981: 196-197), según afirma en “Señales. La otra desintegración” (1949), y la metáfora como fragmento (en donde la sinécdoque se desviste del absoluto otorgado por la vanguardia) nos permiten pensar diversos vínculos con las poéticas de las vanguardias históricas.

En primera instancia, la idea de *praxis* vital que implica una adecuación de ciertos principios a la realidad implementados a partir de una autocrítica del arte. En este sentido Lezama recupera la idea primigenia de estas poéticas cuestionando las vanguardias históricas en general -especialmente el surrealismo- y en particular la vanguardia histórica cubana. Como aclara Helio Piñón “La vanguardia aparece, pues, como una instancia autocrítica, no tanto del arte como de la estructura social en la que se da; no una crítica inmanente al sistema, que actuaría en el seno de la institución, sino una autocrítica de la institución del arte en su totalidad. [...]. Devolver el arte al ámbito de la *praxis* vital es el objetivo concreto de tal autocrítica” (1987: 23). La finalidad última de este proceder es constituir no sólo una auténtica expresión cubana, sino una expresión universal del hombre americano, como se expresa en *La expresión americana*, cuyo centro es el barroco y cuyo móvil es la imagen como constructora de la historia (Chiampi 1993). De este modo, Lezama se reinstala en una gran tradición como lo refiere en “Señales. Alrededor de una antología”: “... señalábamos -se refiere

al grupo Orígenes- nuestra enemiga de todo dualismo y repetíamos aquellas palabras de Vossler, hablando de Don Quijote y de La Dorotea, que eran consecuencia de literaturizar la vida y de vivir la literatura, en búsqueda de lo más prístino y primigenio del acto naciente, no en forma energuménica o de desatado romanticismo larval, sino dentro de la gran tradición griega del arte como búsqueda del *protón pseudos*” (1981: 174).²⁵⁴

La metáfora como fragmento y, a su vez, la imagen como superadora de esta realidad fragmentaria y como absoluto, también se propone como una relectura de las propuestas vanguardistas como punto de partida según testimonia en “Las imágenes posibles”: “Apesadumbrado fantasma de nada conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen, la imagen como última de las historias posibles” (1977: 152).

Entidad relacionante de la dicotomía entre el Ser y el no-ser relativo, la imagen, entonces -como heredera de la filosofía aristotélico-tomista-, surge del sentido de la vista de que parte el conocimiento. El poema permite captar esa realidad en flujo y devenir del mundo sensible: “Pues hay siempre una comparación en cada poema mediante la cual fijamos un elemento de suyo fugaz e irreproducible” (*id.*: 178).

En este contexto, la metáfora adquiere una nueva naturaleza: “la metáfora, no en el sentido griego de verdad como develamiento, sino en lo poético de oscuridad audible, adquiere su sentido de metamorfosis que justifica sus fragmentos” (*ibid.*). De la realidad

254 El *protón pseudos* se refiere a la mentira primera o “primer error” de Aristóteles, aplicado a la poesía.

fragmentaria (lo “fugaz”) la metáfora toma los términos a comparar, usufructuando la gracia o sobreabundancia de Dios en las cosas, para “captar” las “vicisitudes” o diversas “metamorfosis” de ese Ser: “Después que la poesía y el poema han formado un cuerpo o un ente, y armado de la metáfora y la imagen [...] -y la metáfora que puede reproducir en figura sus *fragmentos* o metamorfosis-, nos damos cuenta que se ha integrado una de las más poderosas redes que el hombre posee para atrapar lo fugaz y para el animismo de lo inerte. *Aprovechando el nacimiento del ser, por su posible prolongación y sucesión del germen, puede captar en la metáfora, que es en sí las metamorfosis de ese ser, sus vicisitudes hasta alcanzar el splendor formae*” (*ibid.*: 179; la cursiva es nuestra).

La metáfora asume así una nueva arquitectura: es un “fragmento” cuya idea es similar a la del cubismo de Apollinaire. Lezama se refiere de esta manera a la poética vanguardista del francés en “Un libro de Lorenzo García Vega” (1948): “una búsqueda de planos cubistas: la estructura y la lejanía de cada palabra hierven su *poliedro*. [...] En aquel cubismo de Apollinaire y en el encuentro de aquella palabra, había *la lucha del objeto frente a la temporalidad*, para ello se buscaba una esencia dura, una *resistencia armada desde la estructura hasta el reconocimiento*. El sueño era una parte de la realidad, ni siquiera el más valioso de sus fragmentos” (1977: 737; la cursiva es nuestra).²⁵⁵

La metáfora puede “captar” en ese flujo en devenir de la realidad las distintas transformaciones (“metamorfosis”) y “vicisitudes” de la imagen (“*splendor formae*”); cada una de ellas significa un aspecto,

255 También en “Exámenes” (1950), Lezama prefiere la metáfora de Apollinaire al símil de Aristóteles. Nótese la cercanía temporal de los ensayos que tratan el tema de la imagen y la metáfora.

una arista, una faceta, un fragmento del Ser, de cuya combinación o acumulación resulta un poliedro, una figura recortada por distintas perspectivas de la concepción de la realidad, como en el cubismo (“la estructura y la lejanía de cada palabra hierven su poliedro”).

Para Lezama, la imagen no está limitada a lo inmediato geográfico ni a lo inmediato cronológico. La imagen, súbitamente, recoge esos fragmentos y les da su significación final enlazándolos. Volvemos a “Las imágenes posibles”: “Las interposiciones entre lo sucesivo [las imágenes]; las pavorosas distancias entre una y otra ventana y la tropa en que cada guerrero estrena un distinto uniforme y que forman las espumantes, indetenibles metamorfosis [las metáforas]. Cada objeto hierve y entrega su sucesión [nótese el paralelo con el sintagma que describe la poética de Apollinaire] [...]. A la maravilla de que entre esos saltos se establecen interposiciones, imágenes, queda esa distancia vacía evidenciada en la metáfora. Las vicisitudes de un hombre que se desplaza y las vivencias de ese desplazamiento llegan a nosotros como un todo que ni exhala ni absorbe, pues la red de imágenes forma la imagen, *y aquel desfile de guerreros de distinto uniforme se convierte ahora en el primero que llega a la puerta o en el que se aleja desmesuradamente.* [...] De cada metamorfosis, de cada no respuesta, de cada súbita unidad de ruptura y de interposición, se crea esa imagen que no se desvanece” (1977: 153-154; la cursiva es nuestra).²⁵⁶

256 En “Cautelas de Picasso” (1940) refiere una idea similar: “Frentes a estas cautelas de posiciones históricas, para adquirir como en un manual angélico la sinopsis de todas las culturas, saberlas disociar, simultanear, ponerlas al revés, al rojo vivaz, o disfrazarlas si así lo quiere, Picasso añade, lo imprescindible, sus juegos de inocencia: la visión que crea, la visión nacida con una cinégesis capaz de crear pequeños objetos. Un ojo que empieza con él, que emplaza un perspectivismo desconocido hasta entonces, es capaz de avivar la adquisición del método de todos los estilos resueltos. La cultura ha resuelto aquí su tenebrosa enemistad con la natura, es clásicamente orgánica, capaz de vivir saludablemente cada uno de sus aforismos” (1977: 245).

Esta actitud es similar a la del vanguardista frente al material con el que trabaja: “El vanguardista, por su parte, reúne fragmentos con la intención de fijar un sentido” (Bürger 1987: 133). La diferencia con la vanguardia es que para esta última el fragmento es la totalidad, en cambio para Lezama la metáfora como fragmento es parte de la imagen: “cada una de las metáforas ocupa su fragmento y espera el robo de la estatua que se despliega como imagen” (1977: 158). Lezama reconoce la condición de fragmentariedad (trazada en la metáfora) que rodea al hombre, pero cree que gracias a la sobreabundancia del Ser puede erigirse la trascendencia en la imagen: “El bosque y las ciudades -insiste en “Las imágenes posibles”- no son el *infinito paredón* donde la interpretación otorga la *cerrazón* o el encantamiento, sino la penúltima, la *suspensión*, de donde brota la nueva cabalgata, el interminable ejército de diversos uniformes [las metáforas]” (*id.*: 159; la cursiva es nuestra).²⁵⁷

Cada metáfora, entonces, representa una faceta, una cara del poliedro (“cada objeto hierve y entrega su sucesión”). La realidad fragmentaria, ese flujo y devenir continuo del mundo de los sentidos se puede fijar, retener en la imagen que recoge de un súbito las metáforas que la componen (“Las vicisitudes de un hombre que se desplaza y las vivencias de ese desplazamiento llegan a nosotros como un todo que ni exhala ni absorbe”).

La imagen que utiliza Lezama para representar esta cuestión es la de un tren expreso, presente en el poema “Muerte del tiempo”

257 El tratamiento “insular” de la palabra poética guiado por el paradigma mallarmeano no es muy distante de este tratamiento (con el sumo agregado de que aquí se incorpora la categoría de imagen, fundamental en la poética lezamiana a partir de 1948); es sugestivo delinear, entonces, cómo el linaje y con ello las apropiaciones y distanciamientos culturales se vinculan con debates coetáneos o pujas inherentes a la ubicación o legitimación en el campo cultural cubano.

de *La fijeza*: “El expreso tiene que estar siempre detenido sobre un puente de ancha base pétrea” (1985: 185). El expreso representa el ámbito del devenir que rodea al hombre, las imágenes frente a sus ojos (“ventanillas”) se tornan lejanas y escurridizas: “el aire que se constituye en otro rostro tan pronto nos acercamos a la ventanilla” (*id.*). Ese rostro indeterminado toma forma de una figura con distintas facetas así como la metáfora asume distintos fragmentos en la imagen poética. Este poema sirve para mostrar cómo se mueven las metáforas componiendo la imagen: el expreso asume progresivamente variadas metamorfosis: “pequeña caja de aire comprimido”-por su arquitectura cerrada y rectangular,- “ejército en reposo” -por la multitud que transporta,- “gusano de espina dorsal surcada por un tiempo eléctrico” -debido a su forma y a la energía que lo moviliza,- “caja de acero”, “caja móvil”. Cada una de estas metáforas asume su compuesto en imagen cuando nos damos cuenta de que se representa el método lezamiano para captar la esencia de la Forma en las imágenes: “no puede haber un infinito desligado de la sustancia divisible. Gracias a eso podemos vivir y somos tal vez afortunados” (*ibid.*).

De esta manera se resuelve la aporía del método poético de Mallarmé y del dualismo entre ser y no-ser del mundo antiguo. En la poética de Lezama la imagen es una entidad híbrida, representa la esencia de la Forma captada por los sentidos, constituyéndose en “esa entidad que no se desvanece”. De un súbito, y a través de la causalidad mágica o vivencia oblicua, la imagen otorga sentido al “poliedro aleteante” -nótese la significación de trascendencia en el adjetivo (“aleteante”)- construido por los fragmentos metafóricos (“rasgos”, “chispas ocultas”) en las que la figura se “desgaja” o

“refracta”; citamos nuevamente “Las imágenes posibles”: “Mientras el invitado es esperado, *sus rasgos ante la ventanilla se convierten en un poliedro aleteante*. Y las mismas brisas y cristales que él tiene que romper para acercarse, tenemos nosotros que perseguirlas también para hundir y perseguir su revés en el tiempo. Al pasar por una casa, vemos que penetra después en infinitas sucesivas casas, hasta que penetra en nosotros. Ese *poliedro aleteante* que se va acercando a nosotros prolifera sus huellas en el tiempo. Las casas en las que ha ido penetrando sucesivamente o *las múltiples adherencias que ha logrado su desenvolvimiento, al mismo tiempo que se han ido desgajando, refrantándose en chispas ocultas* detrás de la corriente mayor, como un bailarín cuyos pies fuesen incesantemente secuestrados por navajas de ópalo” (1977: 179; la cursiva es nuestra).

El hombre se sitúa en un universo en devenir, en flujo continuo y casi inasible cuyo vector principal es el tiempo (“sus rasgos ante la ventanilla se convierten en un poliedro aleteante”) que se puede sujetar en la imagen.

IV

Con la imagen, la poesía -presentada en trascendencia- parece ahora aprensible y cercana a la definición baudelaireana de lo bello pues estaría compuesto de “un elemento eterno, invariable” [la imagen] y “un elemento relativo, circunstancial” (Baudelaire *loc. cit.*) [la metáfora].

En “Poema” de *La fijeza* el sujeto poético delibera la posibilidad de esta aprensión en el poema haciéndose eco de lo dicho en “Las imágenes posibles”: “Es posible entonces la poesía en el poema; es posible que la visita en el tiempo pueda reconstruirse, permanecer, repetirse” (1977: 178). En “Poema” la recurrente imagen de la seda es la poesía, textura de la que se recupera el “brillo” destacando la otredad (“que él no elabora”); el amarillo representa esa lejanía luminosa, que produce “el absorto” y que se escurre, orbe extraño de la poesía:²⁵⁸

La seda amarilla que él no elabora ¿podrá recorrerla?

258 Así se refiere Lezama a este color presente en “los girasoles de Van Gogh”, como él los llama en “Preludio a las eras imaginarios” (1958): “Pasemos el absorto que nos ganan los concentrados y estallantes girasoles de Van Gogh. Abren sus espirales como afanosos de romper el ciclo de Helios, en un azul que absorbe la fiereza de las hilachas amarillas. En las apreciaciones goethianas de la luz, buscando el traslado de los girasoles espirales y el azul que devora de Van Gogh, a una atmósfera más crítica y apaciguada, *el amarillo está siempre en las proximidades de la luz, es como un color que se busca porque se escapa*, de ahí los tachonazos amarillos, las espirales que se van hacia lo solar. [...]. *El amarillo con brillo, el oro, derivación de la energía solar, coincide con el amarillo subido, en seda también con brillo*. Así, hay el amarillo grato, asociado a la idea de pureza [...]. *En la seda, despierta el amarillo lo curioso táctil*; [...] precisamos en Van Gogh un amarillo que va hasta el final, que se pierde en la noche, que sólo se reconcilia con el yo que se desata [...] en Van Gogh adquiere la dimensión de una penetración en lo oscuro retador” (1977: 803-804. La cursiva es nuestra).

(Lezama Lima 1985: 144)

Se dibuja en el poema la posibilidad del comienzo de una escritura diseñado en el tópicos de la hoja en blanco de Mallarmé y recurriendo nuevamente a lo metapoético (“creación”, “un poco de agua grabada”).

El deseo se muestra y ondula,
pero la mano tiene hojas de nieve.

(*id.*: 145)

Podemos leer la segunda parte, como la concreción y la definición poética del “poema”, teniendo en cuenta las palabras de Lezama en el ensayo mencionado: “Si 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*. No una sustancia resistente al tiempo, que concentra una energía para el tiempo, sino el mismo tiempo que se sabe que es una sustancia, el mismo tiempo que es capaz de sustantivarse en un cuerpo...”(1977: 179; la cursiva es nuestra). La división del texto en dos partes indica un blanco correspondiente al momento de la escritura. El poema es un semejante del sujeto poético, pero también otro lejano, un híbrido logrado por la escritura, un pliegue, como en “Variaciones del árbol”, la nueva versión de aquel narcisismo cósmico de la primera etapa, el orbe que se refracta mediante la imagen:

El mismo mío, allí, convertido en inerte espesura,
sin embargo, sus ojos tienen también las mismas limitaciones
a las órdenes proféticas y a las observables.
Y entre esa observancia y el soplo, el frío, el sufrimiento.
Tener que ir a buscar lo que nuestra sangre reclama,
que huye, que se desvanece, que tiene también su sangre
lanzada a un curso remoto que navega
fuera de nuestras miradas y que vuelve para desgarrar.
Pero nosotros nos lanzamos sobre un curso remoto.
Su lejanía está allí, sin tocarla, como una barca
entre la maleza y nosotros, que no logramos presumirla,
pero allí nuestras incitaciones vergonzosas, los chillidos
que se mueven entre el viento ligero que le pinta las frentes.
Lanzados sobre lo que a su vez ha escogido
un ciervo para su desliz y las puntas
de sus cuernos frotados en otro lejano yerbazal,
sentimos en la lejanía de nuestro propio cuerpo los imanes de un curso remoto.
(*ibid.*: 145-146)

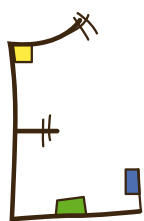
Evidentemente, el objeto de esta escritura en *La fijeza* es el encuentro del poeta con la poesía y su presencia en lo cotidiano, se dé ella en el perfil de “El idiota” de Dostoievski, diseñado en “Sonetos a Muchkine”, o en una escena cubana como en “El arco de Viñales.”²⁵⁹ La carencia, una vez más, como signo de lo americano que potencia la aprehensión de lo poético mediante la imagen y la metáfora presentes en el paisaje.

259 Al respecto señala Guillermo Sucre: “Pero la estalactita sugiere también el refinamiento natural, la cultura que se hace desde la naturaleza misma. Así, en un poema, Lezama evoca la historia de un muchacho vendedor de estalactitas y saltamontes: es sin duda el personaje de una escena costumbrista cubana y el poema alude a una región (Viñales) donde hay grutas; ese muchacho (“doncel” lo llama al comienzo el poeta) es la magia misma que vive en la costumbre y en la pobreza, en la pobreza que lo acostumbra a la magia”. (1975: 504).

Capítulo 4



El poeta



En este capítulo atendemos la construcción del linaje en torno a la figura del poeta y la resignificación de José Martí en la poética de Lezama Lima. La presencia de esta figura emblemática de la historia cubana guarda lazos con la construcción de la legitimación de Lezama como el auténtico heredero.

Para ello, en el primer apartado consideramos la noción de poeta desde “Muerte de Narciso” en relación a las ideas de gracia y cortesía renacentistas, contexto en el cual la figura de Martí tiene

especial relevancia y se expone como el auténtico representante. Finalmente, revisamos la significación que esta figura tiene en la construcción de la imagen de poeta del propio Lezama Lima y nos detenemos en la noción de Eros, arista importante entre las estrategias de legitimación del poeta como poseedor de un saber otro.

I. El legado de Martí

“A la mañana del 27 de mayo de 1895, el coronel Ximénez de Sandoval, jefe de la tropa frente a la cual cayera combatiendo Martí en Dos Ríos ocho días antes, reunido con otros oficiales españoles en el cementerio Santa Ifigenia, de Santiago de Cuba, preguntó en presencia del cadáver: ‘¿No hay aquí ningún pariente, allegado o amigo del finado?’ Silencio absoluto.”

Cintio Vitier

“En los cuatro puntos mayores del cementerio de Santa Ifigenia, el espíritu de las tormentas ha lanzado su invitación. ¿Alguien quiere despedir el duelo de José Martí? al responder la soledad del eco, se engendraba la otra causalidad ...”

Lezama Lima

En 1945 Lezama propone a la poesía como verdadera tradición, ante la falta o inadecuación de un linaje que satisficiera plenamente el espacio cultural cubano; ello se manifiesta en la reseña a la que nos referimos anteriormente, “Después de lo raro, la extrañeza”: “El mundo griego estaba convencido de que sus héroes tenían que morir para engendrar rapsodias; pero ¿es posible que la poesía no aparezca disminuida desde su inicio, cuando ya surge con profético afán de ser recorrida y habitada? No era pues una profecía de acentos directos que solicitaba de inmediato la calcinación de las

piedras, por el contrario, consistía en esperar con estoica dignidad que el soplo, lo numinoso fuera algún día, por la arribada de esa poesía a la tradición, un castillo fuerte” (1981: 167). Hacia los 50 ese lugar privilegiado estará ocupado por José Martí.

Como indica Ottmar Ette, la recepción de José Martí en Cuba tuvo especial preponderancia en torno a las imágenes de prócer y apóstol consideradas especialmente desde miradas que acentuaban la primacía de lo político o lo militante (incluso si se hablaba de su poesía como Juan Marinello o José Antonio Portuondo) (Ette 1995: 137 y ss.); ello se exacerbó en la década del 50 en ocasión del Centenario de Martí, circunstancia manipulada por la dictadura recientemente instalada de Fulgencio Batista (1952-1959) que sería depuesta con la entrada del Ejército Rebelde a La Habana y el triunfo de la Revolución.

En este contexto el grupo Orígenes marca una vez más su peculiaridad haciéndose eco de aquella frase que el coronel español hiciera en el entierro de Martí a quien, considerado y declarado como precursor privilegiado, dedican el número 33 de la revista encabezada por “Secularidad de José Martí”²⁶⁰ de Lezama: “*Orígenes reúne un grupo de escritores reverentes para las imágenes de Martí. Sorprende en su primera secularidad la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos nacientes*” (1981: 198; la cursiva es nuestra).

La lectura que hace Lezama -y con él los origenistas- acentúa las diversas facetas de Martí (“imágenes”) y recupera sobre todo

260 Nótese el distanciamiento presente en el título con respecto al contexto político imperante; el editorial se denomina “secularidad” y no “centenario”.

a Martí como poeta,²⁶¹ sin excluir su calidad de prócer, y a su literatura como expresión no sólo de su singularidad, sino también de lo cubano: “testigo de su pueblo y de sus palabras, será siempre un cerrado impedimento a la intrascendencia y a la banalidad” (*id.*: 198). Con esta mirada, los origenistas superan la separación entre el Martí político y el literario que primaba en Cuba. Ottmar Ette señala claramente el aporte realizado por Orígenes: “el primer grupo de escritores *en Cuba* que tomó a José Martí como punto de referencia para la propia creación literaria y empalmó con posiciones que ya habían sido adoptadas muy tempranamente en el extranjero, pero no en la isla en todo el transcurso de la historia de la recepción. A diferencia de muchos otros [...], los origenistas no se encontraban vinculados políticamente a ninguna actividad o partido; así, se adscribieron a un «campo literario» que bajo la dictadura de Batista sólo existía de manera rudimentaria. En las publicaciones del grupo *Orígenes*, José Martí no sólo experimentó una canonización como poeta, que ya nadie se hubiera atrevido a cuestionar en Cuba, sino que también, y sobre todo, se le dio entrada en la producción literaria de su patria” (1995: 151).

Además de diversas apreciaciones esporádicas, la figura de Martí comienza a surgir en la producción de Lezama con “Secularidad de José Martí”. Luego llegarían “Influencias en busca de Martí” I y II (1955), “La dignidad de la poesía” (1956), “La sentencia de Martí”, de *Tratados en La Habana*, “El Romanticismo y el hecho americano” de *La expresión americana* (1957),²⁶² “A partir de la

261 Por supuesto que esta valoración ya está presente en la semblanza que Rubén Darío hace de José Martí en *Los Raros*; en “Lectura” -leída en un ciclo organizado por la Federación Estudiantil Universitaria de la Universidad de La Habana-, Lezama retoma esas palabras.

262 Ya en “Julián del Casal”, Lezama había incluido a Martí dentro de la estética romántica, aquí lo vuelve a hacer con resonancias diferentes en tanto se distinguen de

poesía” (1960), “Prólogo a una antología” (1964), “La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX” (1966) de *La cantidad hechizada* y “Lectura” (1966).

José Martí constituía la última era imaginaria (el espacio de la historia de la humanidad en donde la imagen se hipostasiaba), resultando el paradigma de la posibilidad infinita -ámbito de la poesía plena para Lezama- a partir de su muerte; así lo afirma en “A partir de la poesía”:

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. [...].

El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado, hasta que ha ganado su paz. El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza han vuelto a alcanzar, entre nosotros, una plenitud oficiante. (1977: 838-840)

Teniendo la figura de José Martí como paradigma de la función del poeta, nos interesa ahora iniciar un itinerario desde “Muerte de Narciso” hasta *Dador* (1960) para empalmar los constituyentes del emblema del poeta en el linaje lezamiano.

la línea que caracteriza a Martí como uno de los iniciadores del Modernismo y que se acentuada en el “Congreso de Escritores Martianos” llevado a cabo en La Habana entre el 20 y el 27 de febrero de 1953 al que asistieron Max Henríquez Ureña, Federico de Onís, Enrique Anderson Imbert, entre otros (Ette: 143-145).

Como hemos referido anteriormente, en “Muerte de Narciso” es posible delimitar dos instancias que padece el joven mítico. Sin claras señales de una secuencia temporal, es factible interpretar, por una parte, la destitución de la naturaleza inherente a Narciso -la mismidad como símbolo de una estética que se ciñe al lenguaje cuyo centro es el sujeto poético-, tramada en la muerte del joven. Ello se configura a través del asunto de la muerte -en sentido simbólico- pues se trata en realidad de la extinción y metamorfosis de una actitud estética,²⁶³ presentada a partir de la fragmentación del joven mítico, quien asoma sobre todo metonímicamente en el poema.

Desde el título, este asunto se marca a nivel léxico y semántico dando cuenta de las modulaciones en que el poema complejiza las significaciones del sujeto al hacer de la temporalidad una significación fundamental. Sin embargo, la causa de la muerte está velada en el texto, trayendo en sí el carácter enigmático del sentido que para el poeta tiene el mito de Narciso, palpable en el tratamiento de su muerte, remitiendo al lector la experiencia de la trascendencia que posibilita el poema con su valor oracular y místico, recordando la mística española del siglo XVI.²⁶⁴

Narciso se presenta como pasivo y, sobre todo, como un ser fragmentado (Lope 1977) y destituido de su esencia (representada en la “memoria” del joven). En un proceso modulado desde distintas perspectivas -que ocupa la mayor parte del poema-, el joven nunca

263 Representada sobre todo por las poéticas de Góngora y Valéry, como se ha advertido oportunamente. Estos aspectos están analizados en nuestro *Tramas del linaje en “Muerte de Narciso” de José Lezama Lima*.

264 Como aclaramos, nos referimos a la muerte en el sentido simbólico de la mística: “El misticismo [...] sienta la privación, la renuncia y la purgación, como el punto desde el cual se parte la realización [...]” (Spitzer, L., 1980, p. 236). En el capítulo anterior ya señalamos la significación de esta presencia en la estética de Lezama dando cuenta de su resemantización.

se muestra como una integridad, sino sólo por partes fragmentarias de su cuerpo. La destitución mnémica es muy significativa por los matices ya analizados que la noción adquiere en la poética de Lezama. En ella, pues, se implanta el ser, la esencia de la persona, de lo cual, justamente debe ser destituido Narciso, símbolo del solipsismo poético venerado por Valéry.²⁶⁵

La impronta de lo otro sobre Narciso es lo que causa su fragmentación, en un proceso que atribuimos al movimiento del río del poema.²⁶⁶ Ante la inquisición agresiva del río, Narciso muestra una actitud negativa reforzada en la siguiente cita por el uso de la primera persona: “Pluma morada, no mojada, pez mirándome, sepulcro.” Esa naturaleza, que invade a Narciso representada por

265 Es interesante, además, la presencia de la palabra “olvido” y sus derivaciones en la “Noche espiritual” de San Juan de la Cruz que Lezama conocía muy bien: “Quedéme, y *olvidéme*, / el rostro recliné sobre el Amado; / cesó todo, y dejéme / dejando mi cuidado / entre las azucenas *olvidado*.” Para la lectura de estos versos tenemos en cuenta los comentarios del Santo: “Queriendo Dios desnudarlos de hecho de este *viejo hombre* y vestirlos *del nuevo*, que según Dios es criado en la *novedad del sentido*, que dice el Apóstol, desnúdales las potencias y afecciones y sentidos, así espirituales como sensibles, así exteriores como interiores, dejando a oscuras el entendimiento, y la voluntad a secas, y vacía la memoria, y las afecciones del alma en suma aflicción, amargura y aprieto, privándola del sentido y gusto que antes sentía de los bienes espirituales, para que esta privación sea uno de los principios que se requieren en el espíritu para que se introduzca y una en él la forma espiritual del espíritu, que es la unión de amor.” Posteriormente aclara “Que por cuanto aquí no sólo se purga el entendimiento de su lumbre y la voluntad de sus afecciones, sino también la memoria de sus discursos y noticias, conviene también aniquilarla acerca de todas ellas, para que se cumpla lo que de sí dice David en esta purgación, es a saber: *Y yo fui aniquilado, y no supe*. El cual no saber se refiere a estas insipiencias y olvidos de la memoria, las cuales enajenaciones y olvidos de la memoria, son causados del interior recogimiento en que esta contemplación absorbe al alma ...” Finalmente subraya: “Porque la fe vacía y oscurece al entendimiento de toda su inteligencia natural, y en esto le dispone para unirle con la Sabiduría divina. Y la esperanza vacía y aparta la memoria de toda posesión de criatura; porque como dicen san Pablo, *la esperanza es de lo que no se posee*. Y así aparta la memoria de lo que se puede poseer, y pónela en lo que se espera. Y por eso la esperanza de Dios sólo dispone puramente a la memoria para unirla con Él” (2000: 89, 101, 144 respectivamente; la cursiva es nuestra). La resistencia del yo frente a la entrega y comunión con lo divino presente en la mística asume en Lezama caracteres más agresivos y violentos que se presentan a nivel corporal como también están en la *Vida* de Santa Teresa de Ávila (Cf. sobre todo los capítulos IV y V).

266 Cf. También “Avanzan” de *Enemigo rumor*.

el río, sólo le significa muerte y encierro: “ya sólo cae el pájaro, la mano que la cárcel mueve” (Lezama Lima 1985: 15), ante lo cual responde con resistencia aludida en los “garfios” que pueden leerse como la síntesis de su aferrarse a la tierra para no ser arrastrado por el río: “Los más dormidos son los que más se apresuran, [...] entre frentes y garfios” (*id.*: 14).

Estas significaciones junto a otras se encuentran también en “Como un barco” de *Enemigo rumor*. Tanto el título como el tratamiento del motivo del barco tienen como subtexto “Le bateau ivre” de Rimbaud. A Lezama le interesa sobre todo destacar el vínculo con esta tradición simbolista del poeta visionario a partir de la anulación de los sentidos que desarrolló sobre todo Rimbaud, teniendo como antecedente a Baudelaire. “En Rimbaud, el visionario se convierte en vidente, apoyándose en su propia estructura psicosensores, con una voluntad materialista que contrasta con otros elementos espiritualistas de la poética rimbauldiana: [...] acá se fuerzan los sentidos hasta que, ellos también, se saltan los límites de lo sensorialmente razonable y se abisman en cascadas que no acogen reconocidos horizontes” (Del Prado 1996: 82). Es lo que Lezama denomina “lo natural excesivo” en su ensayo “Julián del Casal” (1977: 89-96).

El intertexto se marca intencionalmente, pues a Lezama le interesa subrayar que se instala en esta tradición que Michael Hamburger define del siguiente modo: “Este sumergimiento en el abismo para encontrar algo nuevo exigió el abandono de ese «yo empírico» que todavía era muy visible en otros poemas de Baudelaire. A Mallarmé tocó borrar toda huella de ese yo

empírico en su última poesía y a Rimbaud, registrar lo que sucede con el «yo empírico» cuando es destruido sistemáticamente para convertirlo en un vehículo, «un barco ebrio», de la poesía. «On me pense» («soy pensado») [...] y «Je est un autre» («Yo es otro»), [...]» (1991: 49). En la poética de Lezama esta instancia está representada por la fragmentación analizada y también por el tópico del desconcierto de los sentidos que proclamaba Rimbaud:

Después de las aguas que van invadiendo
los sentidos, la guirnalda y las lámparas.
(Lezama Lima 1985: 39)

El reflejo ya analizado se repite -como una de las manifestaciones del “rumor enemigo”-; es lo que inicia enigmáticamente el poema sugiriendo una revelación:

Llamadas voces corrían por el canto del cielo
bordeando de los dedos las islas.
(*id.*)

Como en “Muerte de Narciso”, las “islas” son metonimia del joven mítico, representado nuevamente por sus manos, motivo reforzado por la reiteración sonora. La fragmentación se recalca en los versos siguientes a partir de derivaciones de “islas”:

Una voz que se aislaba,
palmeras, islas nadadoras, hojas *del* recuerdo,
nevando *el* perfil más voraz,
punto incierto *volado del* anillo que *salta*,
del cuerpo que *olvida al* soplar las palmeras
un perfil movedizo, congelando y batiendo
el cuerpo que ávidamente bebía
(*ibid.*; la cursiva es nuestra)

El motivo del reflejo ya analizado se repite a partir de un sesgo que asoma de este cielo que, como el mar de Rimbaud, parece amigable (“canto”, “perfil más voraz”, “perfil movedizo”, posteriormente “contorno resuelto”), en especial si reparamos en la presencia, poco frecuente en Lezama, de rimas asonantes y, hacia el final del poema, de rimas consonantes que intensifican la idea de reflejo e identidad entre el cielo, su sombra y el poeta que bebe. El tema del olvido no sólo se menciona, sino que se expande en la aliteración /ol/ (“*volado*”) y sus variantes /el/ y /al/.

Más que la afinidad estética, a Lezama le interesa confirmar su vínculo repitiendo el título del poema que recuerda el de Rimbaud y que también marca sus diferencias, como si se quisiera reescribir corrigiendo a uno de los continuadores de Baudelaire; la ironía con respecto a los ideales de belleza finiseculares del s. XIX propias de Rimbaud, por lo tanto, están ausentes:²⁶⁷

Como un barco temblaba los cabellos

267 Ideales presentes por ejemplo en la siguiente estrofa de “Le bateau ivre”: “Libre, fumant, monté de brumes violentes, / Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur / Qui porte, confiture exquise aux bons poètes, / Des lichens de soleil et des morves d’azur” (Rimbaud 1996: 416).

atados a las últimas palabras,
finamente anudadas las pestañas
erraban imponiendo silencios,
obligando al húmedo recuerdo de las manos atadas,
al contorno resuelto en guitarra y granizo.
(Lezama Lima 1985: 39)

En el poema se repite el *símil*, volviendo a presentar su importancia en la poética del Lezama de esta etapa: aquí el poeta no sería “el barco”, sino “como un barco”, *sintagma* que trae la idea de contacto más no de identificación. La significación del poeta como visionario se alude en “finamente anudadas las pestañas”, imagen que remite a la anulación de la vista en los vates y profetas de la Antigüedad. A diferencia del poema del francés, la sensación aquí no es de libertad, sino de atadura (“cabellos atados”, “anudadas las pestañas”, “manos atadas”). Como en el poema de Rimbaud, se vuelve al motivo de beber el mar:

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d’astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;
(Rimbaud 1996: 412)

El *sintagma* “Poème de la Mer” nuevamente ingresa en el poema de Lezama con una de las significaciones del mar, aquí símbolo de la tradición y la escritura -en la imagen del cuerpo-, y como la construcción del linaje:

La sombra de la nube rápidamente caía.
El cuerpo enrollado en su manto y su sombra ávidamente bebía.
(Lezama Lima 1985: 40)

Estos aspectos, además, subrayan una idea estética que a Lezama le interesa destacar del poeta acerca de su vinculación con el “yo empírico”: “La poesía lírica, por su propia naturaleza, siempre se ha ocupado menos del tiempo continuo, histórico o épico, del *chronos*, que del *kairós* y de lo que Joyce llamó epifanías: instantes en que las experiencias y las visiones se concentran y cristalizan. La poesía lírica, por lo tanto, dependía más de la unidad de la experiencia interna -es decir, de la experiencia conciente- que de la secuencia de los hechos externos que proporcionaban un marco para el verso o la prosa narrativa. [...] las dudas sobre la congruencia del yo estaban destinadas a añadirse a la conciencia que el poeta lírico tiene de su peculiar libertad para escapar de ella y «llenar otro cuerpo»” (Hamburger 1991: 65-66).

Esta “otredad” para Lezama tiene que ver con lo divino, significación que se encuentra en “Rapsodia para el mulo” de *La fijeza*, vinculada también con la tradición del albatros de Baudelaire, el barco de Rimbaud, el cisne de Mallarmé.

Hacia finales de los años 60, Lezama era un escritor consagrado, consultado, entrevistado. Fiel a esta imagen, vuelve a alzar una lectura dirigida de su obra. “Rapsodia para el mulo” no escapa a esta orientación; por ejemplo, hablando de su infancia recuperada en el recuerdo, aclara en “Confluencias” (1968):

Me asomaba de nuevo al traspatio y esa distancia entre el
confín de la casa y la línea del horizonte se poblaba también

de desconocidos. La presencia de la mano sobre la mano en la medianoche se trocaba en el desfile de los mulos penetrando en el bosque, en lo oscuro. Los observaba y veía cómo penetraban en un destino que desconocían con la más invencible resistencia. Atravesaban la caída y la redención, soportando una total pesadumbre. Cuanto más me acercaba, más precisaba el temblor de su piel. Sudaban, temblaban y penetraban. Desconocían su destino, pero resistían. Penetran en su caída, como en su gloria y su resistencia ilumina el traspaso de los grandes acarreos. Se diría que frente al castigo que reciben ofrecen el castigo de su resistencia. Penetran sin saberlo más allá de las columnas, respiran como un fuelle en la sobrenaturaleza y transportan las anchurosas fundamentaciones de las eras imaginarias. Sus distancias están ocupadas por las transformaciones incesantes de la poesía. La resistencia del mulo siembra en el abismo, como la duración poética siembra resurgiendo en lo estelar. Uno, resiste en el cuerpo, otro, resiste en el tiempo, y a ambos se les ve su aleta buscando el complemento desconocido, conocido, desconocido (Lezama Lima: 1224-1225; la cursiva es nuestra).²⁶⁸

Dos significaciones se retoman de este animal perteneciente al bestiario sagrado de Lezama: la esterilidad y la resistencia configurados a través de los tópicos de la caída, el abismo, el Eros y el poeta visionario.

La identidad entre el poeta y el mulo se da principalmente

268 En una grabación de sus poemas Lezama especifica: “Yo era entonces muy niño, y me impresionaba mucho en el campamento de Columbia, donde vivía mi padre, que era oficial del ejército. Al fondo había como una especie de bosque, que para nosotros era un bosque misterioso, lleno de endriagos y conjuros; le decían el Monte de Barreto, en evocación de aquel sombrío personaje de nuestra historia, personaje de azufre y de tempestades byronianas... y veía los mulos, que llevaban las ametralladoras con un paso muy seguro; iban entrando en el bosque, en los desfiladeros, y me impresionaba mucho su paso lento, y sobre todo cuando pasaban más cerca, veía cómo le temblaba la piel, cómo la piel, parece que por el terror del abismo que se acercaba, le temblaba, y ese paso seguro, esa obediencia, esa secreta paciencia, me acompañó durante mucho tiempo, hasta que un día pude configurarlo en este poema...” (Cit. por Armas 1992, nota al pie “Rapsodia para el mulo”: 153).

a partir de la significación que asume la resistencia en la obra de Lezama, sobre todo en *La fijeza*, durante la década del cuarenta, en tanto la etapa de gestación de la imagen. Distinguiendo una vez más su propia poética de la de Valéry, aunque rescatando ricos hallazgos, Lezama utiliza la figura de Euforión para hablar de la significación que tiene el poeta en su estética; el fragmento que sigue -proveniente de "Sobre Paul Valéry" (1945)- encauzará valoraciones fundamentales con respecto a la configuración del poeta en la estética de esta época:

Valéry acaricia su monstruosillo Teste, germen sin desarrollo, nutrido de problemas y de *durée*, quimera, hipogrifo. No llega a ser monstruo como Euforión, no tiene por qué *precipitarse en el abismo*, porque no intenta vivir. Euforión que se pregunta ¿son ahora la melodía y el compás lo que deben ser? Pero recibe constantemente la invitación de sus padres para que sea el ornamento de la llanura. Euforión cultiva la violencia y el rapto y se desprende ligero para perseguir la ascensión de la llama que se levanta de las rocas. No así Teste, a quien ni siquiera le interesa comprobar sus instrumentos, ya que considera que éstos le son entregados por la diosa fortuna en el instante en que le teje su nido."

(1977: 107; la cursiva es nuestra)²⁶⁹

En el poema se conjugan la reminiscente simbólica del mulo y el mito de Euforión, hijo de Aquiles y Helena, según la mitología clásica y según el *Fausto* de Goethe, hijo de Fausto y Helena. Como destaca Lezama, Euforión se caracteriza por su fuerza sobrehumana;

269 Probablemente Lezama toma el mito del *Fausto* de Goethe. Los mitemas que destaca se parecen más al personaje de este texto que al de la mitología clásica.

como Ícaro, trata de remontarse al cielo en persecución de la belleza y cae muerto. Según Highet, representa al poeta romántico pues es el producto “de la difícil pero arrobadora unión del hombre moderno, enérgico, adaptable y un poco grosero, con el hermoso espíritu de la cultura griega. Por eso personifica a los poetas y a los pensadores de la era revolucionaria, es imagen de su ardiente vida, de la violenta afirmación de sus ideales, de su insaciable hambre de belleza y de su filosofía y sus poemas, llenos de ambición” (1954/1996³ reimp.: 150).

En su lectura, Guillermo Sucre señala que el tema del poema es el de la resistencia (1975: 499). En efecto, la “Energía” -significado de Euforión- en el mulo corresponde a su tenacidad que parece ser lo único sobrenatural que posee:

Con qué seguro paso el mulo en el abismo.
 Lento es el mulo. Su misión no siente.
 Su destino frente a la piedra, piedra que sangra
 creando la abierta risa en las granadas.
 Su piel rajada, pequeñísimo triunfo ya en lo oscuro,
 pequeñísimo fango de alas ciegas.
La ceguera, el vidrio y el agua de tus ojos
tienen la fuerza de un tendón oculto,
 y así los inmutables ojos recorriendo
 lo oscuro progresivo y fugitivo.
 El espacio de agua comprendido
 entre sus ojos y el abierto túnel,
 fija su centro que le faja
 como la carga de plomo necesaria
 que viene a caer como el sonido
 del mulo cayendo en el abismo.
 (Lezama Lima 1985: 163; la cursiva es nuestra)

La aspiración a poseer la belleza propia de Euforión aparece en “la piedra” -elemento por el cual el personaje mítico asciende, mencionado por Lezama en la cita- y, sobre todo, en el mitema de la caída intensificado con la aliteración de los últimos tres versos citados con el fonema /k/ y presentado, como apunta Susana Cella “como una serie de sucesivas instantáneas menos que como una continuidad” (2003: 112). Se indica sobre todo la humildad del mulo en el superlativo “pequeñísimo”. La “piedra que sangra” se relaciona fonológicamente con la “piel rajada” que también es “fango de alas ciegas”. La muerte, como discontinuidad y finitud propias del ser humano, asoma metonímicamente en “plomo” y en el “fango”. Se subraya nuevamente la ceguera visionaria del mulo -presente ya desde el título en “rapsodia”- que también es “vidrio” y “agua”, incrementando la idea de transparencia e introduciendo la fertilidad ya que el “sentido de lo estéril (de la caída) -aclara Víctor Bravo- se transmuta en creación (ascenso)” (1991: 44).

A lo largo del poema el motivo del ojo como genitor de la imagen se acentúa en la significación siguiente de “Sobre Paul Valéry”: “El ojo crea la figura; la noche se expresa, cae sobre nosotros por imagen. El ojo siente un orgullo pasivo cuando se extiende en la figura. Nuestro cuerpo siente un orgullo posesivo cuando penetra en la imagen de la noche” (1977: 117). La mirada se conjuga con los sentidos místicos de otredad que tiene la noche en el poemario. En el poema este último aspecto aparece en las imágenes del abismo y de la oscuridad, ámbito que penetra el mulo en la segunda estrofa:

Las salvadas alas en el mulo inexistentes,
más apuntala su cuerpo en el abismo

la faja que le impide la dispersión
 de la carga de plomo que en la entraña
 del mulo pesa cayendo en la tierra húmeda
 de piedras pisadas con un nombre.
 Seguro, fajado por Dios,
 entra el poderoso mulo en el abismo.
 Las sucesivas coronas del desfiladero
 -van creciendo corona tras corona-
 y allí en lo alto la carroña
 de las ancianas aves que en el cuello
 muestran corona tras corona.
 Seguir con su paso en el abismo.
 Él no puede, no crea ni persigue,
 ni brincan sus ojos
 ni sus ojos buscan el secuestrado asilo
 al borde preñado de la tierra.
 No crea, eso es tal vez decir:
 ¿No siente, no ama ni pregunta?
 El amor traído a la traición de alas sonrosadas,
 infantil en su oscura caracola.
 Su amor a los cuatro signos
 del desfiladero, a las sucesivas coronas
 en que asciende vidrioso, cegato,
 como un oscuro cuerpo hinchado
 por el agua de los orígenes,
 no la de la redención y los perfumes.
 Paso es el paso del mulo en el abismo.
 (Lezama Lima 1985: 163-164)

El descenso se traduce en términos positivos (“apuntala su cuerpo en el abismo”; “van creciendo corona tras corona”) y la estética representada por el mulo, su *poiesis*, el modo de hacer poesía, se opone a la carroña de “las ancianas aves”. Ello se expresa topográficamente en una antítesis entre lo alto y el descender progresivo del mulo. En la segunda parte de la estrofa se refuerza

el *Eros* que lo impulsa en un contrapunto entre *poiesis* (“no crea”) y esterilidad (“oscuro cuerpo hinchado / por el agua de los orígenes”), se revierte en la siguiente estrofa, pues la *poiesis* es justamente esta resistencia en lo discontinuo:²⁷⁰ “El *Eros* cognoscente, devenido sustancia de la poesía -analiza Emilio de Armas-, trasciende al plano del espíritu, donde se convierte en precio de la gracia y de la aceptación divinas: «fajado por Dios», el ser biológicamente estéril -engendrado él mismo por una interrupción de lo condicionado- es ahora, en virtud de su penetración y permanencia en el abismo, un creador poderoso” (1992: 38). Estas valoraciones constituyen los siguiente versos:

Su don ya no es estéril: su creación
la segura marcha en el abismo.

(*id.*: 164)

La fertilidad del mulo se remarca con la presencia de lo ácuero y el surgimiento de la imagen, y la significación del árbol en Lezama así como de todo lo vegetal:²⁷¹

Tu final no siempre es la vertical de dos abismos.
Los ojos del mulo parecen entregar
a la entraña del abismo, húmedo árbol.

270 Como se indica en “X y XX”: “El tamaño de un poema, hasta donde está lleno de *poiesis*, hasta donde su extensión es un dominio propio, es una resistencia tan compleja como la discontinuidad inicial de la muerte” (1977:148).

271 Así lo aclara en “Prosa de circunstancia para Mallarmé” (1948): “La noche de Idumea, la de los reyes sin sexo, el país de Edom, de Isaú. La reproducción vegetativa, cada hombre emitiendo las ramificaciones de los árboles” (1977: 263).

Árbol que no extiende en acanalados verdes
sino cerrado como la única voz de los comienzos.
Entontado, Dios lo quiere,
el mulo sigue transportando en sus ojos
árboles visibles y en sus músculos
los árboles que la música han rehusado.
Árbol de sombra y árbol de figura
han llegado también a la última corona desfilada.
La sogá hinchada transporta la marea
y en el cuello del mulo nadan voces
necesarias al pasar del vacío al haz del abismo.

Paso es el paso, cajas de aguas, fajado por Dios
el poderoso mulo duerme temblando.
Con sus ojos sentados y acuosos,
al fin el mulo árboles encaja en todo abismo.
(Lezama Lima 1985: 167)

Finalmente la creación del mulo llega a concretarse a través de la imagen (“árboles encaja en todo abismo”, como en la poética de Lezama.

El motivo de la caída también está en lo que establecemos como una segunda parte de “Muerte de Narciso” donde el joven se redime, metamorfoseado en las figuras de Garcilaso y la de Jesucristo, ambos como emblemas de poeta. Las instancias del poema, señaladas anteriormente, se delimitan a partir de este mitema instaurado en la alusión al mito de Ícaro.

Recordamos que en el relato mítico este personaje era hijo de Dédalo. Ambos habían sido encerrados en el laberinto del Minotauro -construido por Dédalo- como castigo. Con el fin de escaparse, este último inventa unas alas fijadas a los hombros con

cera cuya eficacia resultaría si la lejanía al sol era prudente, a fin de que no se derritiera la cera. Ícaro, enceguedo por el orgullo, comenzó a elevarse más y más cerca del sol, cayendo finalmente en el mar que llevaría su nombre (Ov. *Met.*, VII: 184 y ss.). El desenlace del mito es una consecuencia de la *hýbris*, la extralimitación del límite humano (“creyeron que eran dioses los que podían surcar los aires” [*id.*: 220]), concepción presente en el poema de Lezama con impronta cristiano-católica en la idea de la naturaleza caída.

El paralelo Narciso-Ícaro puede establecerse en relación a lo que Genette denomina “Narcisismo cósmico” (1996: 31) -noción delimitada en el segundo capítulo-; este concepto implica una reversibilidad entre el espacio aéreo y el acuático, en tanto el primero se refleja en el último. Esta modalidad está en “Muerte de Narciso” no como temática, sino como estructura simétrica del poema (Lope 1977: 39).

De esta manera, entonces, se produce un equivalente entre el movimiento ascendente (“Ascendiendo en el pecho solo blanda” [1984: 14]) -a lo largo del poema, en relación a la redención de Narciso- y el descendente. Así, una imagen de ascenso expresa una caída (“Tierra húmeda ascendiendo hasta el rostro” [*id.*: 16]) donde se percibe la presencia velada de Ícaro: pues si el agua, al ser reflejo del cielo, *es* el cielo, los peces son pájaros, Narciso, entonces, es Ícaro, sucumbiendo con sus alas derretidas (“así el otoño en que su labio muere, así el granizo / en blando espejo destroza la mirada que le ciñe, *que le miente la pluma por los labios*” [*ibid.*: 15]).

El mitema de la caída también alude a Garcilaso en su carácter del poeta como mártir. En “El secreto de Garcilaso”, Lezama destaca el término “cortesía” en relación al poeta español. La identidad

entre ambos personajes se produce a nivel léxico (en la utilización del término “garzón” -disemia en la que confluyen el significado de muchacho pero también de una de las especies de las garzas²⁷²), y a nivel semántico, en la agonía de ambos. En el ensayo se describe a Garcilaso herido (“Su cabeza rota, el hilo de sangre, el hilo de su discurso extensivo” [1977: 42-43]) de manera semejante al Narciso herido del poema (“boca negada en sangre que se mueve”; “Ahogadas cintas mudo el labio las ofrece” [1985: 14 y 16]).

Cuando Lezama plasma la caída de Garcilaso del barranco -en el momento de su muerte- le interesa la razón que le otorga significación a ese momento, expresada por el término “cortesía renacentista” según lo expresa en el ensayo mencionado:

Garcilaso retrocede. Tan solo él ha oído claramente las voces divididas, el chillido sin fin de los adolescentes. Por un momento el poeta, la persona y el consejo luciferino van a triunfar del tipo, del dogma imperial. [...]. Al retroceder ha mirado hacia atrás y ha visto sobre él el ojo de mármol del Emperador. [...]. El poeta huyendo rescatado, de pronto sobre él la demanda del cese de orgullo moroso ante la exigencia de metáfora que quiere participar. [...]. Ahora la nube rodea la torre, Garcilaso ha perdido la pulsación del coro que chillaba. Oye cortésmente otra voz renacentista: «Señores, suplicoo, pues vuestras mercedes tenéis tanta honra, que dejéis ganar a mí una poco de honra». Concedido y Garcilaso embiste también. [...] / Ahora Garcilaso oye distintamente el chillido de los adolescentes. El poeta ha saltado graciosamente de la persona y del orgullo original a ser enrolado por un dogma, mantenido gratuitamente por una fe. Esa angeología política se llama imperio. Esa cortesanía renacentista, que reclamaba del

272 Este término asume en el poema el sentido de ave noble, al modo simbolista. De esta manera, si bien el joven en el mito es cazador, la descripción en el poema lo figura como objeto cazado.

cortesano que «alcance cierta gracia en su gesto», observa que pide gracia, en lugar de estudiar el gesto, está en él integrado la persona contradictoria saturadora del arquetipo categorial. (1977: 34-35)

El fragmento resume la actitud que en este sentido debe tener el poeta: desplazar el amor de sí mismo hacia lo otro. Es importante tener en cuenta que allí “poeta” designa a Garcilaso, pero también es un colectivo para el poeta en general. Esta figura, entonces, debe ser invadida por la gracia poética, es decir, “la imposición de la persona, de la condición por la que el acercamiento a la materia poética ambiciosa de nominación se verifica imposibilitando el diálogo de contrarios y de amigos” (*id.*: 39).

Esta entrega, simbolizada en ese acto de Garcilaso que lo lleva a la muerte, contiene su máximo exponente en Jesucristo, también en “Muerte de Narciso”, pero como análogo de la actitud que el poeta debe sostener. La alusión a la figura cristiana se diseña desde el primer verso (“Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”), con similitudes entre la fecundación de Dánae por Zeus -una lluvia de oro- y la fecundación de la Virgen María por el Espíritu Santo. Y luego, a partir del intertexto evangélico²⁷³ en el motivo de la herida en el costado de Jesús (“Si se sienta en su borde o en su frente el centurión pulsa en su costado”; “Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado”; “Ola de aire envuelve secreto albino, piel arponeada” [1985: 19]).

No sólo en relación con el intertexto se menciona o se alude a

273 Momento en que Cristo muere en su crucifixión: “Mas al llegar a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas; sino que uno de los soldados con la lanza le abrió el costado, y al instante salió sangre y agua.” (*Evangélio según San Juan*, XIX, 33-34).

Cristo, sino también con ciertos semas que remiten a la resurrección y la redención. Continuas referencias a la “ascensión” esconden el primero (“Ascendiendo en el pecho solo blanda”; “Dócil rubí queda suspirando en su fuga ya ascendiendo”; “Fronda leve vierte la ascensión que asume”; “Tierra húmeda ascendiendo hasta el rostro, flecha cerrada”; “La blandura es ascendiendo en labio derramada”); de “fuga” (“grito que ayuda la fuga / del dormir”; “Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas”) e “impulso” (“Desde ayer las preguntas se divierten o se cierran / al impulso de frutos polvorosos”). El segundo, ligado sobre todo al motivo de la sangre (“Mano era sin sangre la seda que borraba / la perfección que muere de rodillas”; “y a la abierta / boca negada en sangre que se mueve”) con un motivo que leemos en términos cristianos, es decir, como símbolo de la redención de los pecados del género humano. Paradigma del poeta, la figura de Cristo resulta el análogo perfecto de la actitud poética a partir de las vinculaciones que establecimos, teniendo en cuenta la creencia de Lezama de que los ribetes de una imagen pueden repetirse en etapas diferentes de la historia de la humanidad. De esta lectura, pues, se desprende que la actitud cortés de Garcilaso sostiene vinculaciones con la ofrenda de Cristo. Ambas, entonces, se perfilan como figuras arquetípicas de la entrega del poeta, son sus emblemas. Este rasgo, el de “dador” se retomará en el poemario homónimo.

Fina García Marruz en “Por *Dador* de José Lezama Lima” establece que el vocablo dador -además de relacionarse con la figura mítica-, “es uno de los nombres que se da al Espíritu Santo” (1970: 108).²⁷⁴ Emilio de Armas, por otro lado, explica que esta figura sería especialmente el poeta: “Este avance conquistador de la poesía,

²⁷⁴ No encontramos esta referencia en la *Biblia*, sí en relación a Dios en *Epístola I de San Pedro*, cap. 5, vers. 10 (“Dios dador de toda gracia”)

adentrándose con la potencia de lo seminal en una realidad que se abre ante el hombre como la suma incesante de todos los estímulos y los retos, erguidos ante él con *la fijeza* de una mirada que le reclama el acto creador -la metáfora develadora, la *imago* fecundante-, convierte al poeta, finalmente, en *Dador*: el que regresa del abismo con los frutos del árbol que allí ha plantado” (1992: 39).

El poeta, entonces, también se erige como un ser distinto al resto de los mortales, superior, según indica el cubano parafraseando a Aristóteles en su “Introducción a un sistema poético” (1954): “Frente a ese análogo de infinitas equivalencias, se habla en la *Poética* de que «el arte de la poesía es propio o de naturales bien nacidos o de posesos; de aquéllos, por su multiforme y bella plasticidad; de éstos, por su potencia de éxtasis»” (1977-422).

El primer esquema que le permite formular esta concepción es la idea cristiana del pecado como separación de Dios; así lo afirma, por ejemplo, en “Pascal y la poesía” (1956): “Si la pérdida de la naturaleza en el hombre se debió al pecado, no lo puede ser en el hombre el afán de colocar en el sitio de la naturaleza después de la caída, otra naturaleza segregada o elaborada” (1977: 564). Este pensamiento guarda relación con el mitema de la caída del que hemos hablado anteriormente. Para Lezama “La poesía -insiste en “La dignidad de la poesía” (1956)- tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída” (*id.*: 762).

El intento cohesiona los dos aspectos del concepto de dador expuestos. Primeramente dios como otorgador de la gracia, cuyos dones sobrepasan y trascienden al hombre, noción que Lezama denomina con el término *sobreabundancia* en el último ensayo mencionado: “En aquel versículo en que San Mateo establece la

equivalencia en esa línea de la doble refracción, de la sobreabundancia y el absoluto de la creencia y en la que aparecen los dones igualados y predispuestos a ser acrecidos en forma terrible. Pues en realidad la sobreabundancia señorea misteriosa en la cornucopia y en el sacrificio” (*ibid.*: 770).

En segundo lugar, el poeta sería un intermediario, entre Dios y el vacío: “Entre el *ascendit* -proclama en “Introducción a un sistema poético”-, la verticalidad anclada en Dios, la *tetractis* de los pitagóricos hasta el *descendit* del ritmo, de las órficas invocaciones infernales, queda el vacío extensionable ...” (1977: 402). En “Dador”²⁷⁵ -el primer hermético poema de la obra que lleva este nombre (1960)- se presenta esta instancia donde el don de la sobreabundancia se transforma en el misterio que el poeta ofrece, en lo que parece ser la descripción de un largo ritual:

*El verbo en el germen enarca la cara del viento,
aún no podemos aprisionar la sucesión de sus señas,
ni los signos del trenzado de los hilos del gusano azul.
Sólo la voracidad del germen se incluye en la identidad
de la sustancia y golpea los perros del trineo.
Pero el germen pulula, se recuesta como la madrepora
y se encadena en el centro a la contracción de su gota.
El germen recibe el lanzazo vertical del verbo,
pues el verbo había descendido sobre las emigraciones y sobre los palacios
sumergidos, revisando la cara de los nombres encontrados.
El germen espera su ruptura y no el hilado tegumento
sustantivo, el contrapunto de su espera recibe arañas
tras arañas y al fin el laberinto se adormece.
El germen tras la ruptura repele la sustancia,
que viene para definir la piel y su tenaz frente al vacío,*

275 Este poemario es el más hermético de Lezama; nos arriesgamos, sin embargo y prácticamente a tientas, a ensayar alguna mínima lectura.

o la somnolienta esfera guardada por la misma cantidad de espuma.
*El verbo sobre el germen se aclara en la sustancia,
que no sólo recobra la unidad del centro con la piel,
sino lo igual que vuelve a la humareda de los troncos navegando.*
Después que el verbo y la sustancia traspasaron el germen,
el sentido se alzó a la estatua penetrando por la mirada,
y convocando a las irradiaciones saltantes de los sábados,
y su donoso cerco de gatos ovalando la ventana lugarteniente,
sutilmente derivada, criatura adormecida y empujada.
(Lezama Lima 1985: 238-239; la cursiva es nuestra)

La cualidad divina es lo que le permite al poeta “zurcir”, unir, los espacios divino y humano, separados. El poeta, entonces, deambulará entre lo bajo y lo alto intentando empatar ese espacio. En la concepción lezamiana esta dialéctica espacial no implica, necesariamente, movimientos contrarios, pues ascender puede significar también descender (como en “Muerte de Narciso”), según lo indica en “Introducción a un sistema poético”: “Por eso la cultura griega pareció señalar el fiel del ascendimiento de la forma al uno primordial y el descendimiento de la forma a la ausencia, a la imagen, así como del *descendit at imaginem* partirá el concepto de los primeros siglos del cristianismo del *descendit at infero*” (1977: 401).

Esta concepción dialéctica tiene instancias órficas en Lezama. En la mitología griega, como sabemos, Orfeo desciende al Hades para rescatar a su amada Eurídice. Valiéndose de su condición de músico emplea la melodía para lograr que su *katábasis* (descenso) a este ámbito no implicara también su muerte, al captar la bondad de Proserpina y Hades. Gracias a ello puede ascender y relatar, entonces, los secretos del Hades a los mortales. Para Lezama esta

cualidad prefigura el descenso de Cristo -afirma en “A partir de la poesía”- quien, antes de resucitar, bajó al infierno durante tres días para predicar a las almas que allí se hallaban (“Orfeo [...] Fue el primero que descendió a los infiernos, que venció el tiempo, que se hizo transparente, que prelude a Cristo, a los ángeles. Fue el primero que mostró una doble naturaleza: de origen divino, su canto es para los humanos [1977: 836]).” En la Antigüedad grecolatina Orfeo constituía el modelo de poeta lírico. En algunas versiones del mito, su cabeza había sido arrastrada junto a su lira hasta llegar al mar y aún así seguía cantando (Grimal 1997: 391-393).

En “Dador” el poeta participa simbólicamente en esos descensos órficos que le permiten impulsarse hacia el conocimiento de *lo otro*:

El extender los brazos a manera de ese árbol,
o el saltar la mandrágora para embadurnarse
en el violado de la torrecilla de aquel fuego,
pero ahora estamos inclinados en la copista servidumbre
de las sombras regidas por el látigo de Proserpina.
El primer gemido en busca de la nocturna maternal,
la tiorba de la siria gemebunda nos separa de la noche,
colocada entre las desdeñosas espaldas del dios arbóreo
y la garduña centinela embadurnada.
(Lezama Lima 1985: 245-246)

Orfeo, pues, como Cristo, se vuelve paradigma de la labor del poeta: el poeta debe revelar lo que el *pneuma*, el Espíritu, le ha regalado como lo indica la siguiente cita proveniente de “Pascal y la poesía”: “Devolver en el hombre es intuir el escoger de los dioses. El

único indicio que podemos tener de ese escoger de la divinidad, *es su correspondencia con el devolver de los humanos. Luego ese devolver es la raíz de la imagen. Devolver con los dones acrecidos es vivir dentro de la gracia. La sobreabundancia de los dones corresponde a la infinitud de la gracia.* Devolver, como en el orden de la caridad soñado por Pascal, la única región no concupiscible, aclara como si recibiésemos por el espejo, pero al mismo tiempo, devolviésemos también por el espejo” (1977: 564; la cursiva es nuestra).

Recordamos que la imagen para Lezama es el centro de su sistema poético. El poeta percibe en imagen -construida en una sucesión de metáforas-, y además regala (devuelve) en imagen (“espejo”), según también se aclara en “Dador”:

La marcha de la metáfora restituye
el ciempiés a la urdimbre, el vuelco del Eros
relacionable logra las tersas equivalencias siderales
y las coordenadas donde las palabras se hunden en las semejanzas,
allí el espejo ptolomeico está reemplazado por el agua untada
con la tenebrosa cornamenta del reno.
(Lezama Lima 1985: 247)

En este sentido, el poeta es mártir, testigo de lo que le es otorgado, pues la poesía es testimonio. Como la poesía intenta resarcir el espacio de la caída como sobrenaturaleza, el poeta, entonces, se define como impostor en tanto se coloca en el lugar del Uno-Monarca, el rey como metáfora. Ello significa para Lezama una de las eras imaginarias, es decir, uno de los períodos de la historia humana significada a través de la imagen de la poesía según

lo aclara en “A partir de la poesía” (1977: 836).

La noción del poeta como un ser distinto al resto de los mortales y como testigo de lo que vio ocurre especialmente en la configuración de José Martí. Recordemos sus afirmaciones en “La sentencia de Martí” (1957): “Pero en la historia de la imaginación, nuestro buen cumplidor [está hablando del prócer] pertenece al periodo de los reyes que dominan la ausencia, dictando sus órdenes como detrás de las hojas, que tocan la tierra, la metáfora del desembarco que lo obsesiona, para morir” (1977: 580). Martí, sigue argumentando Lezama en “La dignidad de la poesía”, constituye el paradigma de la *areteia*, término recuperado del *corpus* griego arcádico que proviene de *areté* (virtud). Según Lezama, este concepto se define como “el destino por la sabiduría y por la sangre” (1977: 782), es la existencia de una clase predestinada a dar su vida por la *polis*, invocando entonces y nuevamente el sacrificio del poeta (“En la polis se respetaba una clase de la que se esperaba que en los momentos de peligro ocupara un lugar de juramentos y de muerte” [*id.*: 780])).” Es importante subrayar que Lezama prioriza la condición de poeta de José Martí a la que subordina su acción política, exaltándola, pero también legitimando su propia situación.

Este “título” le es concedido, en la obra de Lezama no sólo por la epicidad de su muerte, sino especialmente por la escritura de su *Diario*²⁷⁶ como lo aclara en “La poesía y la pintura en Cuba (siglos XVIII y XIX)” (1966): “Martí también entra al baile, pero entra para bailar con la más fea, con la muerte. Pero en su caso la muerte es la más bella, pues la sacralidad de su poesía está en morir

276 Lezama denomina de esta forma tanto al texto denominado *De Montecristi a Cabo Haitiano* y al denominado *Diario de campaña (De Cabo Haitiano a Dos Ríos)*.

en su tierra, que es paradójicamente tocar su lejanía ...” (1977: 967). Martí logra en su *Diario* sintetizar todas las tradiciones que heredó el americano otorgándoles nueva vida y furor; su tratamiento también se perfila en el “Prólogo a una antología” (1964):

En José Martí culminaron todas las tradiciones cubanas de la palabra [...]. Su figura recuerda lo que los místicos orientales llaman el *alibi*, capaz de crear por la imagen la realidad. Su importancia rebasa los límites de nuestra frontera, para ser una figura universal en las perspectivas que proyecta. [...]. Martí, pues, retomó la tradición, profundizó el conocimiento de nuestros clásicos, se empapó de las zonas más creadoras de nuestra expresión. Fue un reavivador del idioma, es decir, el español, desde la época de los grandes clásicos, Santa Teresa, Quevedo, Gracián, no volverá a lucir tan ágil, flexible y novedoso como en Martí. Después de la muerte de Baltasar Gracián, el idioma español comenzó a languidecer; épocas de afrancesamiento, escritores más dados a la erudición que al sentido de la elegancia verbal, reacción contra los clásicos, habían llevado el idioma a una postración que se prolongaba en exceso. (1977: 1036)

Incluso, Lezama va más allá, pues coloca a Martí como sucesor del poeta que, según su consideración, era el que había promulgado la renovación más vasta de la lengua poética, es decir, Góngora. Esta aquerencia le corresponde a Martí porque aporta el paisaje ausente de la poesía del cordobés, el paisaje gnóstico americano: “Y Martí empieza a completar esa escritura dejada vacía por los clásicos. Nos va a dejar acabadas la *Soledad de la selva* y la *Soledad del yermo*. Góngora no podía escribir sobre esos temas, hay una fatalidad en lo que se escribe y en lo que se diserta. Y eso que faltaba en lo clásico

hispanico, estaba reservado para un americano y para un cubano, la selva que necesita y el desierto que pregunta y la flecha de la soledad americana que le parte la cabeza” (*id.*: 968-969)

De esta manera, podemos pensar en una primera instancia, al unir la vertiente vida-poesía, Martí se enarbola como el verdadero emblema del poeta en la concepción lezamiana a partir de los 50, como el verdadero *dador*, el poeta que entrega la imagen encarnada en la historia. Por ello constituye la última era imaginaria diseñada por Lezama: no sólo se entrega como el Garcilaso de “Muerte de Narciso” y de “El secreto de Garcilaso”, sino que, además, sustituye el lugar que Lezama se había impuesto a sí mismo: el heredero de los clásicos españoles.

Recordamos que en el capítulo tres argumentamos la disputa presente en “Muerte de Narciso” acerca de esta cuestión, pues allí Lezama desplaza la figura de Rubén Darío, proponiendo su propia producción poética como la verdadera heredera del linaje literario tramado desde Siglo de Oro español hasta el Simbolismo. En el ensayo “Sierpe de Don Luis de Góngora” (1951) Lezama avizora el ideal de una poética como un espacio intermedio que elimine el dualismo entre las expresiones de Góngora y las de San Juan de La Cruz: “Cuando ese dualismo sea vencido, volviéndose a sumergir en ese infuso espejeante, en el que el propio sentido del vivir adquiriera una forma más sacramental, un misterio conocido al tocar la carne del hombre, volverá a presentarse la necesidad poética como un alimento que rebasa la voracidad cognoscente y de gratuidad en el cuerpo” (1977: 202).

Podría deducirse, por lo allí propuesto, que el heredero de estas poéticas, el único que podía lograr ese equilibrio era el mismo

Lezama. Sin embargo hacia el final de su obra Lezama otorgaría ese lugar a José Martí como el poeta que entrega la imagen como resultado de la *katábasis*, el que pervive a la muerte, el que ofrece el nuevo saber; lo afirma en “Prólogo a una antología”:

Fue suerte inefable para todos los cubanos que aquel que trajo las innovaciones del verbo las supiese encarnar en la historia. Fue suerte también que el que conmovió las esencias de nuestro ser fue el que reveló los secretos del hacer. El verbo fue así la palabra y el movimiento del devenir. La palabra se apoderó del tiempo histórico, como el neuma ordenando y destinando las aguas. El que trajo las innovaciones del verbo fue el que regaló el espejo con la nueva imagen del ser y de la muerte. En todos los comienzos de la espera trae la orden y la distribución de la batalla. Trae también la llave, después de recorrer los maleficios de la selva de álamos negros de Proserpina, para penetrar en el castillo de los encantamientos.(1977: 1038)

Sin embargo, en una significativa estrategia similar a la de Rubén Darío en *Los Raros*, Lezama ubica a Martí en su linaje como analizamos a continuación.

Particularidad del capítulo IX de *Paradiso* en la significación de la figura de Martí

Un modo particular de configurar a Martí es ubicarlo en el ámbito del *épos*. Una primera estrategia de desplazamiento para construir un nuevo heredero.

El capítulo mencionado es uno de los centrales de *Paradiso* (1966). Narrativamente está enmarcado por la concepción de Eros que se despliega en la novela. El capítulo octavo trama una serie diversa de actitudes sexuales a las cuales se otorga significación hacia el final del capítulo noveno en donde se privilegian consideraciones encarriladas hacia el orbe de lo heterosexual pero sublimado a la creación poética, al modo en que Platón subsume su Eros en la contemplación de la Belleza intelectual. El capítulo nueve se cierra con una Faloforia báquica que asume el significado de despliegue festivo en aras de la escatología cognoscitiva.

En este contexto se produce una manifestación estudiantil, en el inicio de Cemí en la carrera universitaria. Medular en el relato, se la describe a través de modos adjetivales y procedimientos propios de la *Iliada*, que resulta su subtexto inmediato. El personaje principal de la historia es Apolo, dios que se presiente ajeno al ámbito general de la obra, en donde predominan Eros y Dionisos.

El acontecimiento histórico aludido es la manifestación del 30 de septiembre de 1930 contra la tiranía de Gerardo Machado, de la que participó Lezama (a los diecinueve años). De la movilización, bastante reprimida y violenta, la textura resultante en la novela incluye la épica homérica junto con referentes coetáneos al hecho. La intromisión de las modalidades épicas se hace evidente, se subraya y redundante de una manera tal que nos permiten pensar que la intención del narrador es, justamente, dejar en claro la presencia de este subtexto. El realce del matiz épico busca recuperar el relato legendario y heroico. La *Iliada*, entonces, se presenta a través del léxico -que introduce un registro extraño para la mayor parte de la novela- y algunos tópicos. Se suceden pues, arcaísmos propios del

estilo épico (“belfos”, “marcial”), epítetos homéricos (“el que hacía de Apolo, de perfil melodioso” [1988b: 226]),²⁷⁷ de motivos épicos (el caballo humanizado: “terminando con que el caballo sudoroso se echaba a reír de las saltantes burlas de los estudiantes” [*id.*: 227], recordando el momento en que el caballo de Aquiles le anuncia su muerte) y, por último, la presencia de Apolo, sea por semejanza o por identificación.

Este relato, además, nos permite revisar uno de los modos de la presencia de la tradición clásica en Lezama, que se concretiza en la construcción de un *mýthos* a través de un *épos* derivado de la identificación con la *Iliada*. El movimiento es doble: por una parte se mitifica el pasado que se cristaliza en imagen, colocándolo a la altura de los mitos clásicos, y por otra, las alusiones a la épica homérica reactualizan el mito, cualidad definitoria de este arquetipo de la cultura humana.

En este contexto se ubica la figura de Apolo. El relato justifica la elección de este dios del orbe clásico (“El que hacía de Apolo, comandaba estudiantes y no guerreros, por eso la aparición de ese dios, y no de un guerrero, tenía que ser un dios en la luz, no vindicativo, no obscuro, no ctónico” [*ibid.*]). El marco dramático de esta divinidad, emblema de la luminosidad destacada en el relato, es la hora más clara del día (“en la segunda parte de la mañana, desde las diez en adelante...” [*ibid.*: 224], “el que tenía como la luz de Apolo”), significación que trae uno de los atributos de Apolo, el de ser el dios de la *episteme*, del conocimiento racional, la luz de la razón, que auspicia que se lo elija como deidad conductora de los estudiantes, simbolizando el Intelecto. Su referente histórico

277 Todas las citas se harán de esta edición.

según Lezama sería Juan Antonio Mella (líder revolucionario de los años treinta, miembro fundador del Partido Comunista cubano, de la Federación de Estudiantes Universitarios en 1923 y de la Universidad Popular José Martí, y muerto un año antes de la manifestación). La inclusión, entonces, de esta visión épica de la manifestación muestra también la dirección del relato no sometido a las coordenadas cronológicas, pues la imagen atiende a lazos significativos de la historia de Cuba.

A la luminosidad se suma la *musiké*, el arte de las musas propia de Apolo, dado por “el de perfil melodioso”; el atributo implica el confluir de la música, la poesía y la danza:

El que hacía de jefe de la caballería ocupó el centro de la plaza, destacó al jinete de un caballo gris refractado bajo el agua, para que persiguiese al estudiante que volaba como impulsado por el ritmo de la flauta. A medida que la caballería se extendía por la plaza, parecían ganar alas sus talones de divinidad victoriosa al interpretar las reducciones de la luz.

(*ibid.*: 225)

La *musiké* abre la posibilidad de que Apolo no sólo represente a Antonio Mella, sino que también sea el emblema del poeta-prócer, es decir el poeta que -como hemos visto- puede hacer penetrar la imagen en la historia, José Martí.²⁷⁸

En la novela podemos leer la alusión a Martí si comparamos la siguiente cita del capítulo analizado con otra de uno de los ensayos

278 Son notables, además, los paralelos entre este capítulo y el poema “Himno para la luz nuestra” de *Dador*; allí también son significativas las cuartetos cercanas al endecasílabo y ciertas ideas que aparecen que se relacionan con la visión analógica de *Versos sencillos*. Lezama también escribió “La casa del alibi”, poema dedicado a Martí no publicado en libro.

de Lezama: “Las detonaciones impedían la llegada del verbo con alas, el que hacía de Apolo, de perfil melodioso” (1988b: 226). Como hemos señalado, hacia el final de su obra, Lezama define los *Diarios* de Martí en términos similares, según afirma en “Prólogo a una antología”: “Martí puso al servicio de su causa los recursos más cautivadores del arte y de la inteligencia [...]. Fue suerte inefable para todos los cubanos que *aquel que trajo las innovaciones del verbo las supiese encarnar en la historia*. Fue suerte también que el que conmovió la esencia de nuestro ser fue el que reveló los secretos del hacer. *El verbo fue así palabra y el movimiento del devenir*” (1977: 1038; la cursiva es nuestra).

Por supuesto que queda claro que esta expresión -presente en el *Evangelio según San Juan*- implica que lo que Cristo es para el esquema cristiano, Martí lo es para la historia de Cuba (Pellón 1991: 79). La figura de Jesús se anticipa en la novela, también de modo perifrástico, a través de las frases “Semana Santa”, “fiestas de la Pasión”, situados en el espacio “cuadrado” de una plaza -figura que para Lezama simboliza a Dios-. La teleología que construye la imagen de Apolo como dirigente de la manifestación estudiantil sugiere la confluencia de Juan Antonio Mella, José Martí y Jesucristo. El movimiento de lo circunscripto a lo universal cristaliza estas figuras en la modalidad épica que permite mitificar la historia centrada en Apolo, elegido por sus cualidades racionales y de *musiké*. La estrategia de ubicar a Martí en el *épos* se consolida, pues a ella le corresponde el pasado del que se apropia el sujeto de la escritura desde el presente.

II. Algunas significaciones de la tradición cubana en *Paradiso* de José Lezama Lima.

“En 1880, mi abuelo materno, muy cubano, emigrado revolucionario años más tarde, hace un viaje a España. Por la misma fecha mi abuelo paterno, vasco, muy español, hace su viaje a Cuba, años después ambas familias entrelazan su destino en tal forma que cuando me han llamado vasco criollo he sentido un peculiar orgullo, pero mi verdadero orgullo no tengo siquiera que confesarlo.”

Lezama Lima, “Confluencias”

Sin embargo en esta exaltación marcada de la última etapa de José Martí podemos interpretar otras cuestiones.

Entre las múltiples lecturas que suscita *Paradiso*, la nuestra considera que la significación de la presencia de lo cubano en la novela guarda un fuerte lazo con la construcción de la propia imagen del poeta como el legítimo portavoz de una expresión auténticamente cubana. Cemí/Lezama es el punto de confluencia y el portavoz de las herencias materiales y simbólicas que lo hacen el sujeto autorizado de la escritura cubana.

Diversas son las vertientes de lo cubano en la novela, atendemos principalmente a la disposición de la saga familiar y su correspondencia con la configuración del linaje poético y la historia de Cuba, así como la recuperación del diseño de la

isla en el imaginario occidental, ello a partir de la apropiación y resemantización de diversos tópicos y entidades culturales presentes en el intertexto y el símil.

Como indica González Echevarría, indagando el diálogo de Lezama con la vanguardia, “la meditación de Lezama sobre lo cubano es más de inclusión que de exclusión, más de recuperación que de desecho. Es [...] una labor de síntesis” (1984: 33).

El linaje materno

“Yo oía a mi abuela y a mi madre hablar incesantemente en el recuerdo familiar. Hablaban, junto con los demás familiares, de los años de destierro en Jacksonville, evocaban las tómbolas para recolectar fondos para la independencia, las nochebuenas sombrías, alejados de su tierra, las visitas de Martí que era amigo de mi abuelo Andrés Lima, colaborador de Patria, el periódico fundado por nuestra gran figura.”

Lezama Lima

Desde el tercer capítulo hasta inicios del sexto, la novela trama el pasado familiar de José Cemí: sus abuelos inmigrantes y criollos, cómo los ascendientes de la línea materna, emigraron y vivieron en Jacksonville durante la Guerra Grande (1868-1878), cómo se conocieron los padres de Cemí y el modo en que ambas familias -paterna y materna- comenzaron a relacionarse por amistad.

La ascendencia de José Cemí participa en situaciones trascendentales de la historia de Cuba. Específicamente el capítulo tercero se ocupa de la línea materna, linaje de distintos núcleos

significativos que forjan la imagen de Lezama. La línea Olaya forma parte del movimiento separatista y de la emigración vinculada con la causa independentista de fines del s. XIX, este lazo es bímembre pues se trama con el tópico americano de las armas y las letras que refiere ambiguamente a la figura de José Martí. La línea emigratoria no sólo propicia el enlace con este hito de la historia de Cuba, sino especialmente con quien representa el emblema del artista cubano, para Lezama Lima.

José Martí aparece velado a partir de dos modalidades en el texto. Por una parte, a través del intertexto, los versos: “Allá, allá en la barranca de todos”, proclamados por los cubanos que preparaban la tómbola con el fin de recaudar fondos para la causa, cita de un cuento de la *Edad de Oro* (nº 3 de septiembre de 1889), producción muy popular de José Martí, destacada en el texto como parte del patrimonio tradicional de los cubanos. Por otra, la figura del poeta prócer también se perfila en Andresito, hijo mayor de Andrés Olaya y novel violinista muerto por la negligencia de Mr. Squabs. El contexto de la cita de Martí en el tratamiento de este personaje que introduce al artista innato, a aquel que tiene un “arte infuso” (Lezama Lima 1988b: 45), caracterizado por la aceptación, estímulo y reconocimiento de su entorno, antítesis del artista frustrado, representado por Mr. Squabs.

El mitema de la caída, seguido de la muerte de Andresito guarda intertexto con la descripción presente en “El secreto de Garcilaso” (1937) sobre la muerte del poeta español y también sobre la muerte de Martí -ambos emblemas del artista en la cosmovisión lezamiana como ya hemos analizado-. Este vínculo está remarcado por el intertexto martiano -inscripto específicamente en el lexema

“barranca”- común también a la circunstancia de muerte de Garcilaso, que tiene, además, un matiz simbólico inherente a la novela: como indica Barreda la barranca “es la de la Fernandina, la que viera el derrumbe de los planes del poeta que pusiera en movimiento la independencia cubana, pero, también, la raíz de su triunfo” (1975: 172).

Otro paralelo significativo entre Andresito y el poeta-prócer es que el primero es comparado en la novela con Brahms (1988b: 45), quien recupera los clásicos vieneses, la música polifónica primitiva junto con elementos románticos. Para Lezama Lima -como se ha analizado-, Martí realiza lo mismo en la lengua poética (“En José Martí culminaron todas las tradiciones cubanas de la palabra [...]. Su importancia rebasa los límites de nuestra frontera, para ser una figura universal en las perspectivas que proyecta. [...]. Martí retomó la tradición, profundizó el conocimiento de nuestro clásicos, se empapó de las zonas más creadoras de nuestra expresión” [1977: 1036]).

Sin embargo la significación más importante es el deseo de Lezama de ocupar ese lugar vacío, el legado de Martí, que podemos leer en el paralelo entre el violinista y el poeta pergeñado en “Confluencias”: “De niño yo quería ser el violinista, el que llegase a expresarse a trueque de enfrentarse con el *fatum*. Se configuraba en mí constantemente aún a través de la muerte. Era el ausente, con lo mejor de la familia en la tenebrosa Moira, ocupaba todo el *simpathos* familiar y me gustaba oírles relatar a mi abuela y a mi madre cómo eran sus horas de estudio y la noche de su muerte” (1977: 1226). El legado que asume la escritura lezamiana es, entonces doble, el espacio vacío familiar y el nacional; también el movimiento es

doble, pues el tejido de esta imagen trama la historia de Cuba y, el discurso histórico configura el diseño del auténtico artista cubano.

Se trata nuevamente del mito de origen de la escritura (Piglia 1979: 4); el mito personal de José Lezama Lima elabora, entonces, la génesis de su propia escritura, pues esas apropiaciones del pasado histórico -presentes a través de la recuperación de lo oral- legitiman al sujeto que escribe y dan sentido a la existencia del discurso. “El pasado nacional -como indica Piglia hablando de Borges- se conserva bajo la forma de una leyenda familiar. [...] La leyenda familiar es, entonces, un modo de apropiarse de la historia” (*id.*). Y, podríamos agregar, también de su legado.

El linaje materno también posee otros núcleos significativos de lo cubano como, por ejemplo, el tópico de la isla como un paraíso terrenal -presente en el “manatí”- y también el de la cornucopia americana, ambos provenientes de los *Diarios* de Colón y de *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa (1609), respectivamente -como ya ha sido señalado por José Juan Arrom (1975). La novela, entonces, trama su lazo con lo cubano criollo a partir del intertexto como estrategia de apropiación de la tradición cubana, reivindicando su posesión sobre un aspecto del espacio simbólico cubano: su historia y su mitología.

El linaje paterno

“del Bravo a Magallanes, sentado en el lomo del cóndor, regó el Gran Semí, por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva!”

José Martí, “Nuestra América”

El epígrafe corresponde al final de “Nuestra América”, al Gran Semí como el símbolo del propio poeta, José Martí, que desde una perspectiva omnisciente esparce a través de su palabra (“la semilla”) los matices de una nueva América. Este nombre, significativo en la etnia antillana, también es el apellido del protagonista de la novela, José Cemí, quien, por lo tanto, también pertenece a este legado, pues hacia el final y con la ayuda de Oppiano Licario, está en condiciones de conjugar la tradición cubana con una escritura universal, consiguiendo a través de la imagen la configuración de lo estelar, igual que José Martí.

La línea paterna porta, pues, el vínculo con el pasado primigenio de Cuba, con las raíces más profundas y la autorización de la posesión de un espacio material y simbólico cubanos a través de la propiedad de las plantaciones de caña de azúcar y tabaco: “Su padre era el dueño del Central *Resolución*, y su madre, descendiente de ingleses, se dedicaba en Piñar del Río a cuidar las hojas del tabaco y las flores azules” (1988b: 108). La simbología de estos elementos naturales plantean lo cubano “como las dos industrias que definen la historia y la cultura nacionales” (González Echevarría 1984: 50), el subtexto presente -como ha analizado González Echevarría- es el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz, texto clásico de la etnografía cubana. La herencia presente corresponde a lo esencial cubano.

Proveniente de la cultura precolombina indoantillana, Cemí denomina las imágenes sagradas y también su sacripotencia, es decir, el hálito, soplo, o potencia mágica que comunica a todas las cosas del universo la tensión por la que se mantienen unidas (Ortiz 1947/1984 reimp: 131-132). Está implícito allí, creemos,

la posibilidad de formular la imagen, la creación, la expresión que signe lo estelar, mediante una comunión con el cosmos propia de las culturas precolombinas, recuperada por Lezama en su poética.

Ello también se diseña en antítesis con otro tipo de artista representado por el tío de José Cemí padre, Luis Ruda, en quien podemos leer al artista decadente en busca de lo artificioso y lo excepcional extranjero a fuerza de sentirse original (1988b: 43), en contraposición a una expresión autóctona y universal.

El mito

“Yo creo que Paradiso parte de su circunstancia, de su realidad inmediata. Ofrece las dos cosas: lo muy inmediato, lo más cercano –la familia– y lo que se encuentra en la lejanía, lo arquetípico –el mito.”

Lezama Lima

Como ha señalado Barreda, en *Paradiso* hay una intencionalidad de marcar que el relato proviene de la tradición oral (1975: 164): “José Cemí había oído de niño a la señora Augusta²⁷⁹ o a Rialta, o a su tía Leticia, decir cuando querían colocar algo sucedido en un tiempo remoto y en un lugar lejano, como si aludiesen a la Orplid o a la Atlántida, o como los griegos del período pericleo hablaban de la lejana Samos, comentar cosas de cuando la emigración, o allá en Jacksonville. Era una fórmula para despertar la imaginación familiar, ...” (1988b: 43).

279 Nótese el paralelo con el segundo epígrafe de este trabajo.

Hay una decidida intención de acentuar que se parte de una tradición oral, instaurada por los símiles que recortan el relato y cuyos segundos términos corresponden a mitos de altas culturas (en la cita anterior se compara la anécdota cubana con ámbitos míticos de la cultura griega clásica); el paralelo y la homologación discursiva representan también la equivalencia a nivel cultural, la cultura cubana -mitificada- se análoga con las mitologías de las altas culturas universales.

La tradición oral, en un discurso que linda con lo épico, trama la leyenda familiar a través de la memoria, mecanismo importante en la cosmovisión lezamiana, como ya hemos visto. *Paradiso*, pues, retoma lo cubano desde diversas aristas: a partir del intertexto, se apropia de la tradición cubana presente en tópicos sobre la imagen tradicional de la isla, la mitología indoantillana, la figura de José Martí, todos inmersos en el tejido que la textualidad ofrece sobre la historia de Cuba. Su tramado, confluencia y consecuente síntesis se realiza en la novela y en su protagonista: José Cemí. Allí la expresión cubana halla la imagen que representa “lo estelar” para soslayar la ausencia óptica y, por lo tanto, discursiva.

Además de esta legitimación de la expresión, entonces, José Cemí/Lezama Lima se instituye como el auténtico heredero de la expresión conseguida por José Martí quien también había retomado todas las tradiciones y las había hecho parte de su poética. Para ello, los móviles discursivos como estrategia de apropiación son el intertexto y el símil que propician, como indica el poema que le regala Oppiano a Cemí, “la fe en la sobrenaturaleza” (*id.*: 458).

III. Coda sobre la constitución erótica del poeta

*“Al dormirse la matria blandamente,
surge priápico y tumultuoso el Eros relacionable,
poniendo en el lugar de este árbol aquella hoguera.
La urdimbre es la piscina de la metáfora,
nos regala el conocimiento sin asombro, alguien aguardaba.”*
Lezama Lima, “Dador”

Al iniciar su introducción a la *Poesía* de Lezama Lima, Emilio de Armas afirma categóricamente: “Una de las más poderosas corrientes que alimentan la poesía de Lezama proviene, con voluntad de germinación y conocimiento, del Eros, asumido en una dimensión que trasciende -e incorpora- lo específicamente erótico y aun sensual, para volcarse en la realidad como un vertimiento posesivo del ser” (1992: 20). A este análisis que se dedica particularmente a la poesía de Lezama y al acertado estudio que hace Víctor Bravo de la presencia del Eros en *Paradiso* (1991: 89 y ss.), deseamos sumar un tratamiento que atienda a la significación teórica del Eros y sus variantes.

El impulso hacia la verticalidad del poeta -analizada a lo largo de las páginas anteriores- encuentra una nominación hacia mediados de los años cincuenta en la noción de Eros, que resulta el pliegue entre el sujeto poético y lo estelar. Por ello es parte constitutiva de la poética de Lezama así como una de las manifestaciones de la

gracia y, de los modos privilegiados de legitimación del poeta. El intertexto de esta teoría es fundamentalmente la filosofía platónica y sus variantes, aunque resemantizada.

El Eros en Platón

La doctrina del *Eros* -específicamente, en *Lysis*, *Banquete* y *Fedro*- en Platón representa una de las disquisiciones más poéticas (no sólo por el lujo de sus imágenes sino por el impulso a la trascendencia) de su producción. Tal vez por eso constituye un aspecto valorado y adoptado por la posteridad. Sin pretensiones de una exégesis absolutamente filosófica de esta doctrina, proponemos un recorrido sintético sobre el concepto, eje cohesionador y fundador en la poética lezamiana.

Si bien en el *Lysis* el discurrir del diálogo se sostiene en la búsqueda de una definición de la amistad (*philia*), y hacia el final se perfila el tema del Eros, este será el tema central del *Banquete*. Allí, luego de una serie de discursos a modo de *agón-lógon*,²⁸⁰ el sitio de honor estará ocupado por el discurso de Sócrates sobre Eros, quien

280 Por las características estrictamente literarias de nuestro trabajo sólo haremos una descripción del discurso de Diotima (“en boca” de Sócrates) que figura en el *Banquete*. En el alineamiento de los discursos, corresponde el primer lugar para Fedro (174a-178a), quien, en términos generales realiza una descripción del *eros* concebido por un espartano; continúa Pausanias (180c-185c) quien realza el valor pedagógico del *eros*, sosteniendo su posición entre una pederastia y una purificación; el tercer lugar corresponde a Eriximaco (185e-188e) quien trae el discurso de las ciencias naturales a través de la medicina, concibiendo el *eros* como una fuerza que actúa sobre toda la naturaleza, propiciando la armonía de opuestos; sigue el conocido discurso de Aristófanes (189c-193d), quien se despliega en el ámbito mitopoético, pues construye el mito de la androginia como sustrato de la nostalgia presente de la raza humana de encontrar a su doble; por último -antes que Sócrates- habla Agatón (194e-197e) que da cuenta de el ámbito retórico.

trae el discurso de la profetisa Diotima. Abandonando la “belleza” (es decir la retórica vacía) de sus antecesores, Sócrates proclama que él dirá “la verdad” acerca de lo que es Eros (*Symposium* 199b).²⁸¹ Inmediatamente recurre al motivo del discurso profético para dar lugar a una definición certera de Eros, a través de Diotima: Eros entonces es definido como un ser “intermedio” (*metaxý*), primeramente entre lo bello y lo feo -contraponiéndose, por lo tanto, a la tesis de Agatón que sostenía que Eros era bello, confundiéndolo con su objeto (*id.* 202b). En segundo lugar, este aspecto se traspone a la condición de semi-divinidad de Eros, pues es un *datmon*, una entidad intermedia entre lo mortal e inmortal (*ibid.* 202e), cuyo poder (*dývamis*) es interpretar (*ermeneueîn*) y comunicar (*diaporthmeueîn*) los ámbitos divino y humano recíprocamente. Por lo tanto, Eros se define como un espacio *intermediador* entre ambos, pues no hay contacto directo entre ellos (*ibid.* 202e-203^a): “Llena el abismo que separa los dos reinos de lo terrenal y lo divino y es el vínculo, el *síndemos* que mantiene unido el universo” (Jaeger 1962²/1993 reimp.: 579). En este sentido su genealogía se retrotrae a *Póros* (Recursos) y *Penía* (Pobreza), por ello Eros consta de las características de ambos: búsqueda insaciable y autoabastecedor de medios. Este aspecto de ser entidad intermedia otorga a Eros una inclinación determinante hacia la sabiduría (por lo cual está entre el ignorante y el sabio), y por lo tanto se plantea su ínsita vinculación con la filosofía platónica (*Symposium* 204b). La función de Eros está determinada por ser amor de las cosas bellas y buenas, deseo (*epythimía*) de poseerlas para ser feliz (*id.* 204d-206a). Esta posesión existe porque el hombre busca procreación en lo bello,

281 Citamos y traducimos desde la edición Burnet 1900.

cuya finalidad es la inmortalidad, tanto según el cuerpo como según el alma. La procreación según el cuerpo es justificada por Diotima mediante la ejemplificación del celo (biológico y “afectivo”) que inspira a los animales a procrearse y a cuidar de sus crías (*ibid.* 206b-208b).

Finalmente Diotima revela a Sócrates el camino recto que debe encaminar al Eros (apartándose de su instancia inferior que es la procreación biológica) en la ascensión hacia la Belleza en sí. En este sentido Diotima elabora un camino jerárquico-ascendente que va desde el amor particular hacia un joven bello, pasando por los cuerpos bellos, para entender en ellos un denominador común (la belleza) y entonces ascender finalmente a la Belleza en sí. Por lo cual se indica trascender la belleza del cuerpo en aras de la procreación según el alma (*ibid.* 210a-212b). Es importante señalar que Diotima aclara que esta educación del Eros debe comenzar desde joven (*néon ónta*) (*ibid.* 210a). El Eros, aquí, por lo tanto se plantea como una carencia del ser humano que aspira a ser saldada en su impulso hacia la trascendencia, en una comunicación con la divinidad, planteada en la Belleza en sí. Se abandona el impulso hacia la recuperación de “la mitad perdida” entendida en términos de individualidad -planteada por Aristófanes-, para vincular el Eros hacia el verdadero yo vinculado a la idea del Bien.

En el *Fedro* el Eros que se describe es el amor individual concebido como *mania* y planteado esencialmente en dos vertientes. Platón distingue cuatro tipos de “locuras divinas” (244a y ss.), que define por ser variaciones en la conducta y son provocadas por instancia divina. Entre ellas se encuentra la locura erótica, provocada por Eros o Afrodita (Dodds 1997: 71). Por una parte se

presenta el Eros como pasión desenfrenada del amante, planteada en el discurso por escrito, de Lisias. Se trata de un amor puramente posesivo, no recomendable según Lisias. De esta concepción del amor como *manía*, Platón retorna al discurso de Diotima a través del relato mítico del vuelo del alma y su visión de la Belleza en sí. El filósofo, entonces, rescata el aspecto *maníaco* del amor para sostener que este estado de trance puede utilizarse en beneficio de la sabiduría del hombre.

El Eros en Lezama

La obra de Lezama -en particular la producción posterior a 1955- está atravesada por el término Eros, en sus diversos matices. De raíz griega, este concepto ha recorrido plurales ámbitos culturales, deambulando desde sus raíces míticas hasta la filosofía neoplátonica, e interviniendo en cosmovisiones en donde constituía el eje cohesionador. En la obra de Lezama no existe sistematización alguna de este concepto, que se presenta como un *supuesto*, una *imposición* heredada de la más antigua raíz occidental. Lo interesante y definitorio en la recepción lezamiana del término es la apropiación en su transliteración directa del griego, actitud que se corresponde con una adecuación conceptual a la cosmovisión de la que proviene la palabra, y así resemantizada.

El Eros cognoscente: impulso hacia el conocimiento de lo inteligible

“Montaigne parecía señalar en la voluptuosidad de la adolescencia, en un Eros de conocimiento, el arte goloso de extraer de figuras y situaciones el arquetipo de su esplendor, la transmisión de su instante de expresión en la forma de su sabiduría. [...] pues si en el Eros cognoscente de la adolescencia, las homogéneas equivalencias del blanco o vacío de suspensión, aislaba de la sucesión de sus paréntesis, lo que rebanaba la posibilidad de una prioridad jerárquica es, por el contrario, después de un estoico ejercicio en la persecución de ese susurro o en la infinita atención para la extracción de la negatividad, cuando aquel brusco detener por una exigencia del éxtasis, comienzan en el tapicero y en el ingenioso, en el neurótico ansioso de una nueva crema de afeitarse o en el cultor dominical de los abismos pascalianos, a volcarse en la reminiscencia como retrospectión temporal lograda tan solo en el ordenamiento de la poesía”.

Lezama Lima, “Introducción a un sistema poético”

El Eros como impulso, fuerza que cohesiona el cosmos, deviene en energía que usufructúa el conocimiento humano, en pulsión hacia lo inteligible, hacia el arquetipo, las Formas platónicas, en fin, lo estelar. En este aspecto Lezama es deudor del *Banquete* de Platón, que despliega la teoría del Eros como intermediario entre el ser sensible y lo inteligible, imponiéndose como pulsión sexual que evita satisfacerse y que parte de los cuerpos bellos hacia la Belleza en sí, en una ascensión jerárquica. La procreación biológica, entonces, no significa más que una interrupción equivocada en esta ascensión, el alma debe aspirar a procrear entidades bellas, pero en el terreno de lo moral o político.

Si bien consideramos el *corpus* platónico como precursor por excelencia del Eros lezamiano, existe una diferencia definitoria de la poética de Lezama. Por una parte la poesía, coincidiendo con el Eros platónico, es el resultado del Eros procreador de sabiduría. Este acto se asimila al mito del fruto de la Noche de Idumea señalado en su “Introducción a un sistema poético”, (“Olvidaba que en ese simbolismo corporal, [...] las distancias del cuerpo corresponden a sus posibilidades de creación. El espacio clavicular, donde se engendraba el árbol creacional de Idumea” [1977: 399]). Sin embargo no existe en Lezama una sublimación o anulación de la *libido* o energía sexual -de la teoría platónica- sino que la creación de la poesía se concibe como cópula según señala en “La dignidad de la poesía”: “El conocimiento, monstruoso o sencillo, como cópula se presupone. Es decir el acto del *ethos* [de la poesía], aun sin diálogo, tiene que ser creador” (1977: 763). En Lezama el Eros, entonces, es intermediario entre el poeta y la Poesía concebida como una suerte de cristal entre el hombre y la realidad, sobrenaturaleza que reemplaza la Naturaleza caída.

El Eros de la lejanía

“Ignoraba, tal vez la fuerza creadora de la distancia, del Eros lejano, el rejuego de la ausencia engendrando una escintilación”.

Lezama Lima, “Introducción a un sistema poético”²⁸²

282 “Escintilación” es un neologismo lezamiano, la palabra de la que -creemos- deriva es escintilografía: estudio gráfico de las emisiones radiactivas de un órgano.

El aspecto cognoscente del Eros se funde con otro aspecto que Lezama denomina Eros de la lejanía. Esta concepción retoma el Eros como intermediario entre la mismidad y el no ser u otredad -representada en el texto lezamiano por la palabra “ausencia”- forjada por el neoplatonismo plotiniano. En este ámbito, si el Eros es conducido por la retrospectiva, confluye con el mito:

Yo oía a mi abuela [...]. Los amigos, las conversaciones diurnas y nocturnas, los odios, las imágenes, Platón, los bestiarios, la angeología tomista, la resurrección. Es decir, la familia, los amigos, los mitos. Mi madre, la tentación y la infinitud del conocimiento. Lo muy cercano, el caos y el Eros de la lejanía. (Centro de Investigaciones de Casa de las Américas 1971: 26-27)

El Eros, entonces, es el puente entre el ser y lo otro, lo que el ser no es según se deriva de “Las imágenes posibles”:

Apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. [...] En realidad, cuando más elaborada y exacta es una semejanza a una Forma, la imagen es el diseño de su progresión. [...].

Y la imagen al verse y reconstruirse como imagen, crea una sustancia poética, como una huella o una estela que se cierran con

la dureza de un material extremadamente cohesivo. [...] Y como la semejanza a una Forma esencial es infinita, paradójicamente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma, su penetración, la única posible, en el reverso que se fija.

(1977: 152-153)

La naturaleza como impulsora del Eros cognoscente

“A través de ese Eros de su adolescencia, cuando se atormenta con las Belisas y las Lesbias de sus primeros poemas, no logra situarlo a la altura de esa liberación de su yo confesional. Su Eros no le aporta una equivalencia entre su yo y ese yo que tiene que soltar para que vague por los bosques. En ese momento su diálogo con la naturaleza no va más allá de paralizar la copa de la palma con el talle de su amada. Su enredo en el Eros adolescentario todavía no se desenreda en la naturaleza”.

Lezama Lima, “La pintura y la poesía en Cuba (Siglos XVIII y XIX)”

Eros de la adolescencia significa pulsión amorosa, que -según la cita- debe encaminarse hacia la verticalidad propiciada por la naturaleza. En esta instancia Lezama recurre al neoplatonismo renacentista y su concepción de la naturaleza como eslabón en la Cadena del Ser, cohesionado por el Amor cortés o platónico, que pensamos, Lezama conoció a través de las *Églogas* de Garcilaso. En esta cosmovisión la naturaleza era el “Alma del mundo”, colocada debajo de los ángeles y encima de los Hombres. “Como naturaleza,

«pone en la materia el sello de la divinidad, en todas las formas generativas y corruptibles». Como Inteligencia, es infalible y «dirige a su fin a todo lo privado de entendimiento» (Tillyard 1984: 79). La naturaleza, entonces, está en el camino de ascensión hacia Lo Bello. Esta concepción impregna el término “paisaje gnóstico” de Lezama. Sin negar el gnosticismo oriental, consideramos justo el lugar del neoplatonismo renacentista en la determinación de este concepto, que concibe el paisaje americano como “el espacio que conoce por sí mismo” (Lezama Lima 1975) y “que crea una gnosis” (Lezama Lima 1972: 464), “la fuerza germinando en el espacio vacío” (*id.*: 463). Esta pretensión inaugural retrotrae el inicio de la literatura latinoamericana a las crónicas de Indias, desde las cuales se perfiló el modo de su propia creación poética, el barroco: el europeo colonizador debió recurrir a su imaginario literario y mítico para explicar la realidad exuberante de la naturaleza. De esta fricción surgió la imagen y con ella el impulso de conocer lo desconocido. Es preciso aclarar que en Lezama la naturaleza catapultó en el individuo un conocimiento de tipo intuitivo, marginando la escala jerárquica del Ser.

Disposición germinal del Eros en “Muerte de Narciso”

Metonímicamente, el Eros se hace presente, también, desde el primer verso del poema (“Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”), en el que se describe a la poesía como producción germinal -que

cohesiona con la idea del proceso de producción poética como un tramado-, pues Dánae fue fecundada por Zeus en forma de lluvia de oro (Grimal 1997: 5). En este verso “fecundación” se presenta también en el “Nilo”, río que cada año “anegaba la estrecha franja cultivable más allá de sus riberas y se retiraba dejándola cubierta con lodo de una fertilidad increíble, en el cual el crecimiento de nueva vida era extraordinariamente rápido” (Guthrie 1984, t. I: 67).

A pesar de la resistencia en diversos planos que ofrece Narciso, es sometido a una fragmentación ocasionada por el río, representante de una naturaleza que somete al individuo -punto analizado anteriormente- produciendo en él una *gnosis*, un conocimiento adherente y vertical. En el poema se desarrollan una serie de descripciones que focalizan un proceso de simbiosis entre Narciso y la naturaleza circundante (“Antorchas como peces, flaco garzón trabajo noche y cielo, / arco y cestillo y sierpes encendidos, carámbano y lebre” [1985: 15]). La naturaleza es la que posibilita la ascensión de Narciso (“Fronda leve vierte la ascensión que asume” [*id.*: 14]); y es la representante de lo otro, a lo que es subordinado Narciso, en un pasaje de su mismidad hacia la *otredad*, representada por el término “ausencia” en el poema (“Si la ausencia pregunta con la nieve desmayada, / forma en la pluma, no círculos que la pulpa abandona sumergida” [*ibid.*: 15]).

Es evidente el impulso hacia arriba al que es sometido Narciso denotado en los términos “fuga”, “ascendiendo”, y sus derivados- que se suceden y alternan (“Dócil rubí queda suspirando en su fuga ya ascendiendo” [*ibid.*: 14]), en la cual rubí connota al joven mítico.²⁸³

283 Hemos analizado este punto en nuestro trabajo “Muerte de Narciso entre la sierpe gongorina y el emblema de Garcilaso. Síntesis y Resolución”, en *Gaceta Magnética “Papeles de Trabajo”*, Instituto de Literatura Hispanoamericana-Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, n° 7, jul.-dic., 1997.

Ya que es el proceso el que ocupa la mayor parte del poema, representado por la agonía del joven, el término frecuentado para simbolizar el impulso se presenta en participio: “ascendiendo” es la palabra que se repite en el texto. Hacia el final, utilizando un pretérito indefinido categórico, se declara: “Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas” (Lezama Lima 1985: 19). Narciso finalmente ascendió a través de la naturaleza.

En “Muerte de Narciso”, pues, confluyen ambos rieles del Eros lezamiano, el aspecto erótico y el intelectual que se unen en aras de la plausibilidad de la Poesía.

Lezama, pues, propone su linaje a partir de una selección de la tradición. Si bien en “Muerte de Narciso” encontramos un linaje poético a partir del emblema del poeta representado por Garcilaso este paradigma se reemplaza hacia el final de su obra por José Martí. A partir del prócer, pues, Lezama construye el verdadero emblema de esa figura cernido por las cualidades de prócer y poeta que resulta la síntesis de diversas significaciones entre las que prevalece el poeta como aquel que entrega la imagen encarnada en la historia, el verdadero continuador de los clásicos españoles. Esta idea también se presenta en *Paradiso*; allí Lezama vincula su saga familiar y su genealogía poética con el poeta-prócer.

A modo de epílogo: hipóstasis del tiempo



I.

“... pero lo que más le despertó la atención toda la noche, como era costumbre cuando dormía fuera de casa, que transcurrió para él en vela, fue la hipóstasis que alcanzó el tiempo, para hacerse visible, a través de su transmutación en una incesante línea gris que cubría la distancia. Cerraba los ojos y lo perseguía la línea gris, como si fuese una gaviota que se metamorfoseara en la línea del horizonte, animándolo después con sus chillidos en sus recorridos de medianoche. Entonces, la línea al oscilar y reaparecer, parecía que chillaba.”

Lezama Lima, Paradiso

Uno de los poemas de *La fijeza*, “Muerte del tiempo”, se construye en base a una suposición, con interesantes tópicos de la poética de Lezama.

Supongamos el ejército, el cordón de seda, el expreso, el puente, los rieles, el aire que se constituye en otro rostro tan pronto nos acercamos a la ventanilla.

(Lezama Lima 1985: 184)

El “puente” reaparece para significar la presencia de un eje topográfico en reemplazo de lo cronológico, paralelo al “cordón de seda” (similar a la “línea gris que cubría la distancia” del epígrafe y su metamorfosis en gaviota). La metáfora trae nuevamente la significación de un desprendimiento del tiempo lineal, cronológico, en un tiempo que podemos pensar propio de la poesía y de la

escritura utilizado por Lezama desde “Muerte de Narciso” con la imagen parnasiana de “la seda” (“mano era sin sangre la seda que borraba...”).

La idea de tiempo lineal y “muerte del tiempo” tiene vinculaciones con “Pensamientos en La Habana”: “Como sueñan humillarnos, / repitiendo día y noche con el ritmo de la tortuga / que oculta el tiempo en su espaldar”. Versos en que se vale de la idea de la aporía de Aquiles y la tortuga que -entre muchas otras significaciones- destaca la noción lineal del tiempo. La misma referencia reaparece en “Muerte del tiempo” (“La gravedad no es la tortuga besando la tierra”).

La metáfora del tiempo lineal presente en la línea del horizonte permite pensar en la gaviota como imagen del *kairós*, del tiempo favorable, la epifanía que surge en el tiempo cotidiano y que en Lezama sería la imagen. Más allá de una significación cristiana, católica, especialmente paulina del *kairós*,²⁸⁴ la restitución de esta noción es una estrategia en la construcción de su propio linaje y del impulso poético, teniendo en cuenta especialmente el contexto del epígrafe, el erótico octavo capítulo de *Paradiso*. Leemos esa cita como una imagen de la construcción del linaje y ese momento que el poeta ubica ya desde la afirmación presente en “Julián del Casal”, de “rehallar el hilo de la tradición.” Los chillidos de la gaviota,

284 En nota al pie a la *Epístola a los Romanos*, capítulo 13, versículo 11, se aclara en la *Biblia de Jerusalén*: “El momento (*kairós*) parece designar la era *escatológica*, la que la Biblia llamaba los últimos días, inaugurada por la muerte y la resurrección de Cristo y extensiva al tiempo de la Iglesia militante, al tiempo de la salvación [...]; se contraponen al período precedente, no tanto por una simple sucesión temporal como por una diferencia de naturaleza. El cristiano, hijo del día, ya desde ahora liberado del mundo maligno [...] y del imperio de las tinieblas, tiene parte en el reino de Dios y de su Hijo [...]; es ya ciudadano de los cielos [...]” Al respecto también se puede consultar Eliade (1979³: 182-5) quien explica claramente esta diferencia de naturaleza en la concepción del tiempo antes de Jesucristo y después de su muerte y resurrección.

entonces, instan a Cemí hacia la creación poética, y son reflejo del impulso del poeta a escribir su propia temporalidad en una nueva epifanía.

II.

“De la única manera que podemos liberarnos de la extensión saturniana es creando la sobreabundancia de alimentos, donde el dios inexorable se enrede, se fatigue por los excesos incorporativos, se muestre en la vacilación de que toda la tierra se le brinde.”

Lezama Lima, “Preludio a las eras imaginarias”

Para concretar la legitimidad de esta escritura, la primera estrategia -señalada por Chiampi (1993: 20)- consiste en anular la causalidad cronológico-evolutiva en la visión histórica, en la cual las culturas se definen por la acumulación cuantitativa de antigüedad histórica tal como se trabaja en *La expresión americana* (1957): “Nuestro punto de vista parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, de la negación del desdén a los epígonos, de la no identidad de dos formas aparentemente concluyentes, de lo creativo de un nuevo concepto de causalidad histórica, que destruye el pseudo concepto temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo, a un tiempo fragmentario” (1993: 62-63). Para lograrlo, propone la lectura a través del contrapunto “o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia” (*id.*: 49).

Con ello, entonces, Lezama busca eliminar el destino

irremediable de la expresión americana como epígono de las manifestaciones europeas, además de neutralizar el peso que acarrea la antigüedad de la expresión del antiguo continente.

A nivel discursivo y, sobre todo en *Paradiso*, la neutralización jerárquica entre altas culturas y los denominados epígonos culturales se realiza a través del símil. Retomando la estética del Siglo de Oro español (Alonso, D. 1967), el orbe antiguo en Lezama asume muchas veces el carácter de arquetipo u horizonte para explayar una imagen,²⁸⁵ pero, sobre todo, para colocar a la cultura americana en el mismo *status* cultural.²⁸⁶

III.

*“Mi barca era la misma que condujo a Gautier
y que Verlaine un día para Chipre fletó,
y provenía de
el divino astillero del divino Watteau.”*

Rubén Darío, “Marina”

Más allá de su conciencia del momento estético que le toca vivir, Lezama no sólo lo construye sino que lo delata creando un *locus* que se inserta en lo temporal y espacial simbólico de la expresión poética

285 Así, por ejemplo, una cabellera despeinada es una gorgona: “La Vieja Mela extendía una Gorgona sobre los nódulos del tiempo” (Lezama Lima 1988b:180).

286 Como mencionamos en el capítulo anterior, a lo largo de toda la novela el parámetro de comparación de la historia de Cemí son la altas culturas (egipcia, hindú, griega y latina clásicas, china, entre las más significativas). Tómese como uno de los tantos ejemplos el siguiente: “Estas frases, que pudo articular, le habían brotado de su temblor, del miedo que las petrificaba, pero que al mismo tiempo, como aquellas divinidades homéricas, recorrían los campamentos disfrazadas de aurora o rocío, por encima de las cabezas de los guerreros escondidos detrás de la colina” (*id.*: 30).

cubana, pero también universal. Para ello, recorta y pega como a su conveniencia. En lo que hemos denominado como primera etapa, se encarga de destacar cómo Casal no ha podido asimilar la profundidad de la estética baudelaireana de quien se desprendería el Modernismo y el Simbolismo (1977: 78). Pero también hace reparos con respecto a Martí a quien coloca cerca de Claudel en su noción del “sabor de las palabras” y subraya “aunque en ocasiones masticaba demasiado deprisa” (*id.*: 97). El distanciamiento es, pues, directo en el ensayo y solapado en los años cincuenta en lo que podríamos pensar una estrategia política sin quitar su admiración por el prócer.

Lezama Lima, entonces, se construye como heredero de ambos. Para profundizar esta cuestión, y ya que hemos ido consignando conclusiones a lo largo de la tesis, nos interesa finalizar con el espléndido poema que Lezama dedicara a Casal en el Centenario de su muerte.

En “Confluencias” -como en la primera etapa- consolida su identificación con Casal, comentando la segunda estrofa de su “Oda a Julián del Casal” (1963): “Era un ruego que hacía por Casal y por mí” (1977: 1227). Es interesante ver el modo en que este poema construye tres aristas -entre otras significaciones- que tienen que ver con la presencia de la poesía en la vida de Casal que se revelaba en él como una extrañeza (“una lejanía” diría Lezama)²⁸⁷ un exilio interior y una lectura de la construcción del linaje. El primero de ellos se manifiesta especialmente por el “verde” de Casal, remitiendo a una lejanía cercana en Lezama (1988b: 271):

Déjenlo, verdeante, que se vuelva;

287 Como lo indica en “La poesía y la pintura en Cuba (siglos XVIII y XIX)”: “La poesía se apodera de la sacralidad de la lejanía” (1977: 965).

permitidle que salga de la fiesta
 a la terraza donde están dormidos.
 A los más dormidos los cuidará quejoso,
 fijándose cómo se agrupa la mañana helada.
 La errante chispa de su verde errante,
 trazará círculos frente a los dormidos
 de la terraza, la seda de su solapa
 oscurece el agua repasada del tritón
 y otro tritón sobre su espalda en polvo.
 Dejadlo que se vuelva, mitad ciruelo
 y mitad piña laqueada por la frente.
 (Lezama Lima 1985: 578)

El imperativo nos lleva a suponer que se trata de dos receptores, un “ustedes” -probablemente correspondiente a un auditorio cubano y un “vosotros”, más castizo. La forma pronominal del verbo abre dos posibilidades en nuestra lectura, por una parte, podría ser una sinonimia de permitir que se dé vuelta, que se torne y, por otra, un llamado al reconocimiento de un poeta olvidado en el pasado de la historia cultural de Cuba; ambas significaciones se relacionan con “su espalda en polvo.”

Sin embargo este requerimiento tiene que ver especialmente con otro reclamo. La descripción de Casal es prácticamente fantasmal (“polvo”, “solapa”), de alguien que está entre los muertos:

La misión te fue encomendada,
 descender a las profundidades con nuestra chispa verde,
 la quisiste cumplir de inmediato y por eso escribiste:
ansias de aniquilarme sólo siento.
 Pues todo poeta se apresura sin saberlo
 para cumplir las órdenes indescifrables de Adonai.

Ahora ya sabemos el esplendor de esa sentencia tuya,
quisiste llevar el verde de tus ojos verdes
a la terraza de los dormidos invisibles.
Por eso aquí y allí, con los excavadores de la identidad,
entre los reseñadores y los sombreros,
abres el quitasol de un inmenso Eros.
Nuestro escandaloso cariño te persigue
y por eso sonríes entre los muertos.
(*id.*: 583-584; la cursiva es nuestra)

Su lugar es el del recuerdo, de “oleada reminiscente”, como indica en “Confluencias”;²⁸⁸ Casal resulta otro de esos objetos del “escaparate titánico” de la abuela, la poesía por lo tanto es el espacio de la memoria:

Déjenlo que acompañe sin hablar,
Permitidle, blandamente, que se vuelva
hacia el frutero donde están los osos
con el plato de nieve, o el reno
de la escribanía, con su manilla de ámbar
por la espalda. Su tos alegre
espolvorea la máscara de combatientes japoneses.
Dentro de un dragón de hilos de oro,
camina ligero con los pedidos de la lluvia,
hasta la Concha de oro del Teatro Tacón,
donde la rígida corista colocará
sus flores en el pico del cisne,
como la mulata de los tres gritos en el vodevil

288 “Pocos años antes de su muerte, mi abuela abrió un escaparate titánico, que se encontraba en el último cuarto de su casa de Prado, donde mi juventud sintió cómo se abalanzaba hacia mí el aluvión de lo reminiscente. Ahí estaban el smoking de mi abuelo, con el cual había muerto mi tío Andresito, los trajes con los que mi abuela había asistido a las bodas de sus hijas. Estaba también allí una desmesurada escribanía con pozuelo para la tinta y unos renos de plata labrada, y sobre la escribanía una manilla de ámbar muy usada en el XVIII y XIX, para rascarse. Esa ingenua oleada reminiscente pasa a la segunda estrofa de mi obra *Oda a Julián del Casal...*” (Lezama Lima 1977: 1227).

y los neoclásicos senos martillados por la pedantería
de Clesinger. Todo pasó
cuando ya fue pasado, pero también pasó
la aurora con su punto de nieve.
(Lezama Lima 1985: 578-579)

La potencialidad de Casal como poeta también está signada por la imposibilidad marcada en el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo que traza una improbable “influencia sobre Baudelaire”, uno de los tópicos recurrentes del poema:

Las formas en que utilizaste tus disfraces,
hubieran logrado influenciar a Baudelaire.
(*id.*: 580)

Lo único vivo de Casal es esa “chispa” que abre y cierra el poema y que pervive en la poesía de Lezama, esta oda y la otra poesía, la no leída, la ignorada por sus coetáneos, “los dormidos de la terraza”:²⁸⁹

Permitid que se vuelva, ya nos mira,
qué compañía la chispa errante de su errante verde,
mitad ciruelo y mitad piña laqueada por la frente.
(Lezama Lima 1985: 584)

El epígrafe de este apartado quiere significar el vacío que

289 El epistolario de Lezama está atravesado por esta queja: la de una carencia, a veces descripta hiperbólicamente, de reconocimiento.

se construye en torno a la figura de Rubén Darío -como hemos señalado-. A raíz de estos movimientos estratégicos de selección y obliteración de lo cronológico, Lezama retoma y se sitúa en el mismo imaginario de Darío; incluso hasta podría hacer suyas las “Palabras Liminares” de *Prosas profanas*, que retoman el Siglo de Oro, el imaginario francés finisecular del s. XIX. La historia parece repetirse, sin embargo Lezama reconstruye para armar el punto de escisión y reescribir la historia de la poesía latinoamericana: allí donde Darío elige las fiestas galantes de Verlaine, Lezama elige *L'inconnu* baudelaireano.

Lezama, entonces, se establece como heredero legítimo de los hallazgos de Baudelaire, junto con Valéry -con quien sostiene sus diferencias-. Ello le permite, por una parte, recuperar la significación del poeta como vate del imaginario finisecular y, por lo tanto, portador del saber. Por otro lado, ofrecer una propuesta ante la estética surrealista, anulando su filiación con Baudelaire, y destacando lo contingente de su ofrecimiento. En la elección de su linaje -de claras vinculaciones, además, con Claudel y Mallarmé-, Lezama recupera el hilo de filiación que se había perdido con Casal y Martí instalándose en la tradición de la poesía moderna.

Su intención es simbólica, su majestad escondida. Nuestra lectura -sin poder desligarse de la admiración- quiere recuperar sin enmarcarlo, sujetarlo en el tiempo, haciéndonos eco de su mirada melancólica y del final de uno de sus poemas, volvemos a preguntar: “¿oye alguien?”

Bibliografía

De José Lezama Lima

Lezama Lima, José (1972) “Imagen de América Latina”. Fernández Moreno, César (coord.) *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI.

Lezama Lima, José (1975) “La imagen es para mí la vida”, entrevista con Gabriel Jiménez Emán, en *Talud* 7/8 (may.), Mérida.

Lezama Lima, José (1977) *Obras completas*, México, Aguilar, t. II.

Lezama Lima, José (1977) *Obras completas*, México, Aguilar, t. II: ensayos y cuentos.

Lezama Lima, José (1977/1993 reimp.) *Oppiano Licario*, México, Era.

Lezama Lima, José (1979) *Cartas (1939-1976)*, Madrid, Orígenes.

Lezama Lima, José (1981a) *El reino de la imagen*, selección, prólogo y notas de J. Ortega, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Lezama Lima, José (1981b) *Imagen y posibilidad*, sel., pról. y notas de C. Bianchi Ross, La Habana, Letras Cubanas.

Lezama Lima, José (1985) *Poesía completa*, La Habana, Letras Cubanas.

Lezama Lima, José (1988c) *Confluencias. Selección de ensayos*, prólogo de A. Prieto, La Habana, Letras cubanas.

Lezama Lima, José (1988a) *Diario en Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, año 79, 3º época, vol. XXIX, nº 2, La Habana,

may.-ag.

Lezama Lima, José (1988b) *Paradiso*, edición crítica, C. Vitier coord., México, Colección Archivos.

Lezama Lima, José (1991/1994 reimp.) *Poesía completa*, 3^o edición corregida y aumentada, La Habana, Letras Cubanas.

Lezama Lima, José (1992) *Poesía*, ed. e int. de E. de Armas, Madrid, Cátedra.

Lezama Lima, José (1993) *Fascinación de la memoria. Textos inéditos*, sel. y pról. de I. González Cruz, Madrid, Letras cubanas.

Lezama Lima, José (1993) *La expresión americana*, ed. de I. Chiampi, México, Fondo de Cultura Económica.

Lezama Lima, José (1995⁵) *Paradiso*, Madrid, Cátedra.

Específica de consulta

Álvarez Bravo, Armando (ed.) (1968) *Lezama Lima*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, pp. 26-40.

Apollinaire, Guillaume (1966) *Calligrammes. Poemes de la paix ete de la guerre (1913-1916)*, preface de M. Butor, Paris, Gallimard.

Apollinaire, Guillaume (1997) *Caligramas*, ed. de J. I. Velásquez, Madrid, Cátedra.

Armas, Emilio de (1992) Introducción a Lezama Lima, José, *Poesía*, Madrid, Cátedra.

Arrom, José Juan (1975) “Lo Tradicional Cubano en el Mundo Novelístico de José Lezama Lima”, en *Revista Iberoamericana* 92-3, Pittsburg, pp. 469-477.

Balboa, Silvestre de (1942) *Espejo de Paciencia*, estudio crítico de Felipe Pichardo Moya, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación-Dirección de cultura.

Barreda, Pedro (1975) “El criollo arco largo de *Paradiso*” en *Texto crítico* 16, Universidad Veracruzana, pp. 158-173.

Baudelaire, Carlos (1920) *Pequeños poemas en prosa*, trad. de E. Heras, s. l., Claudio García Editor.

Baudelaire, Charles (1961) *Les fleurs du mal. Poèmes choisis*, présentés par Marcel Galliot, Paris, Librairie Marcel Didier.

Baudelaire, Charles (1978) *Diarios íntimos*, trad. M. Giacchino, Buenos Aires, Fraterna.

Baudelaire, Charles (1997) *Las flores del mal*, ed. Bilingüe de A. Verjat y L. M. de Merlo, Madrid, Cátedra.

Baudelaire, Charles (1999) *Crítica literaria*, int., trad. y notas de L. Vázquez, Madrid, Visor.

Baudelaire, Charles (1999²) *Salones y otros escritos sobre arte*, int., notas y biografías de G. Solana, Madrid, Visor. Colección *La balsa de la Medusa*, n° 83.

Baudelaire, Charles (2005⁶) *Pequeños poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*, ed. de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra.

Bejel, Emilio (1994) *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid, Huerga y Fierro.

Berenger Hernández, Carmen y Víctor Fowler Calzada (2000) *José Lezama Lima. Diccionario de citas*, La Habana, Abril.

Blüher, Karl (1986) “La crítica literaria en Valéry y Borges” en *Revista Iberoamericana* 135-6, ab.-sept., pp. 447-451.

Bravo, Víctor (1991) *El secreto en geranio convertido. Una lectura de Paradiso*, Caracas, Monte Ávila.

Casal, Julián del (1945) *Poetas completas*, recopilación y ensayo preliminar de M. Cabrera Saqui, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación.

Cella, Susana (2003) *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*, Buenos Aires, Nueva Generación-Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Centro de Investigaciones de la Casa de las Américas (1971) *Interrogando a Lezama Lima*, Barcelona Anagrama.

Centro de Investigaciones Latinoamericanas (ed.) (1984) *Coloquio Internacional de la obra de José Lezama Lima*, ed. de C. Vizcaíno y E. Suárez Galbán (Poitiers), Madrid, Fundamentos, vol. I y II.

Chazarreta, Daniela Evangelina (2012) *Tramas del linaje en "Muerte de Narciso" de José Lezama Lima. Tesis de Licenciatura en Letras*, Quilmes, edición de autor.

Chiampi, Irlemer (1989) "Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima", en *Casa de las Américas* XXV/177, pp. 48-57.

Chiampi, Irlemer (1993) "La historia tejida por la imagen", en Lezama Lima, José, *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica.

Chiampi, Irlemer (1982) "Lezama Lima. La imagen posible", *Revista de la Universidad de México* 13, mayo.

Claudel, Paul (1929¹²) *Art poétique*, Paris, Mercure de France.

Cohen, Gustave (2002) "Ensayo de explicación" a Valéry, Paul (2002) *El cementerio marino*. Edición bilingüe, versión castellana de J. Guillén, prefacio del autor. Madrid, Alianza.

Correa Rodríguez, Pedro (1994) *La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso*, Granada, Universidad de Granada.

Couture, Mark Richard (1997) “*El agua más recordada: Golden Age Poetry in Lezama’s «Ah, que tú escapes»*” en *Hispania* 80/1, pp. 21-30.

Cruz Malavé, Arnaldo (1988) “Lezama Lima y el insularismo”, en *Ideologies & Literature* III/2, pp. 185-96.

Cruz Malavé, Arnaldo (1994) *El primitivo implorante: el «sistema poético del mundo» de José Lezama Lima*, Ámsterdam-Atlanta, GADAPI-Rodopi.

Del Prado, J. (1996) “Introducción” a Rimbaud, Arthur, *Poesías completas*. Edición bilingüe, ed. y trad. de J. del Prado, Madrid, Cátedra.

Díaz Quiñones, Arcadio (1987) *Cintio Vitier: La memoria integradora*, San Juan-Puerto Rico, Sin Nombre.

Ette, Ottmar (1995) *José Martí apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*, trad. española de L. C. Henao de Brigard, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Fernández Moreno, César (coord.) (1972) *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI.

García Marruz, Fina (1997) *La familia de Orígenes*, La Habana, Unión.

Garcilaso de la Vega (1978) *Obra poética*, int., notas y vocabulario de N. Buscaglia, Buenos Aires, Difusión. Biblioteca Clásica n° 37.

Garcilaso de la Vega (1996⁹) *Églogas I, II y III*, en *Poesías castellanas completas*, int. y notas de E. L. Rivers, Madrid, Castalia.

Góngora, Luis de (1981) *Poesía*, ed. de J. M. Caballero Bonald, Madrid, Taurus.

Góngora, Luis de (1998¹⁰) *Soledades*, ed. de J. Beverley, Madrid, Cátedra.

González Cruz, Iván (sel. y pról.) (1993) *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, La Habana, Letras Cubanas.

González Echevarría, Roberto (1984) “Lo cubano en *Paradiso*” en Centre de Recherches Latinoamericanes, Université de Poitiers, *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, t. II: Prosa, pp. 31-50.

González, Echevarría, Roberto (1975) “Apetitos de Góngora y Lezama” en Revista Iberoamericana 92-3, pp. 479 - 491.

Grünfeld, Mihail (1995/1997 reimp.) *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión.

Hernández, Rafael y Rafael Rojas (sel., pról. y notas) (2002) *Ensayo cubano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica.

Jiménez, Juan Ramón (1991) *Platero y yo. Trescientos poemas (1903 - 1953)*, México, Porrúa.

Kanzepolsky, Adriana (2004) *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, Rosario-Argentina, Beatriz Viterbo.

Lafaye, Georges (ed.) (1957) *Ovide. Les Metamorphoses*, Paris, Belles Lettres.

Lutz, Robin (1984) “The inseparability of opposites in José Lezama Lima’s ‘Muerte de Narciso’” en *Kentucky Romance Quarterly* 3, pp. 329-339.

Mallarmé, Stéphane (1995²) *Poesía completa. Edición bilingüe*, Barcelona, Ediciones 29.

Mallarmé, Stéphane (2004) *Cartas sobre la Poesía*, sel., trad., pról. y notas de R. Alonso, Córdoba, Ediciones del Copista.

Martí, José (1992) *Obras escogidas en tres tomos*, La Habana, Ciencias Sociales.

Martínez, Joaquín (1993) “La *Muerte de Narciso* o el símbolo

fatal de la autoconciencia: Ovidio, Schelegel, Valéry, Lezama” en *Canelobre* 25/6, invierno – primavera, Alicante, pp. 109-116.

Mataix, Remedios (2000) *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, s.l., Universitat de Lleida.

Matamoro, Blas (1995) “El delirio de la lucidez. La poética de Paul Valéry” en *Cuadernos Hispanoamericanos* 545, noviembre, pp. 73-112.

Miranda Cancela, Elina (2000) “El verdeante Casal de José Lezama Lima” en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, a. 91, n° 3-4, jul. – dic., pp. 46-58.

Orígenes. Revista de arte y literatura (1944-1956), La Habana, edición facsimilar, intr. e índice de autores de M. Uribe, México-Madrid, El Equilibrista-Turner.

Ovidio (1995) *Metamorfosis*, intr. de C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, Cátedra.

Paredes, Alberto (comp.) (1995) *Una historia de imágenes: XIV estaciones para llegar a Paradiso*, México, Universidad Autónoma de México.

Pellón, Gustavo (1991) “Martí, Lezama Lima y el uso figurativo de la historia” en *Revista Iberoamericana* 154, en.-may., pp. 77-89.

Poe, Edgar A. (1966) *Complete tales and poems*, Ljubljana-ex Yugoslavia, Mladinska Knjiga. (contiene selección de ensayos poéticos).

Poe, Edgar Allan (2000) *Poesía completa*, ed. bilingüe, trad. de Condor y G. Falaquera, Madrid, Hiperión.

Quiroga, José (2006) “La poesía hispanoamericana entre 1922 y 1975”. Pupo-Walker, Enrique y Roberto González Echevarría (ed.) *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Gredos,

t. II, pp. 355-356.

Rensoli, Lourdes e Ivette Fuentes (1990) *Lezama Lima: una cosmología poética*, La Habana, Letras cubanas.

Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, año 79, 3° época, vol. XXIX, n°2, La Habana, may.-ag.

Riccio, Alessandra (1985) "El 'Diario' de Martí en José Lezama Lima" en *Unión* 2, pp. 96-100.

Riccio, Alessandra (1987) "Lezama y la posibilidad infinita de Martí" en *Unión* 3, pp. 4-19.

Rilke, Rainer M. (1976²) *Antología poética*, estudio, versión y notas de J. Ferreiro Alemparte, Madrid, Espasa-Calpe.

Rilke, Rainer María (1998) *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, ed. y trad. de E. Barjau, Madrid, Cátedra.

Rimbaud, Arthur (1996) *Poesías completas*. Edición bilingüe, ed. y trad. de J. del Prado, Madrid, Cátedra.

Rimbaud, Arthur (2001²) *Poesía completa*. Edición bilingüe, Madrid, Visor.

Ríos-Ávila, Rubén (1980) "The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé", en *Latin American Literary Review* VIII/16, pp. 242-255.

Rivers, Elías (1973) "Albanio as Narcissus in Garcilaso's *Second Eclogue*" en *Hispanic Review* 41, pp. 297-304.

Rivers, Elías (1983) "La *Égloga III* y la paradoja del arte natural" en Rico, Francisco (comp.) *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, t. II, pp. 144-149.

Rivers, Elías L. (1999¹⁸) *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

Rodríguez Feo, José (1991) *Mi correspondencia con Lezama Lima*, México, Era.

Rojas, Rafael (2000) *Un banquete canónico*, México, Fondo de Cultura Económica.

San Juan de la Cruz (2000) *Poesía completa y comentarios en prosa*, s.l., Planeta.

Santa Teresa de Jesús (2004¹³) *Libro de la vida*, ed. Dámaso Chicarro, Barcelona, Cátedra. Colección Letras Hispánicas, vol. 98.

Santí, Enrico-Mario (1975) “Lezama, Vitier y la Crítica de la Razón reminiscente” en *Revista Iberoamericana* 92-3, Pittsburgh, pp. 535-546.

Spitzer, Leo (1952) “Garcilaso, *Third Eclogue*, lines 265-271” en *Hispanic Review* 20, pp. 243-248.

Suárez de León, Carmen (1988a) “Observaciones” al *Diario de J. L. L.* en *Biblioteca Nacional José Martí*, año 79, 3° época, vol. XXIX, may.-ag., pp. 99-100.

Suárez Galbán, Eugenio (1987) *Lezama Lima*, Madrid, Taurus.

Sucre, Guillermo (1975) “Lezama Lima: el Logos de la imaginación”, en *Revista Iberoamericana* 92-93, Pittsburgh, pp. 493-508.

Sucre, Guillermo (1975) *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica.

Valdivieso, Jaime (1980) *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Orígenes.

Valéry, Paul (1942) *Poésies. Album de vers anciens. La jeune Parque. Charmes. Pièces diverses. Cantate du Narcisse. Amphion. Sémiramis*, Paris, Gallimard.

Valéry, Paul (2002) *El cementerio marino*. Edición bilingüe, versión castellana de J. Guillén, prefracio del autor y ensayo de

explicación de G. Cohen, Madrid, Alianza.

Verjat, A. y L. M. de Merlo (1997) "Introducción" a Baudelaire, Charles (1997) *Las flores del mal*, ed. Bilingüe, Madrid, Cátedra.

Vitier, Cintio (1970) *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del libro.

Vitier, Cintio (1985) "Martí y Darío en Lezama" en *Casa de las Américas* 152, sept. - oct., pp. 4-13.

Vitier, Cintio (1988) "Introducción a la obra de José Lezama Lima" en *Crítica cubana*, La Habana, Letras cubanas, pp. 415-540.

Vitier, Cintio (1993) "La aventura de Orígenes", en Lezama Lima, J., *Fascinación de la memoria. Textos inéditos*, sel. y pról. de I. González Cruz, Madrid, Letras cubanas, pp. 209-337.

Teórica y metodológica

Adorno, Theodor (1983) *Teoría estética*, trad. de F. Riaza, Barcelona, Orbis.

Aguirre, Gustavo R. (1979) *Las poéticas del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas-Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

Aguirre, Raúl G. (1968) *El dadaísmo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Alonso, Dámaso (1935) *La lengua poética de Góngora (Parte primera)*, Madrid, Revista de Filología Española, Anejo XX.

Alonso, Dámaso (1960¹²) *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos.

Alonso, Dámaso (1966⁵/1976² reimp.) *Poesía española*.

Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos.

Alonso, Dámaso (1967^s) *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid, Gredos, t. I, II y III.

Arfuch, Leonor (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Aristóteles (1947) *Poética*, trad. de E. Schlesinger, Buenos Aires, Emecé.

Auerbach, Erich (1950 / 1996 reimp.) *Mimesis*, trad. de I. Villanueva y E. Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, Gastón (1965/1997 reimp.) *La poética del espacio*, trad. de E. de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, Gastón (1993) *El agua y los sueños*, trad. de I. Vitale, México, Fondo de Cultura Económica.

Baehr, Rudolf (1962) *Manual de versificación española*, trad. y adapt. De K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos.

Bailly, A. (1950) *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, París.

Balakian, Anna (1969) *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid, Guadarrama.

Benítez Rojo, Antonio (1996) Introducción, "La isla que se repite" a *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, s. l., Ed. del Norte.

Benjamin, Walter (1972/1993 reimp.) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, pról., trad. y notas de J. Aguirre, Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (1998) *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, pról., trad. y notas de J. Aguirre, Madrid, Taurus.

Berman, Marshall (1988) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. de A. Morales Vidal, Madrid, Siglo veintiuno de España.

Bernadae, M. L. y P. du Bouchet (1997/1998 reimp.) *Picasso, artista y bohemio*, trad. de T. Clavel, Trieste, B y Gallimard.

Bettetini, Gianfranco (1986) *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra.

Bloom, Harold (1973) *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila.

Bonnefoy, Yves (dir.) (1996) *Diccionario de las mitologías*, trad. de M. Solana, París, Flammarion, vol. I y II.

Bonneville, Georges (1972) *Les fleurs du mal. Baudelaire. Analyse critique*, Paris, Hatier.

Bornay, Erika (2004⁵) *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.

Brisson, Luc (1996) *Introduction à la pholosophie dy mythe I. Sauver les mythes*, Paris, Vrin.

Brown, Gary J. (1979) "Rhetoric as structure in the *Siglo de Oro* Love sonnet", en *Hispanófila* 66, mayo, Chapel Hill, NC, pp. 9-39.

Bürger, Peter (1987) *Teoría de la vanguardia*, trad. de J. García, pról. De H. Piñón, Barcelona, Península.

Burnet, Ioannis (ed.) (1900) *Platonis Opera*, London, Oxford University Press.

Cabo Aseguinolaza, Fernando (comp.) (1999) *Teorías de la lírica*, Madrid, Arco.

Calame, Claude (1996) *L'Éros dans la Grèce antique*, s.l., Belin.

Cámara, Alicia (s.a.) *El Greco*, en Bozal, Valeriano (coord.) *El arte y sus creadores*, Madrid, Indisa, vol. 14.

Carmody, Francis (1963) *The evolution of Apollinaire's poetics. 1901-1914*, California, University of California Press, University of California Publications in Modern Philology, vol. 70.

Casal, Julián del (1945) *Poemas completas*, recop., ensayo preliminar, bibliografía y notas de M. Cabrera Caqui, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación-Dirección de Cultura.

Cassin, Barbara (1994) *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad*, trad. de I. Agoff, Buenos Aires, Manatíal.

Catelli, Nora (2001) *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama.

Chartier, Roger (1995) “«Cultura popular»: retorno a un concepto historiográfico” en *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México, Instituto Mora, pp. 121-138.

Chevalier-Gheerbrant (1986) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

Cioranescu, Alejandro (1957) *El barroco o el descubrimiento del drama*, La Laguna, Universidad de La Laguna.

Cirlot, Juan (1958) *Diccionario de símbolos*, Buenos Aires, s.e.

Cirlot, Lourdes (1995) *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor.

Clancier, Georges-Emmanuel (1959) *De Rimbaud au surréalisme*. Panorama critique, Paris, Seghers.

Claudel, Paul (1929²) *Art Poétique*, Paris, Mercvre de France.

Clay, Jean (1971) *L'impressionnisme*, préface de R. Huyghe, maquette de Jean-Louis Germain, Milan, Librairie Hachette et société d'études et de publications économiques.

Cornejo Polar, Antonio (1994) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte.

Cornford, F. M. (1974) “La doctrina de Eros en el *Banquete*

de Platón”, en *La filosofía no escrita y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, pp. 127-146.

Crombie, I. M. (1962) *An examination of Plato's doctrines*, London, Routledge & Kegan Paul, vol. II.

Curtius, Ernst R. (1955/1998² reimp.) *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. M. F. Alatorre y A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2 t.

Curtius, Ernst R. (1992) *El espíritu francés en el siglo XX, I. Gide – Rolland – Claudel – Suares – Péguy*, Madrid, Visor. Colección *La balsa de la Medusa*, n° 45.

Curtius, Ernst Robert (1941) *Marcel Proust y Paul Valéry*, trad. de Pedro Lecouna, Buenos Aires, Losada.

De Man, Paul (1991) *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.

De Torre, Guillermo (1965) *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor.

Dehennin, Elsa (1962) *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier.

Deleuze, Gilles (1989) *El pliegue*, trad. De J. Vázquez y U. Larraceleta, Barcelona, Paidós.

Depestre, René (1966) “Mito e identidad en la historia del Caribe”, en *Casa de las Américas* 36-7, pp. 38-41.

Derrida, Jacques (1995) *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*, trad. de C. de Peretti, Buenos Aires, Paidós.

Derrida, Jacques (1997⁷) *La diseminación*, trad. de J. M. Arancibia, Madrid, Fundamentos.

Diez del Corral, Luis (1974²) *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.

Dodds, E. R. (1994) *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza.

Eagleton, Terry (1988 / 1993 reimp.) *Una introducción a la teoría literaria*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Egido, Aurora (1990) *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica.

Eliade, Mircea (1985⁶) *Mito y realidad*, traducción de Luis Gil, Barcelona, Labor-Punto Omega.

Ferrater Mora, José (1999 / 2004 reimp.) *Diccionario de filosofía*, nueva ed. actualizada por la Cátedra Ferrater Mora bajo la dirección de J.-M. Terricabras, Barcelona, Ariel Filosofía, t. I, II, III y IV.

Fevre, Lucien (1922) “Les petits cadres naturels: les unités insulaires”, en *La terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*, Paris, La Renaissance du livre, 1922, ch. II, pp. 241-83.

Ford, Andrew (1992) *Homer. The poetry of the past*, Ithaca-London, Cornell University Press.

Fränkel, Hermann (1993) *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, trad. de R. Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor.

Freud, Sigmund (1986²/1999⁶ reimp.) “Lo ominoso” en sus *Obras completas*, ordenam., comentarios y notas de J. Strachey con la colaboración de A. Freud, Buenos Aires, Amorrortu, vol. XVII, pp. 215-258.

Frobenius, Leo (1934⁴) *La cultura como ser viviente. Contornos de una doctrina cultural y psicológica*, trad. de M. J. Kahn, Madrid, Espasa-Calpe.

García Berrio, Antonio (1981) “Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los ss. XVI y

XVII y las reglas del género”, en *Zitschrift für Romanische Philologie*, XCVII-1/2, pp. 146-171.

García Berrio, Antonio (1978) “Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*”, en *Dispositio* III-9, pp. 243-293.

García Gual, Carlos (1992) *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza.

García Gual, Carlos (1995) *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Hiperión.

Genette, Gerard (1970) *Figuras. Retórica y estructuralismo*, trad. de N. Rosenfeld y M. C. Mata, Córdoba-España, Nagelkop.

Genette, Gerard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

Gerbi, Antonello (1982²) *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica. 1750-1900*, trad. de A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica.

Glissant, Édouard (1996) *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.

Glissant, Édouard (1997) *Le discours antillais*, s.l., Gallimard.

González de Tobia, Ana (1998) “Julio Cortázar y el mito griego. Vinculación y contraste con algunos tratamientos de Borges y Marechal” en *Synthesis* 5, La Plata, Centro de Estudios de Lenguas Clásicas – Área Filología Griega de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – UNLP, pp. 85-113.

González de Tobia, Ana (2005) *Tradición clásica en Iberoamérica*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.

González Echevarría, Roberto (1974) “Isla a su Vuelo Fugitiva: Carpentier y el Realismo mágico” en *Revista Iberoamericana* 86, en.-marzo, pp. 9-63.

Gracián, Baltasar (1945³) *Agudeza y arte de ingenio*, Buenos Aires, Espasa – Calpe Argentina.

Graves, Robert (1985) *Los mitos griegos*, traducción de Luis Echávarri, Buenos Aires, Alianza, t. I y II.

Grimal, Pierre (1997) *Diccionario de la mitología griega y romana*, trad. de F. Payarols, Buenos Aires, Paidós.

Grube, G. M. A. (s. a.) “Eros”, en *Plato's Thought*, London, Methuen & Co. Ltd., pp. 87-119.

Gusdorf, Georges (1984) *L'homme romantique*, Paris, Payot.

Guthrie, W. K. C. (1984) *Historia de la filosofía griega*, Madrid, Gredos, t. I y II.

Hamburger, Käte (1986) *Logique des genres littéraires*, s.l., Éditions du Seuil.

Hamburger, Michael (1991) *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, trad. de M. A. Flores y M. Córdoba Magro, México, Fondo de Cultura Económica.

Hardy, J. (1932) *Aristote. Poétique*, Paris, Les Belles Lettres.

Hauser, Arnold (1978) *Historia social de la literatura y el arte*, trad. de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, Barcelona, Guadarrama-Punto Omega, vol. 2 y 3.

Hegel, George W. F. (1953) *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*, trad. de J. Gaos, Madrid, Revista de Occidente, t. I.

Henríquez Ureña, Pedro (1984) *La utopía de Amércia*, pról. de R. Gutiérrez Girardot, comp. y cronol. de A. Rama y R. Gutiérrez Girardot, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Herrera, Fernando de (1966) “Soneto I” de sus *Anotaciones a las Obras de Garcilaso de la Vega*, en Gallego Morell, Antonio (ed.) *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, Universidad de

Granada, pp. 282-291.

Hightet, G. (1954) *La tradición clásica*, trad. de A. Alatorre, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, t. I y II.

Hornblower, S. Spawforth, A. (eds.) (1996) *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford-N. York, Oxford University Press.

Jacobson, Roman (1977) *Ensayos de poética*, trad. de J. Almela, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Jacobson, Roman (1984) *Ensayos de lingüística general*, trad. de J. M. Pujol y J. Cabanes, Barcelona, Ariel.

Jaeger, Werner (1952 / 1998⁴ reimp.) *La teología de los primeros filósofos griegos*, trad. de J. Gaos, México, Fondo de Cultura Económica.

Jaeger, Werner (1962² / 1993 reimp.) *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica.

Jamme, C. (1995) *Introduction à la philosophie du mythe II. Époque moderne et contemporaine*, traduit par A. Pernet, Paris, Vrin.

Kahnweiler, Daniel-Henry (1983²) *Los grandes pintores. Juan Gris*, trad. y adapt. R. Veronese, Buenos Aires, Viscontea, colección *Los grandes pintores*, n° 22.

Kristeva, Julia (1974) *La révolution du langage poétique. L'avant-garde a la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, s.l., Éditions du Seuil.

Kristeva, Julia (1997⁶) *Historias de amor*, trad. de A. Ramos Martín, México, Siglo XXI.

Kristeva, Julia (2005) *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria*, trad. J. Arrambide, Buenos Aires, Eudeba.

Lamming, George (1966) "Identidad cultural del Caribe", en *Casa de las Américas* 36-7, pp. 35-7.

Lázaro Carreter, Fernando (1966) *Estilo barroco y personalidad*

creadora, Madrid, Anaya.

Lázaro Carreter, Fernando (1980) “Dos notas sobre la poética del sonetos en los Comentarios de Herrera”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, VII-IXm pp. 315-321.

Lévi Strauss, Claude (1969²) *Antropología estructural*, trad. por E. Verón, Buenos Aires, EUDEBA.

Lotman, Yuri (1982²) *Estructura del texto artístico*, trad. de V. Imbert, Madrid, Istmo.

Ly, Nadine (1985) “La *Soledades*: ‘...Esta poesía inútil...’”, en *Criticón* 30, Toulouse, pp. 7-42.

Maravall, José Antonio (1981) *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel.

Márquez, Roberto (1966) “Identidad cultural caribeña”, en *Casa de las Américas* 36-7, pp. 70-4.

Martino, P. (1948) *Parnaso y Simbolismo (1850-1900)*, trad. de E. Ramos, Buenos Aires, El Ateneo.

Maturo, Graciela (1979) “El mito, fundamento y clave de la cultura” en *Escritos de filosofía* 3, Buenos Aires, pp. 159-174.

Maynadé, J. (1973) *Los Versos Áureos de Pitágoras – Los Símbolos y el Hieros Logos (La Palabra Sagrada)*, México, Diana.

Modern, Rodolfo (1958) *El expresionismo literario*, Buenos Aires, Nova.

Molho, Mauricio (1977) *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica.

Molloy, Silvia (1996) “El lector con el libro en la mano” en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 25-51.

Montero, Oscar (1989) “Las ordalías del sujeto: Mi museo ideal y Marfiles viejos, de Julián del Casal” en *Revista Iberoamericana*

146/7, enero-junio, pp. 287-306.

Mortley, Robert (1988) *Désir et différence dans la tradition platonnicienne*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.

Muschg, Walter (1972) *La literatura expresionista alemana*, trad. M. Faber Kaiser, Barcelona, Seix Barral.

Muschg, Walter (1996) *Historia trágica de la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica.

Nadeau, Maurice (1964) *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil.

Navarro Tomás, Tomás (1965³) *Arte del verso*, México, Cía. General de Ediciones.

Navarro Tomás, Tomás (1995) *Métrica española*, Barcelona, Labor.

Nietzsche, Friedrich (1992) *El origen de la tragedia*, Buenos Aires, Siglo XX.

Ortega, Julio (1988) “La hermenéutica vallejana y el hablar materno” en Vallejo, César, *Obra poética*. Edición crítica, Madrid, ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, pp. 606-620.

Ortiz, Fernando (1947/1984 reimp.) *El huracán. Su mitología y sus símbolos*, México, Fondo de Cultura Económica.

Ortiz, Fernando (1991) *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana, Ciencias Sociales.

Osorio Tejeda, Nelson (dir.) (1982) *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año VIII, n° 15, número monográfico: *Las vanguardias en América Latina*, Lima, 1° semestre.

Osorio, Nelson (1988) “Prólogo” a su compilación de *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Otto, Walter (1976) *Los dioses de Grecia*, Buenos Aires,

Eudeba.

Parker, A. A. (s.a.) “Tema e imagen de la *Égloga I* de Garcilaso”, en Rivers, Elías L. (ed.) *La Poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, Barcelona, Ariel.

Paz, Octavio (1994²) *La casa de la presencia. Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica.

Pedreira, Antonio S. (1970) *Insularismo en Obras*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, t. II, pp. 14-176.

Perrot, Maurice (1977) *L'imaginaire décadent*, Paris, Université de Paris.

Piglia, Ricardo (1979) “Ideología y ficción en Borges”, en *Punto de vista* II/5, pp. 3-6.

Piñón, Helio (1987) “Prólogo” a Bürger, Peter (1987) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

Platón (1992) *Banquete*, trad., int. y notas de M. Martínez Hernández, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, vol. III.

Platón (1992) *Fedro*, trad., int. y notas de E. Lledó Íñigo, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, vol. III.

Platón (1992) *Sofista*, trad., int. y notas de N. L. Cordero, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, vol. V.

Platón (1993) *Lysis*, trad., int. y notas de E. Lledó Íñigo, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, vol. I.

Poe, Edgar A. (1966) *Complete tales and poems*, Ljubljana-ex Yugoslavia, Mladinska Knjiga.

Rama, Ángel (1983) “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud” en NRFH, vol. XXXII, n° 1, pp. 95-96.

Richard, Jean-Pierre (1964) *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil.

Ricoeur, Paul (1977) *La metáfora viva*, trad. de G. Baravalle, Buenos Aires, Megápolis-La Aurora.

Rivers, Elías L. (1973) "Albanio as Narcissus in Garcilaso's *Second Eclogue*, en *Hispanic Review* 41, pp. 297-304.

Rivers, Elías L. (s.a.) "La paradoja pastoril del arte natural", en Rivers, Elías L. (ed.) *La Poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, Barcelona, Ariel.

Rodríguez Adrados, Francisco (1983) *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza.

Rodríguez Adrados, Francisco y otros (1963) *Introducción a Homero*, Madrid, Guadarrama.

Rodríguez Juliá, Edgardo (1989) *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*, 2° ed., Madrid, Playor.

Rousset, Jean (1972) *Circe y el pavo real. La literatura francesa del barroco*, trad. de J. Marfá, Barcelona, Seix Barral.

Sabor de Cortazar, Celina (1974) *Introducción a La poesía de Garcilaso de la Vega*, Buenos Aires, CEAL.

Sabor de Cortazar, Celina (1987) "Góngora y la poesía pura", en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987.

Salinas, Pablo (1947) *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana.

Sanguinetti, Edoardo (1965) *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Caracas, Monte Ávila.

Santo Tomás de Aquino (1944) *Suma Teológica*, Buenos Aires, Club de Lectores, t. IV: El hombre.

Sarduy, Severo (1999) *Obra completa*, edición crítica a cargo de G. Guerrero y F. Wahl, Madrid, ALLCA XX – Sudamericana,

Colección Archivos, 2 t.

Schwartz, Jorge (1991) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, trad. de E. dos Santos, Madrid, Cátedra.

Schwartz, Jorge (1993) *Vanguardia y cosmopolitismo. Oliverio Girando y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Segre, Cesare (1976) “Análisis conceptual de la *I Égloga* de Garcilaso”, en *Las estructuras y el tiempo*, Madrid, Planeta, pp. 163-184.

Simons, Edison (1977) *Poética de Mallarmé*, Madrid, Nacional.

Spengler, Oswald (1964) *A decadência do ocidente*, Rio de Janeiro, Zahar.

Spitzer, Leo (1952) “Garcilaso, *Third Eclogue*, lines 265-271”, en *Hispanic Review* XX, 195, pp. 243-248.

Spitzer, Leo (1980) *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica.

Stanton, Edward (1980) “‘En tanto que rosa y azucena...’ ” en Rico, Francisco (coord.) *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, t. II.

Thibaudet, Albert (1926⁴) *La poésie de Stéphane Mallarmé. Étude littéraire*, Paris, Gallimard.

Thibaudet, Albert (1945²) *Historia de la literatura francesa. Desde 1789 hasta nuestros días*, Buenos Aires, Losada.

Tillyard, E. M. W. (1984) *La cosmovisión isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica.

Tipler, Pual A. (1994) “Reflexión” en *Física ***, versión española por J. Aguilar Paris y J. de la Rubia Pacheco, Madrid, reverté, 30.3, pp. 982-987.

Todorov, Tzevetan (comp.) (1991⁶) *Teoría de los formalistas rusos*, trad. de A. M. Nethol, México, Siglo veintiuno.

Torre, Guillermo de (1943) “Apología del cubismo y de Picasso”, en *La aventura del orden*, Buenos Aires, Losada, pp. 145-170.

Triadó Tur, Juan-Ramón (coord.) (s.a.) *El Greco*, Madrid, Susaeta. Colección *Genios de la Pintura*.

Uribe, Marcelo (1992) Introducción a *Orígenes*. *Revista de arte y de literatura (1944-1956)*, dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, ed. facsimilar con introducción e índice de autores de M. Uribe, La Habana, El Equilibrista/Turner.

Valéry, Paul (1944) *Introducción a la poética*, trad. de E. A. Jonquieres, Buenos Aires, Argos.

Valéry, Paul (1990) *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor. Colección *La balsa de la Medusa*, n° 39.

Valéry, Paul (1993) *Estudios filosóficos*, Madrid, Visor. Colección *La balsa de la Medusa*, n° 62.

Valéry, Paul (1995) *Estudios literarios*, Madrid, Visor. Colección *La balsa de la Medusa*, n° 64.

Valéry, Paul (1999) *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor. Colección *La balsa de la Medusa*, n°100.

Valéry; Paul (1950) *Écrits divers su Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard.

Verani, Hugo (1990²) *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica.

Videla de Rivero, Gloria (1990) *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, t., I y II.

Vilatte, Sylvie (1991) *L'insularité dans la pensée grecque*, Paris, Belles Lettres.

Vossler, Karl (1940²) "Lope y Góngora", en *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, cap. XIII.

Vossler, Kart (1946) *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada.

Vox (1995³) *Diccionario Ilustrado Latino-Español. Español-Latino*, Buenos Aires, Bibliografit.

Walter, Ingo F. (1999) *Picasso*, Colonia-Alemania, Taschen.

Yurkievich, Saúl (1997) *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica.

Yurkievich, Saúl (1968) *Modernidad de Apollinaire*, Buenos Aires, Losada.

Zanetti, Susana (2002) *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de la novela en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Zanetti, Susana (comp.) (1999) *Legados de José Martí en la crítica latinoamericana*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

Zanetti, Susana y otros (1997) *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras del artista en torno al modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo.



DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA

Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

La línea de investigación de su tesis de doctorado fue: “Hipóstasis del tiempo: reconstrucción de linajes y tradición en la obra de José Lezama Lima” bajo la dirección de las profesoras Susana Zanetti y la Dra. Ana María González de Tobia.

Actualmente es profesora Adjunta de Literatura Latinoamericana para Lenguas Modernas y Jefa de Trabajos Prácticos de Literatura Latinoamericana I en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación e Investigadora Asistente del C.O.N.I.C.E.T.

ISBN 978-967-28035-0-6



9 781234 567897