



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La riqueza del vacío

El Paradiso ausente de José Lezama Lima

Autor:

Silva, María Guadalupe

Tutor:

Manzoni, Celina

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

FACULTAD de FILOSOFIA	
Nº 817.695 N	
-4 ABR 2005	
Agr.	ENTRADA

TESIS 11-5-11

Tesis de Doctorado

La riqueza del vacío.
El *Paradiso* ausente de José Lezama Lima

Doctoranda: María Guadalupe Silva
Directora: Celina Manzoni

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

2005

Esta Tesis de Doctorado fue realizada en el marco de la Beca de Postgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), durante el periodo 2000-2005. Las investigaciones fueron iniciadas en la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca), y desde el año 2001 continuadas en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de la Doctora Celina Manzoni.

ÍNDICE

Introducción	p. iv
Primera Parte.	
Poética y proyecto creador	
1. <i>Orígenes</i> . La isla dentro de la Isla	p. 1
1.1. Postales del origenismo	p. 6
1.2. El lugar de la poesía	p. 20
1.3. La Cuba secreta	p. 37
1.4. Poéticas en conflicto	p. 48
1.5. El fin de una época	p. 58
2. Hacia un sistema poético del mundo	p. 120
2.1. La ínsula distinta	p. 71
2.2. La tradición de ser otro	p. 87
2.3. Barroco americano	p. 95
2.3.1. El espejo de Europa	p. 99
2.3.2. <i>La expresión americana</i>	p. 103
2.3.3. Carpentier y el barroco militante	p. 110
2.3.4. La naturaleza y el paisaje	p. 113
2.4. Un sistema poético del mundo	p. 120
Segunda Parte.	
<i>Paradiso</i>	
1. La novela como relato del origen	p. 139
1.1. El llamado	p. 146
1.2. La familia	p. 159
1.2.1. Los Olaya	p. 161
1.2.2. Los Cemí	p. 171
1.2.3. La unión	p. 176
1.2.4. La otra desintegración	p. 180

2. San Jorge y el dragón	p. 189
2.1. Nuevo heroísmo / heroísmo de lo nuevo	p. 198
3. Eros y poesía	p. 217
3.1. Exhibición	p. 227
3.1.1. Faloroscopías	p. 231
3.1.2. La palabra y la vergüenza	p. 238
3.2. Discusión	p. 242
3.3. Sublimación	p. 255
3.4. Silencio	p. 274
4. Joyas del Paraíso	p. 280
4.1. Texto-fibroma	p. 281
4.2. El comienzo infinito	p. 292
Bibliografía	p. 298

ABREVIATURAS UTILIZADAS:

OC – José Lezama Lima, *Obras completas*, Cintio Vitier (ed.), Madrid, Aguilar, 1975 y 1977, 2 tomos.

P – José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. crítica coordinada por Cintio Vitier, Buenos Aires, ALLCA XX – Fondo de Cultura Económica, 1993.

INTRODUCCIÓN

¿Qué se proponía José Lezama Lima al escribir una novela como *Paradiso*? Así planteada, la pregunta puede parecer acaso brusca o excesiva, pero ha sido de hecho el comienzo de esta investigación, el disparador de un largo recorrido de lecturas, relecturas e interrogaciones. Al igual que muchos lectores recién llegados a Lezama, al leer *Paradiso* por primera vez tuve la impresión de que allí se tramaba algo oscuro, de difícil penetración, algo que ponía a prueba las competencias del lector, y como luego pude ver en la bibliografía crítica, también los límites del consenso. Un aspecto en particular me llamó la atención: la inquietante disonancia entre lo que se anunciaba en el título —que obviamente aludía a Dante— y lo que luego se ofrecía en la novela, cuya exuberancia barroca parecía ir precisamente en contra del luminoso y sosegado equilibrio del Paraíso dantesco. Esta impresión me sugirió la idea de que allí podía haber una suerte de inversión, por la cual el texto venía a ser el reverso de la imagen que se invocaba desde el inicio. Esto a su vez me llevó a sospechar que la imagen paradisiaca cernía esta incitante ausencia sobre el conjunto de la obra lezamiana.

Según afirmó Lezama, *Paradiso* es la “suma” de toda su obra. Esto significa, en primer lugar, que invita a leer sus textos en conjunto y a buscar las conexiones entre ellos y la novela. Pero también algo más: que sus producciones fueron *pensadas* como una totalidad orgánica, de la cual *Paradiso* vendría a ser la cima y el centro. Es muy interesante observar cómo desde el interior de la novela se genera la ilusión de que en ella radica la justificación de toda la obra lezamiana. La

palabra “obra” aquí es indispensable, en la medida que subraya una voluntad que atraviesa todos los textos de Lezama con la sugestión de que todos ellos forman parte de una labor concebida como la misión de una vida: un “obrar” que se expresa fundamentalmente en el trabajo literario, pero que también se extiende a la construcción de una figura de escritor y de un movimiento cultural cuya identidad tiende a confundirse con la del propio Lezama.

A lo largo de esta investigación las palabras *mundo* o *universo* serán repetidas con la intención de hacer visible la profunda y compleja unidad de esta obra. De hecho, estas eran dos palabras muy apreciadas por Lezama, quien en determinado momento de su vida decidió formular el inmodesto proyecto de fundar un “sistema poético del mundo”. Se trataba de insistir sobre la posibilidad de recrear los modos de nombrar, organizar y percibir la realidad mediante una rearticulación de configuraciones imaginarias. En el fondo, lo que Lezama proponía era terminar con el viejo “complejo” de subordinación que nacía de la costumbre de leerse en el reflejo de Europa, para gestar así una nueva universalidad, una cosmo-visión originada en Cuba. A juzgar por el impacto que su poética ejerció y sigue ejerciendo en muchos escritores de su país, podría decirse que realmente consiguió fundar un lenguaje, y con él un modo peculiarmente cubano de leer e imaginar el mundo.

Considerando el valor que Lezama solía asignar a la idea de que la literatura constituye un “acto” por el que la realidad se transforma mediante nuevas representaciones, resulta claro que concibió su tarea como una operación concientemente orientada a incidir y modificar las condiciones culturales de lo que él solía llamar sus “circunstancias”. En este sentido, la certeza de que se vivía en

una época de crisis –tanto en Cuba, por lo que se llamó la “frustración republicana”, como en Occidente, debido a su presuntiva “decadencia”– operó de manera sumamente productiva, si se tiene en cuenta que a partir de esta convicción Lezama fundó revistas, encabezó un grupo decidido a construir una cultura nacional sólida y modernizada, configuró una teoría de la expresión americana inspirada en el supuesto ocaso de Europa, y elaboró una poética en la que el motivo de la ausencia juega un papel fundamental. Se diría que Lezama decidió asumir la literatura como una herramienta con la que rearticular visiones del mundo, para lo cual ideó un “sistema” que no solamente contenía una teoría acerca de la creación estética, sino que también se proponía como un vehículo de transformación moral. Su trabajo como escritor y promotor cultural se concebía a sí mismo como una “obra”, en el más amplio y justo sentido de la palabra.

Para llevar a cabo este propósito, Lezama debía configurar una teoría del arte que explorara sobre todo los poderes de la representación, que él definió con el polivalente término de “imagen”. La idea de que la imagen “encarna” en la historia produciendo cambios profundos, y la idea correlativa de que la historia misma es una constelación imaginaria que cíclicamente se renueva mediante operaciones de recombinación, serán algunos de los pilares de su sistema poético. Una de las peculiaridades de este sistema reside en el hecho de que se urde con la misma lógica poética sobre la que predica, y que nunca es desarrollado de manera sistemática en un *corpus* acotado de escritos teóricos, de manera que todos sus textos son, en alguna medida, una puesta en acto y una reflexión acerca del “sistema” que los impregna, alberga y desborda. Tanto cuando se refiere a Cuba, a la historia americana, a la literatura china o al arte egipcio, podría decirse que el *espacio*

textual de Lezama es la puesta en escena del paisaje interior de una figura llamada Lezama. Es la materialización del mundo que se fue creando mediante una inmensa variedad de lecturas, asimiladas de una manera muy personal y recompuestas en la malla de una escritura que casi nunca se toma el trabajo de aclararse, que vela sus citas y a menudo cita deliberadamente mal, que se expresa por símbolos de significación inestable y que sigue una lógica discursiva completamente propia. En el espacio de la textualidad lezamiana *lo difícil* es más que una peripecia del lector: es un principio ético que Lezama lleva hasta sus últimas consecuencias, considerando que las verdades más profundas deben ser iluminadas mediante la complejidad.

Paradiso, decíamos, fue colocada por Lezama en el centro de su obra. Teniendo en cuenta este vínculo con el resto de sus producciones, consideré conveniente dividir el análisis en dos partes: una orientada a su poética y proyecto creador y otra dedicada a *Paradiso*. Esta división no sugiere que entre teoría y praxis exista una relación de prioridad, en el sentido de que una prepare o explique a la otra, sino que, por el contrario, de lo que se trata es de hacer visible la profunda imbricación entre las diversas facetas de una obra que se caracteriza por una constante autorreferencialidad. El privilegio de la "teoría", en la primera parte, tan sólo apunta al intento de desbrozar sus principales ideas acerca del arte y la cultura, teniendo en cuenta que estas ideas son las mismas que articulan la poética del discurso lezamiano. Para comprender esta poética desde su interior es importante comenzar por reconstruir, en la medida de lo posible, el horizonte desde el cual Lezama perfeccionaba su proyecto literario, las tensiones dialógicas que lo constituían y a partir de las cuales él mismo se representó como un escritor *llamado* al

cumplimiento de una misión. Dado que Lezama no explicaba el significado de sus términos técnicos desde una suerte de exterioridad enunciativa, sino que con sorprendente naturalidad hablaba lo que parecía ser un idioma único y personal, el mayor obstáculo radica en reconocer la arqueología de este lenguaje, el marco de lecturas y conocimientos a partir de los cuales Lezama tejió su poética. Mi método consiste entonces en tratar de producir un acercamiento a la perspectiva de Lezama sin mimetizarme con su voz, procurando evitar esa tendencia tan habitual en la crítica que consiste en hacer propias sus palabras, sus términos técnicos, sus metáforas y aun sus modos elípticos de expresarse.

La primera parte, “Poética y proyecto creador”, se propone indagar tanto la teoría estética de Lezama como las condiciones históricas de su gestación y las tensiones que se inscriben en ella, en relación agonal con el campo intelectual de su momento.¹ El primer capítulo de esta primera parte se ocupará centralmente de la revista *Orígenes*, fundada por Lezama Lima y José Rodríguez Feo en 1944. Mi interés pasará sobre todo por investigar los propósitos de la publicación y los mecanismos por los cuales buscó la manera de constituirse en una especie de “mito”. Este es un aspecto sumamente interesante dado que permite comprender algunas de las operaciones por las que el propio Lezama fue perfilándose a sí mismo como una figura legendaria. En este sentido quiero destacar los trabajos de Remedios Mataix y Adriana Kanzepolsky, cuyos estudios despliegan una visión amplia del proyecto lezamiano –y en el segundo caso particularmente del proyecto

¹ Sigo aquí la definición de Pierre Bourdieu: “El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera” (Marc Barbut *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1975, p. 146). Esta definición tiene la virtud de considerar las relaciones de una poética con su entorno social como relaciones *interiorizadas*, que inciden en la gestación de dicha poética y en el modo de configurarse dentro del juego de tensiones que constituyen el campo intelectual.

origenista— a partir de su relación con las condiciones sociales y políticas, los actores culturales y las corrientes literarias de la época.² El segundo capítulo abordará algunos de los conceptos claves de la poética lezamiana, con el propósito especial de analizar la conexión entre su teoría cultural y su teoría estética.

La segunda parte se concentrará en *Paradiso*, con la intención de analizar el lugar que esta novela ocupa dentro del sistema lezamiano, y de hacer evidente su relación espejeante con el resto de su obra —en cuyo campo incluyo, como indiqué anteriormente, las operaciones por las que Lezama construye su figura de escritor. El primer capítulo se propone investigar cómo *Paradiso* genera la ilusión de estar situada en el centro de una obra concebida como la realización de un “destino”. Aquí también trataré de mostrar cómo la novela reconstruye los lazos familiares del protagonista mediante un apareamiento de linajes que claramente expresa el deseo de re-integrar, siquiera en el orden de los signos, el cuerpo disgregado de la nación. El segundo capítulo seguirá explorando este aspecto de la novela, pero ahora con el propósito de indagar una faceta particular, que bien cabría denominar *edificante*: la construcción de un modelo heroico en el que *Paradiso* resume sus ideales éticos, al tiempo que perfila y legitima la figura de su autor. Los capítulos tercero y cuarto se ocupan de interrogar la función del erotismo en la novela, uno de los aspectos que a su turno resultaron más polémicos y alimentaron la reputación de Lezama como poeta transgresor. El título del tercer capítulo, “Eros y poesía”, sugiere la función medular del erotismo como vía de acceso a la escritura y por lo tanto como la fuerza que se oculta en el fundamento del propio texto. El último capítulo, centrado en la

² Remedios Mataix, *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, Asociación de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000. Adriana Kanzevolsky, *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

imagen del fibroma de Rialta, retoma la figura que para varios críticos representa una cifra de toda la novela, con el propósito de analizar cómo en ella convergen sus principales temas y procedimientos retóricos, sus mayores aspiraciones y también sus aporías. El último capítulo puede leerse por lo tanto como una conclusión de toda esta segunda parte, en la que a su vez se intenta demostrar cómo *Paradiso* constituye, en efecto, la cima y el centro de la obra lezamiana.

¿Qué se ha hecho entonces del Paraíso? Esta pregunta atraviesa todo el trabajo con el fin de poner a prueba la siguiente hipótesis: que en el proyecto literario de Lezama la imagen paradisiaca funciona con la fuerza de un horizonte utópico, irrepresentable, y sin embargo constantemente presente en forma de invocación. Uno de los trabajos que me guiaron en este sentido fue la tesis de Arnaldo Cruz-Malavé, quien propuso la idea de que el mayor dilema del sistema poético lezamiano radica en la escenificación de una fractura entre el deseo de unidad y la tendencia a la diseminación.³ Así, para Cruz-Malavé este sistema constituye un dispositivo paradójico que al mismo tiempo asegura y deniega su posibilidad de concreción, poniendo en crisis los límites del lenguaje y su capacidad de representar:

No hemos querido por tanto [concluye Cruz-Malavé], al enfatizar los "límites" del sistema de Lezama, juzgarlo. Contemplándolo desde su teleología, cierta crítica ha juzgado a Lezama como un escritor trascendente, fundacional o conservador, y enfocándolo desde su diseminación, otra crítica lo ha juzgado como un escritor subdesarrollado, colonizado o revolucionario. Nosotros hemos preferido, en cambio, creer doblemente a Lezama: creerlo, como citando a San Pablo, propone él, todo. Tomar en serio, por un lado, su 'sistema poético del mundo' e insistir, por otro, en lo que hemos querido ver como su particular belleza, su política y porvenir: su fidelidad a lo desértico, a lo deleznable, a lo

³ Arnaldo Cruz-Malavé, *El primitivo implorante. El "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994.

díscolo; su negativa radical a no construir su sistema poético salvo con lo que lo podría destruir. [p. 134]

En cierta forma mi trabajo prosigue esta reflexión, pero con el propósito de dar sentido a la comprobación de esta doblez paradójica. En mi hipótesis el afán totalizador de la poética lezamiana alude sesgadamente a su propia imposibilidad, pero sin renunciar en ningún momento a la invocación de su meta, precisamente porque en ella reside el motor de la escritura y la actividad literaria. Su sistema no se situaría entonces ni de este ni del otro lado, sino en el hueco mismo de la fractura entre el sentido final y la errancia sin fin. Tanto en el proyecto origenista, como en la teoría poética de Lezama y en *Paradiso*, la idea de un retorno a la matriz del origen constituye una obsesión cuya recurrencia no hace sino subrayar la función propulsora de la imagen paradisiaca, siempre colocada más adelante o más atrás, en un sitio lejano cuya inaccesibilidad no obstante pone todas las cosas en movimiento. Lezama mismo se inscribió en el seno de una cosmovisión poética asociada a la utopía paradisiaca, se dibujó como una especie de profeta de la "infinita posibilidad", rodeado de soledad e incompreensión. Ciertamente a su alrededor *existía* una suerte de espacio aurático mezclado de burla, irritación y reverencia. Espacio que Lezama contribuyó a construir y supo capitalizar, proyectándose como ese personaje a la vez enigmático, extravagante e inocente que solía verse en él, una especie de hierofante en cuyo gabinete abarrotado de libros y obras de arte parecía guardarse la llave maestra de un pasadizo hacia la Cuba secreta de que hablaba María Zambrano, o bien hacia el sitio de un saber oculto que luego parecía reverberar en su escritura poética. Todas las operaciones de Lezama refuerzan esta figuración. Sus apelaciones a bucear en lo desconocido tienden a ubicarlo en el

lugar del sacerdote, el sitio del poeta enemistado con la vulgaridad y la indiferencia de su tiempo. De allí la ilusión de que su poética retiene una porción de trascendencia, aunque esta sea, precisamente, la razón de su deriva. La escritura de Lezama reenvía permanentemente a sí misma, como dibujando el itinerario de un viaje cuyo destino es la perseverancia en el movimiento de la búsqueda. Este sistema poético sabe que no le es dado alcanzar el sentido único y totalizador, pero tampoco se conforma con una diseminación infinita y sin finalidad. El insistente llamado de Lezama a perseguir el reencuentro con la unidad del origen no podría comprenderse sin tomar en cuenta su correlativa convicción de habitar un siglo de confusión y desconcierto. Su lugar es el de la pérdida, y en la medida que se dice inscrito en una época de ruina y corrupción, el de la invocación de todas las formas en que puede expresarse la plenitud del Paraíso: el de la Cuba esencial, el de la isla americana, el de la *imago* divina reflejada en la naturaleza, el de la reconciliación.

Primera Parte

Poética y proyecto creador

Capítulo 1

Orígenes: La isla dentro de la Isla

En este nada brillante futuro inmediato, y quizá durante mucho tiempo, la continuidad de la cultura habrá de ser mantenida por un muy pequeño número de personas —y no la mejor provista de ventajas materiales. No serán los grandes órganos de opinión o los viejos periódicos, sino los pequeños y oscuros diarios y revistas (aquellos que son leídos casi exclusivamente por sus propios colaboradores) quienes conserven vivo el pensamiento crítico y alienten a los autores con talento original.

T. S. Eliot, "Last Words", *The Criterion*
[Traducción citada en la revista *Sur*, Buenos Aires, n° 53,
febrero 1939, p. 81]

Si bien un primer contacto con el universo poético de José Lezama Lima podría inclinarnos a imaginar un escritor solitario, hechizado por una lengua oscura y ajeno a los avatares de la historia, lo cierto es que durante los primeros veinte años de su carrera literaria los esfuerzos lezamianos estuvieron guiados por el afán de constituir en el seno de la agitada vida habanera un proyecto grupal sólido y perdurable. Aunque solía describirse a sí mismo como un poeta que trabajaba "secretamente", Lezama no quiso ser una voz aislada en los márgenes de la literatura, sino que buscó la manera de situarse en el corazón de la escena literaria de Cuba a fin de construir, desde allí, "algo grande", algo que marcara una huella

indeleble en el devenir cultural de la nación. Los primeros frutos de esta voluntad fueron revistas de corta vida como *Verbum* (1937), *Espuela de plata* (1939-1941) y *Nadie parecía* (1942-1944), pero la consagración definitiva de la “galaxia-élite-Lezama”¹ vendría con *Orígenes* (1944-1956), que en sus doce años y cuarenta números publicados pudo reunir un poderoso núcleo de voces y así recortar el espacio de su pregonada “coralidad”.

La historia de este grupo es conocida. En 1932 Lezama comienza su amistad con el seminarista Ángel Gaztelu, quien a su lado sería uno de los pilares del movimiento y el rostro más visible de la fuerte impronta católica del grupo. Más tarde se suman otras amistades: Gastón Baquero, Cintio Vitier y Eliseo Diego, poetas más jóvenes que toman contacto con Lezama en la Universidad de La Habana.² Baquero participa en *Verbum*, revista que se publica en la Facultad de Derecho entre junio y noviembre de 1937. Vitier y Diego conocen a Lezama poco después, en eventos culturales organizados por la misma universidad.³ Para

¹ La expresión es de José Prats Sariol. “La galaxia Lezama” en Jacobo Machover (ed.), *La Habana. 1952-1961. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 128-144.

² Gastón Baquero cuenta que conoció la poesía de Lezama a través de “una revistita llamada *Compendio*” en la que aparecía el poema “Discurso para despertar las hilanderas”. “Aquello me impresionó mucho. Busqué con mil trabajos su dirección, la encontré y le escribí. Una carta pedante, tremenda, y comenzamos a intercambiar correspondencia, ahí dentro de la misma Habana. [...] Establecimos una relación propia de la juventud. Eso se ligó con la Universidad. Allí yo estudiaba ingeniería agronómica, que no tiene nada que ver con las letras, sin embargo, siempre estaba metido en la Facultad de Filosofía.” Gastón Baquero, “Mi mayor placer es inventar”, en *La gaceta de Cuba*, La Habana, UNEAC, 3/94, 1994, p. 46.

³ Cuenta Cintio Vitier: “nos fuimos conociendo sucesivamente la mayor parte de nosotros en un período de tiempo anterior a la aparición de la revista *Espuela de Plata*, entre los años 1938 y 1939, con la única excepción del Padre Gaztelu, que ya para entonces era amigo de Lezama. Los otros, sin embargo, no conocíamos entonces ni a Gaztelu ni a Lezama. Yo creo que fui el primero de la promoción más joven que lo conoció en la Universidad. Recuerdo que fue una noche que debe haber sido de otoño o invierno de 1938. Daba una conferencia en el Aula Magna de la Universidad don Fernando de los Ríos. [...] Gastón Baquero, a quien yo conocía, me lo presentó.” Enrico Mario Santí, “Entrevista al grupo ‘Orígenes’”, en Cristina Vizcaino y Eugenio Suárez Galbán (eds.) *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, v. I, Madrid, Fundamentos, 1984, p. 158.

entonces el poeta ya era una figura nimbada por una reputación de misterio. “Mi primer Lezama”, cuenta Diego, “lee ‘un puente, un gran puente que no se le ve’, en un aula de la Facultad de Letras que su voz transfigura en gruta, en cripta sacra. Me asombra, simplemente. Me enseña la poesía como un ritual solemne, sombrío, mayestático. Este primer Lezama es un joven cuya austeridad lo aísla en abismos”.⁴ En esta época Vitier, Diego y Baquero formaban junto con Fina y Bella Marruz un pequeño cenáculo poético en “los altos de la calle Neptuno”, donde cierto día reciben la visita de ese extraño joven (Lezama bordeaba entonces los treinta años) que de inmediato se convierte en “el maestro”.

Nace así el núcleo de aquella celebrada amistad que según el relato originista sería el principal lazo del grupo. Pronto aparece *Espuela de Plata*, que dirigen Lezama, el crítico de arte Guy Pérez Cisneros y el pintor Mariano Rodríguez. Además de Gaztelu, Baquero y el joven “Cynthio” Vitier (así firmaba por entonces), allí colaboran, entre otros, los poetas Virgilio Piñera, Mariano Brull y Emilio Ballagas, junto con artistas plásticos como René Portocarrero, Amelia Peláez, José Ardévol y Alfredo Lozano. Según dirá más tarde Lezama, esta revista aspiraba a configurar en Cuba, “allí donde no la había”, una “nueva tradición”.⁵ A pesar de este voluntarioso empeño, *Espuela de Plata* finalizó su actividad con apenas seis números publicados. Según explica Lezama en una carta a Juan Ramón Jiménez, la revista no pudo continuar debido a la dificultad de reunir un público

4 Eliseo Diego, “Recuento de José Lezama Lima”, en Pedro Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana - Madrid, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1985, p. 289.

5 José Lezama Lima, “Después de lo raro, la extrañeza”, *Orígenes*, nº 6, 1945, p. 52.

propio, ya que “[s]e hacía con esfuerzos increíbles, pero sin eco”.⁶ El grupo se separa entonces por tres años,⁷ hasta que en 1943 Lezama consigue retomar el proyecto. Esta vez el sostén económico estaría garantizado por el aporte personal de José Rodríguez Feo, quien venía de estudiar en Estados Unidos y contaba con los recursos necesarios para sufragar una revista. Por sugerencia de Pedro Henríquez Ureña, a quien había conocido en Harvard, Rodríguez Feo se entrevista con Lezama y le propone codirigir esa empresa que el poeta llamó *Orígenes*.

Si *Orígenes* pudo publicarse con regularidad durante más de una década, si logró imprimir ediciones de excelente calidad con tiradas de trescientos ejemplares —además de veintitrés libros con su sello editorial—, si pudo ser distribuida entre prestigiosos extranjeros y contar con sus colaboraciones y redes de difusión, no fue solamente en virtud del trabajo de Lezama, sino también gracias a la colaboración de Rodríguez Feo, cuya condición financiera le permitía solventar el coste de la revista y a la vez ingresar en importantes centros de producción intelectual,

6 José Lezama Lima, *Cartas a Eloisa y otra correspondencia*, Madrid, Verbum, 1998, p. 276. En realidad, lo que decidió el cierre de la revista no fue solamente la tibieza del público. En el último número de *Espuela de Plata* Ángel Gaztelu se incorporó a la dirección. Esta incorporación parecía previsible dada su vieja amistad con Lezama, sin embargo Virgilio Piñera, que se había incorporado a los “Consejeros” número antes y que no compartía las convicciones religiosas que dominaban entre los miembros de la redacción, desata una polémica que termina por desmembrar al grupo, que no volverá a trabajar unido sino hasta la publicación de *Orígenes*. Cf. Marcelo Uribe, “Prólogo”, *Orígenes* (Edición facsimilar), v. I, México - Madrid, El equilibrista - Turner, 1989, p. XX. En el editorial del primer número de *Poeta*, su siguiente revista, Piñera hará este balance: “El desarrollo es como sigue: del síntoma (*Verbum*) se origina el sentimiento (*Espuela*); de este surge el disentimiento (*Clavileño*, *Nadie Parecía* y *Poeta*). El resultado es por riquísimo, no mensurable. Pero con todo ya se puede ir hablando de esa ‘excepcional generación de 1936’”. Virgilio Piñera, “Terribilia meditant”, *Poesía y crítica*, La Habana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 170.

7 Desde la finalización de *Espuela de Plata* hasta la aparición de *Orígenes*, los miembros del primer grupo inician la publicación de tres revistas: 1) Gastón Baquero, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Justo Rodríguez Santos y Fina García Marruz —entre otros— editan siete números de *Clavileño* (1942-1943); 2) Lezama y Gaztelu editan diez números de *Nadie Parecía* (1942-1944); 3) Virgilio Piñera dirige la revista *Poeta*, que sólo publicó dos números (1942 y 1943), y que, como puede verse en la nota anterior, desde su primer editorial manifiesta sus diferencias con respecto al anterior grupo encabezado por Lezama. Cf. *Diccionario de la Literatura Cubana*, 2 tomos, Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba, 1980.

principalmente norteamericanos.⁸ Lezama por su parte no carecía de relaciones fuera del país, pero su precaria situación económica le impedía realizar los viajes de rigor. Esto, desde luego, no le restó protagonismo ni obstó para que fuese él quien lograra consolidar aquello que definió como un “estado de concurrencia”, una articulada polifonía, si por momentos tensa en su interior, claramente recortada sobre el mapa literario de su tiempo. Lezama quiso que *Orígenes* fuese mucho más que un distinguido artículo de consumo. Buscó el modo de realizar una eficaz intervención cultural, no sólo modernizadora sino de manifiesto carácter ético y expresa voluntad de integración nacional. Se trataba de realizar un acto de fundación, de instaurar en la Isla “un estado organizado frente al tiempo”, un “estado de poesía” que operase como “símbolo de salvación” en “una época donde la ruina y la desintegración avanzaban con un furor indetenible”.⁹

Ese espacio que tesoneramente edificó Lezama entre 1937 y 1956 hoy se conoce globalmente como “origenismo”,¹⁰ y se recuerda asociado al difícil contexto

8 En 1946 José Rodríguez Feo regresa a Estados Unidos para inscribirse en la Escuela de Verano de Middlebury College, donde entonces trabajaban algunos de los profesores de literatura española más destacados del momento. Allí conoce a los mexicanos Emilio Abreu Gómez y Juan de la Cabada, al dominicano Max Henríquez Ureña, a los españoles Joaquín Casaldueiro, Francisco García Lorca, Jorge Guillén, Juan Marichal y Pedro Salinas. A través de su correspondencia con Lezama, que abarca diversos periodos entre 1945 y 1956, pueden seguirse los contactos que Rodríguez Feo fue entablando en Estados Unidos no sólo con las personas citadas (en especial con Guillén y Salinas), sino también con otras figuras de relieve internacional como Wallace Stevens, T. S. Eliot, Stephen Spender o George Santayana. La gran cantidad de traducciones que publicó en *Orígenes* (veinticuatro en total) y de textos inéditos que consiguió directamente de los autores, demuestra tanto el valor de su aporte a la revista como la sagacidad de su criterio en la selección de los textos a publicar. A su viaje a México en 1946 se debe el homenaje de *Orígenes* (nº 13, primavera 1947) a la cultura de este país, con reproducciones de José Clemente Orozco y textos de Emilio Abreu Gómez, Efraín Huerta, Gilberto Owen, Octavio Paz y Alfonso Reyes, entre otros. Cf. *Mi correspondencia con Lezama Lima*, op. cit.

⁹ Cf. José Lezama Lima, “Señales. Alrededores de una antología”, *Orígenes*, nº 31, 1952, p. 64, y “Un día del ceremonial”, en *Imagen y posibilidad*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 45.

¹⁰ Además de Ángel Gaztelu, Gastón Baquero, Cintio Vitier, Eliseo Diego, las hermanas Marruz, Octavio Smith, Virgilio Piñera, Lorenzo García Vega o Justo Rodríguez Santos, el núcleo “clásico” del origenismo, también formaron parte del grupo los escritores Samuel Feijóo,

político que va desde la caída de Gerardo Machado hasta el último gobierno de Fulgencio Batista; un periodo marcado por el descontento y la fragilidad de las instituciones republicanas. Ese fue el lapso en que, desde una expresa marginalidad respecto del poder político, Lezama fue adquiriendo cada vez mayor centralidad en el campo de la cultura. Cuando a fines de 1953 se rompe su amistad con Rodríguez Feo, la revista –que carecía de aportes oficiales y de un financiamiento asegurado–, inicia un lento y agónico final. Pero ya entonces no sólo las dificultades económicas impedirían su continuación. La ruptura de ambos directores había dejado a Lezama relativamente aislado en un momento que no le era propicio. Desde 1953, y decididamente en 1956, toda una etapa nacional entraba en crisis, y en ese nuevo contexto *Orígenes* comenzaba a parecer un objeto del pasado.

1.1. POSTALES DEL ORIGENISMO

El estudio de una revista se presta a una variedad de recortes, agrupamientos o itinerarios que no sólo se limita al cuerpo impreso de la publicación, sino que a menudo involucra todo un conjunto de memorias, evaluaciones, retractaciones o reivindicaciones pronunciadas desde afuera, o más tarde, por uno o más de sus miembros. En el caso de *Orígenes*, esta reflexión paratextual añadida *a posteriori* juega un papel de singular relevancia, al punto de condicionar la orientación de la lectura cuando se trata de *regresar* al material de la revista. Pienso concretamente en la formación de un mito origenista, y también en su sombra, esa versión *otra*, desmitificadora, y no por eso menos parcial, de Lorenzo García Vega. De estas

Pablo Armando Fernández, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís, Luis Marré, Pedro de Oráa, los pintores Mariano Rodríguez, Diago, Wifredo Lam, Víctor Manuel, Raúl Milán, René Portocarrero, y los músicos José Ardévol, Julián Orbón y Serafin Pro, entre otros.

imágenes quisiera ocuparme a continuación, y para ello será preciso realizar un breve salto en el tiempo.

Como se sabe, hasta la publicación de *Paradiso* en 1966 Lezama era un escritor prácticamente desconocido fuera de Cuba. Tal es así que al prologar su *Órbita de Lezama Lima* —el primer libro enteramente dedicado a él— Fernando Álvarez Bravo tiene que preguntarse *quién es Lezama*, puesto que “[n]o se sabe casi nada acerca de él” y “[n]o existe ningún estudio orgánico de su obra”.¹¹ Cuando la literatura latinoamericana estallaba como una nueva y al fin reconocida vanguardia internacional, de pronto aparecía esta figura como la joya secreta de una Isla que, desde la Revolución, había dejado de ser un punto distante en el océano para convertirse en la cifra de viejas y modernas ilusiones. La impronta de este olvido iluminó a Lezama con el súbito resplandor de un tesoro oculto, no sólo aislado por las aguas de Caribe y la pertenencia a una zona marginal, sino también por el entonces reciente bloqueo económico que convertía sus creaciones en un objeto doblemente deseado. Para Cortázar, quien se empeñó personalmente en rescatar su obra, Lezama había “quedado del otro lado de la barrera hasta un punto en que incluso aquellos que han oído su nombre y quisieran leer *Tratados en La Habana*, *Analecta del reloj*, *La fijeza*, *La expresión americana* o *Paradiso*, no pueden ni podrán conseguir ejemplares”.¹² En estas condiciones comenzó a cristalizar en la

¹¹ Fernando Álvarez Bravo prologó y publicó esta antología crítica en el mismo año de 1966 (La Habana, Unión). Hasta entonces los trabajos dedicados a Lezama eran, en efecto, parciales, y en su gran mayoría habían sido publicados en Cuba.

¹² Julio Cortázar, “Para llegar a Lezama Lima” [1966], en Pedro Simón (ed.), *op. cit.*, p. 150. El propio Lezama manifestó su sorpresa ante el repentino éxito de la novela, como puede verse en el siguiente apunte: “Me sorprendió la resonancia de la novela. Buenos Aires, Primera Plana, edición La Flor 3000 ej. en una semana. Rev. Amaru. Siempre de Méjico (dos veces), Revista de la Universidad. Edición de Era. Índice, Ínsula. Edición francesa y edición italiana. Yo estaba acostumbrado a hacer revistas y libros de 300 ejemplares y de pronto, después de treinta años de trabajo, me encuentro con una gran curiosidad por lo que [he] hecho, pero mi obra está epuisée,

crítica extranjera la imagen de un Lezama variamente insular: “Adán previo a la culpa” (Cortázar), “avasalladoramente tropical” (Vargas Llosa), “peregrino inmóvil” (Tomás Eloy Martínez). Gracias al éxito de *Paradiso* empiezan a abundar los reportajes, y es en ellos donde Lezama encuentra la ocasión de recordar los primeros años de su carrera y de redimensionar el sentido del proyecto grupal iniciado treinta años antes. Así, cuando en una entrevista Ciro Bianchi Ross le pregunta sobre los inicios de su trayectoria, Lezama responde:

En realidad, empecé [a escribir] muy joven, después viendo las dificultades de publicación me dediqué a hacer revistas para ir publicando nuestras cosas; por ejemplo, mi poema *Muerte de Narciso* fue escrito a mis veintiuno o veintidós años y publicado en *Verbum* en 1936 [sic]. A mí nunca me ha interesado publicar sino hacer, como aquel noble inglés que escribía sus poemas en papel de cigarrillos y después se los fumaba y exclamaba: lo interesante es crearlos.¹³

En un escritor que hizo toda clase de esfuerzos por ver sus textos publicados en una época en la que editar y ser leído en Cuba era un logro extraordinario, la última afirmación no puede tomarse al pie de la letra. Nada más ajeno al metódico artesanado lezamiano que la indolencia del citado aristócrata (Thomas De Quincey), aunque la arrogancia del gesto indique algo sobre el tipo de provocaciones con que Lezama construyó su figura de escritor. No obstante sí es cierto que evitó publicar el extraordinario poema “Muerte de Narciso” hasta la aparición de *Verbum*, unos cinco años después de escribirlo. Si por un lado esto habla de las dificultades con que debía enfrentarse todo poeta para darse a conocer, también insinúa la temprana voluntad de abrir un área propia y definida. A diferencia de quienes se inician en la

difícilmente se encuentran ejemplares.” “Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*”, *P*, p. 713.

13 “Interrogando a Lezama Lima”, en Pedro Simón Martínez (ed.), *op. cit.*, p. 11.

escritura con tanteos más o menos vacilantes, transitan “épocas” o reniegan de sus comienzos, Lezama irrumpía desde muy joven con una poesía inusualmente madura, y es preciso decirlo también: muy poco dada a transformarse con el tiempo. Conciente además de que esta escritura requería un ámbito propio, Lezama no apresuró la publicación de sus poemas sino que forjó el escenario propicio para su presentación. Así explica aquella necesidad de “hacer revistas”: se trataba de generar y dominar un espacio estético en el que su poesía hallase un marco de legibilidad.

Pero en las palabras de Lezama hay mucho más que el reconocimiento de una estrategia de autopromoción. Al decir “*me dediqué a hacer revistas para ir publicando muestras cosas*”, en ese pasaje sutil y presuroso del sujeto “yo” al objeto “nosotros”, Lezama implica la voluntad personal de constituir una presencia colectiva, un cuerpo cuya fuerza lograra una identidad diferenciada y a la vez operara como ámbito de consagración. Así explica en otra oportunidad las razones de aquel proyecto:

La necesidad casi fanática que teníamos de hacer revistas tenía dos motivaciones esenciales. La necesidad de publicar, pues a veces los periódicos y las revistas establecidas se niegan a aceptar las creaciones de los más jóvenes. El hecho de necesitar también el constituirnos en una existencia histórica y generacional. Ya a estas alturas se puede afirmar que si denodada y heroicamente no se hubieran ofrecido esas revistas, lo que después se llamó la generación de *Orígenes* no hubiera mostrado su unidad, su peculiar perfil y sus irradiaciones históricas.¹⁴

En 1981 Bianchi Ross publica *Imagen y posibilidad* (La Habana, Letras Cubanas), una recopilación de textos de Lezama poco conocidos, inéditos o dispersos, entre los cuales incluye “Un día del ceremonial”, ensayo que ofrece una

¹⁴ José Lezama Lima, “Un día del ceremonial”, en *Imagen y posibilidad*, op. cit., pp. 43-44.

de las más clásicas postales del origenismo.¹⁵ Allí Lezama destaca los que a su juicio fueron los caracteres más distintivos del grupo: la *amistad*, que los unía mediante las “invisibles leyes del simpathos” (p. 44), la *austeridad*, el “hecho, muy importante también, de contentarnos con poco, muy poco en el orden económico” (p. 44), la *eticidad*, “un innato rechazo de las apetencias sombrías o de la ocupación de posiciones, en un momento en que la vida nacional era precisamente todo lo contrario” (p. 44), y por supuesto, en el centro de todas sus irradiaciones, la *poesía*, “porque creíamos en la novela y aun en la crítica como formas de la *poiesis*” (p. 45). Esta comunidad de intereses era además reforzada mediante la rutina de ciertos rituales. Lezama enumera una serie de celebraciones que habrían obrado no sólo como ocasiones para el encuentro, sino como verdaderas instancias de comunión: el “ceremonial litúrgico (bodas, bautizos y santos)”, el “ceremonial de la amistad [...] las veces que nos reuníamos en torno al padre Gaztelu, en la pequeña iglesia de Bauta”, y el “ceremonial de la conversación, que mantenía avivados los comentarios y las noticias literarias. Y nos ejercitaba en el diálogo” (p. 46). Si bien más adelante Gastón Baquero dirá que siempre se había opuesto “a esa idea que mucha gente tiene de *Orígenes* como si hubiera sido una especie de logia”, e incluso que “no teníamos una conciencia de grupo, y muchísimo menos de grupo con una doctrina común”,¹⁶ lo cierto es que Lezama sí quiso generar esta idea y de hecho logró fijarla como la imagen canónica del origenismo.

A su turno, Cintio Vitier, Fina García Marruz y Eliseo Diego consolidaron la memoria de esta hermandad sin fisuras, unida por el amor inmarcesible a la poesía y

¹⁵ Según se aclara en una nota al pie, este era un ensayo inédito que Lezama había escrito a petición de Luis Rogelio Noguerras, quien preparaba un libro sobre Eliseo Diego.

¹⁶ Gastón Baquero, *op. cit.*, p. 46.

por una suerte de apostolado patriótico. Sus evocaciones de aquellos tiempos no vacilan en atribuir al grupo esta optimista, acaso excesiva aspiración: la de salvar la integridad nacional con las armas y las artes de la creación estética. Eliseo Diego describe aquella esperanza como un acto de resistencia, una secreta batalla entre dos mundos:

[N]osotros vivíamos en un mundo de poesía cuando apareció *Orígenes*. Esto no es simplemente una imagen literaria: real y efectivamente lo era así. Yo recuerdo, por ejemplo –Cintio lo ha descrito en su novela, y creo que los que conocimos a Lezama tenemos esta experiencia–, esa especie de gruta submarina donde vivía Lezama. Recuerdo los altos del estudio de Cintio; la casa de “las hermanitas Marruz”, como nosotros las llamábamos, que eran nuestras novias; incluso, los parques por donde paseábamos. Todo este mundo, aparte del mundo propio de cada uno [...], era en la realidad misma un mundo de poesía. Pero también [...] recuerdo con igual intensidad el otro mundo, es decir, el mundo que nos rodeaba, el mundo del contexto social, de la ciudad, en que este nuestro mundo estaba inserto. El mundo aquél de la falsedad total del país, empezando por la propia Universidad, donde los profesores eran apenas simuladores.

[...] La aparición de *Orígenes* –no sé si Cintio y los otros compartirán esta opinión, por lo menos es la mía– fue como la revelación de una posibilidad de que este mundo nuestro de alguna manera irrumpiese en el otro a través de la revista. Claro, esto lo digo ahora porque estoy reflexionando desde lejos sobre lo que pasó entonces. En aquella época lo sentí de una manera oscura, no con la precisión con que ahora lo hago. La aparición de *Orígenes* en cierto modo daba una realidad a aquel otro mundo nuestro en el cual nosotros nos movíamos, y vivíamos, y respirábamos y éramos.¹⁷

Aquello que unía al grupo, concluye Diego, era “un hambre de autenticidad” en el seno de ese otro espacio “irreal, fantasmagórico”, que era la Cuba de los 40 y 50. En lucha tenaz contra la “falsedad total del país” aquel diseño poético se suponía como más real que la realidad oficial de la Isla.

Ahora bien, si en aquella época los propósitos de la revista eran percibidos de manera brumosa, aun por quienes participaban en los ceremoniales origenistas,

¹⁷ Enrico Mario Santí, “Entrevista al grupo ‘Orígenes’”, *op. cit.*, pp. 160-161.

con el tiempo la misión del grupo iba a ser definida con nitidez. A partir de los años 70 habrá nuevos parámetros para medir los alcances de aquella "aventura". Luego de llamarse al silencio durante los primeros años del gobierno de Fidel Castro, Cintio Vitier, Fina García Marruz y Eliseo Diego deciden expresar su plena adhesión al régimen, iniciando así todo un proceso de reinterpretación –una especie de examen de conciencia– cuyo fin será revelar la profunda concordancia entre los ideales del origenismo y los de la Revolución.

Así, en *Ese sol del mundo moral* (1974) Vitier realiza un trabajo de interpretación histórica que en cierto modo continúa y complementa el propósito de *Lo cubano en la poesía* (1958), pero poniendo esta vez el acento en el desarrollo progresivo de una *eticidad* nacional, cuyo cenit estaría representado por la Revolución. La mayor diferencia respecto del ensayo previo radica en un presupuesto ahora central: la idea de que la cima de la moralidad cubana –cuyo *sol* es siempre José Martí– se encuentra ya reivindicada y cabalmente expresada en la gesta de Fidel Castro, quien en el vigésimo aniversario de la toma al Cuartel Moncada (1953-1973) había reiterado la proclama enunciada veinte años antes: que Martí había sido el "autor intelectual" de aquel levantamiento, y que en su prédica revolucionaria "estaba el fundamento y la legitimidad histórica de nuestra acción armada".¹⁸ A la luz de esta reivindicación Vitier ilumina el trazado de su historia de la eticidad cubana.

Como era de esperar, cuando llega el momento de evaluar la importancia cultural del origenismo, Vitier pondrá todo el énfasis en el compromiso de la revista con el destino de la nación. Esto es lo primero que se ocupa de subrayar,

¹⁸ Cintio Vitier, *Ese sol del mundo moral* [1974], La Habana, Unión, 1995, p. 9.

contestando viejas críticas contra la supuesta indiferencia del grupo respecto de la lucha “por la libertad y la justicia”.¹⁹ Claro que ahora se presentaba otra dificultad. El problema era cómo convalidar bajo esta nueva óptica un movimiento que no había sido afín al pensamiento marxista, que no renegó completamente de su condición burguesa, que se identificó con una suerte de humanismo católico y que rechazó todo alineamiento político; un grupo al que el propio Vitier se había ligado durante al menos quince años. La salida tenía que apelar a la socorrida pureza ética del origenismo, a su rechazo de prebendas oficiales, a su repudio del “facilismo y el hedonismo de la vida pública cubana” y a su “sed de advenimiento histórico, de encarnación de la poesía en la realidad” (pp. 142 y 144). Este último es el precioso nexo con que Vitier relaciona a *Orígenes* con Martí, y a través de Martí –aunque el salto sea grande– con el espíritu de la Revolución. Si el héroe de la independencia había sido el primer maestro en quien la poesía había “encarnado”, Lezama y el origenismo serían los fieles herederos de aquella lección, en la medida que pusieron toda su esperanza en el poder formativo del acto poético. Para confirmar los secretos canales de este vínculo, Vitier se remite al editorial que Lezama había dedicado a Martí en su centenario (“Secularidad de José Martí”, *Orígenes*, n° 33,

¹⁹ Esta era la crítica implícita en la presentación de *La gaceta del Caribe* (1944), cuyos editores (Nicolás Guillén, José Antonio Portuondo, Ángel Augier, Mirta Aguirre y Félix Pita Rodríguez) “declaraban no concebir ‘la obra de arte sino como una manera de luchar por la libertad y la justicia’” y “desde el primer número manifestaron su ‘ánimo polémico’ y su propósito de combatir ‘a cuantos huyen, a la hora de crear, de todo contacto con el alma y la sangre del pueblo’.” Los aludidos en esta última declaración eran, según Vitier, los poetas de *Orígenes*. *Ibidem*, pp. 140-141. En “Algunos recuerdos de un afecto recíproco”, Guillén dejó testimonio de su respeto por Lezama, aun a pesar de sus diferencias ideológicas: “A José Lezama Lima lo conocí en la época cuando él editaba la revista *Orígenes*, en la cual, como he declarado en otras ocasiones, nunca publiqué porque mantuve un criterio francamente opuesto al de sus redactores. Yo no le ofrecí colaboración y ellos tampoco me la pidieron. Pero eso no significó un obstáculo para que nos llevásemos bien y nos tuviéramos un afecto recíproco”. Carlos Espinosa (ed.), *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Letras Cubanas, 1986, p. 28. Guillén aclara que este vínculo comenzó a estrecharse después de la Revolución, cuando Lezama ingresa al comité ejecutivo de la UNEAC, en 1961.

1953), puntualmente, a un fragmento en que Lezama se refería a la “viviente fertilidad de su fuerza histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de *los nuevos actos nacies*”.²⁰ ¿A qué “actos nacies” se refería? La metáfora había quedado abierta, aludiendo acaso a la propia acción del origenismo en su esfuerzo por recuperar los ideales patrióticos del siglo XIX. Pero Vitier lee allí, entre líneas, algo parecido a un aviso premonitorio: “Oscuramente se sentía que ya no bastaban las palabras, ni la cultura, ni siquiera las ‘actitudes’” (p. 146). Era la hora de la acción.

En una entrevista realizada en 1979 a algunos de los antiguos miembros de *Orígenes*, Vitier admitirá que la desconfianza en la política y la sola fe en el rescate de la nación por el arte y la literatura no eran los medios adecuados para efectuar un verdadero cambio cultural: “Eso fue un error, pero quizás fue inevitable, dada nuestra formación, nuestro temperamento, nuestras limitaciones. La Revolución demostró que eso no era así –también demostró otra cosa, a mi juicio muy cristiana, que la esperanza puede encarnar en los hechos, puede encarnar en la historia a través de los hombres”.²¹ No menos autocrítico, Eliseo Diego reconocerá también la misma falla, diciendo que, en efecto, “la realidad última del país no se podía rescatar de ese modo –había que rescatarla a través de la acción en la historia, como lo demostrara la Revolución. En cierto modo, partíamos de una misma hambre de realidad, sólo que nosotros fuimos culpables de escepticismo, de descreimiento...”²² Lezama nunca admitió tal “error”. Mientras durante la década del 70 algunas de las antiguas afirmaciones origenistas eran sensiblemente modificadas, él seguía

²⁰ Citado por Vitier en p. 146. El subrayado es suyo.

²¹ Enrico Mario Santi, “Entrevista al grupo ‘Orígenes’”, *op. cit.*, p. 182.

²² *Ibidem*, p. 182.

constanté en su prédica sobre la fuerza invisible y suficiente de la imagen.²³ Su visión de la revista permanecerá fiel a los propósitos que en ella se expresaban y al recuerdo cada vez más idealizado de sus ceremoniales.

En *La familia de Orígenes* (1997) Fina García Marruz recrea aquella clásica postal del origenismo: una comunidad fraterna unida por el afecto y la tutela amorosa de Lezama Lima, a su vez heredero de un padre mayor, José Martí. Para García Marruz este modelo hunde sus raíces en el modernismo, que a su turno y por vía de sus dos grandes maestros, Martí y Darío, habría formulado la primera apuesta por una religación continental –la gran familia de la América “nuestra”– abierta a la asimilación del universo, de acuerdo con ese ideal integrador resumido en la máxima martiana: “Con todos y para el bien de todos”.²⁴

El trazado de este linaje permite a García Marruz justificar muchos de los rasgos del origenismo, y a la vez anudarlo con las fuentes de lo que a su juicio constituye la esencia de la modernidad latinoamericana, cuyo iniciador y centro no sería otro que José Martí. Es interesante observar cómo en este diseño de tradiciones, modernismo y vanguardismo funcionan como categorías antagónicas, connotadas respectivamente por valores positivos y negativos. El modernismo es

²³ Cuando en una encuesta se pregunta a Lezama “¿Cuál diría usted que es la mejor forma en que la Revolución se ha expresado en la cultura cubana?”, Lezama responde: “Una revolución no expresa una forma, en el sentido de configurar o de etapa última de la materia, actúa sobre la ascensional de la espiral telúrica. No una forma sino la acrecida de un devenir [...] Por eso, no hablo de forma sino de éxtasis, de poderosas ensoñaciones que guían al hombre hacia la tierra prometida. No creo que haya una forma en Martí, sino la promesa del éxtasis en la alegría, la búsqueda obsesionada de la tierra prometida. ‘Salto’, dice cuando llega a tierra nuestra, ‘dicha grande’.” “Literatura y Revolución (encuestas)”, *Casa de las Américas*, La Habana, Año IX, n° 51-52, noviembre 1968-febrero 1969, pp. 131-133.

²⁴ “Esta vocación de coralidad, que, a diferencia de la vanguardia posterior, tuvo nuestro modernismo, halló en la mayor de las piezas oratorias martianas –‘Con todos, y para el bien de todos’– su más vasta formulación política, ‘bandera nueva’ que su pensamiento, siempre de raíz analógica, extendería al credo estético (‘No tocar una cuerda, sino todas las cuerdas’), y hasta el económico (‘La unión, con el mundo, y no con una parte de él’).” Fina García Marruz, *La familia de Orígenes*, La Habana, Unión, 1997, pp. 9-10

visto como representante de la “enorme sed incorporativa” que caracteriza a “todos nuestros grandes creadores americanos” –entre ellos, desde luego, Lezama–,²⁵ mientras que el vanguardismo es leído como el signo de una tendencia destructiva, adversa a la creación de genuinos “actos nacientes”. Así, mientras el universalismo modernista aparece como el signo profundo de la cultura latinoamericana, la segunda vertiente opera como la clave de un fenómeno en cierto modo inesencial. En un pasaje revelador, García Marruz contrapone la “catolicidad” de *Orígenes* al “espíritu de ruptura, al *versus* que abrió la Reforma: protestantismo *versus* catolicismo, iluminismo *versus* dogmatismo, hasta llegar a los encontrados *ismos* de las escuelas literarias modernas disputándose el cetro de la atención europea”.²⁶ Sin embargo su discurso realiza de hecho aquello que explícitamente deniega, ya que los *ismos* son en definitiva la contraparte no deseada y no asimilable de su tesis “integradora”. Tanto para ella como para su esposo, Cintio Vitier, la *catolicidad* es el gran manto bajo cuyo abrigo se dirimen las esencias y disidencias de la cultura latinoamericana.

De lo que no cabe duda es de que el mayor propósito de este ensayo consiste en fortalecer la imagen de un origenismo íntimamente ligado a la herencia intelectual de Martí. Como Vitier, Fina García Marruz subraya el acento profético de esos “actos nacientes” de que hablara Lezama en “Secularidad de José Martí”, y aun sugiere una suerte de comunión profética entre ambos escritores. Tal vez menos visible es la sinuosidad de ese doble gesto por el que García Marruz destaca la

²⁵ “Vemos en Lezama, al igual que en todos nuestros grandes creadores americanos, la misma enorme sed incorporativa. El europeo se fija en sus vacíos culturales, ‘sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis’, como decía Sor Juana. Lezama parece entrar en la cultura con algo de rey bárbaro.” *Ibidem*, p. 10.

²⁶ *Ibidem*, p. 11.

actitud comprensiva de la “familia” de *Orígenes*, al mismo tiempo que divide rigurosamente las aguas entre dos sectores inconciliables: el “núcleo mayoritario” de creyentes (Lezama, Vitier, Diego, Baquero, Smith y ella misma) y el “núcleo minoritario” de ateos (Piñera y García Vega), de tal modo que el primer grupo aparece como la matriz o esencia del origenismo, mientras que el segundo viene a representar su parte réproba y vanguardista. Es obvio que, pese al esfuerzo por demostrar que la revista incorporó a este segundo grupo en un magno ejercicio de “catolicidad”,²⁷ la fracción atea del origenismo le resulta difícil de asumir. Tanto Vitier como García Marruz harán reiterado hincapié en el espíritu conciliador de la revista, pero la inusual agresividad con que en este libro se refiere al propio vanguardismo interno permite sospechar el pequeño alcance de su “ecumenismo” integrador.²⁸

Directamente enfrentado a la imagen ofrecida por el “núcleo mayoritario” del origenismo, el testimonio de Lorenzo García Vega (*Los años de Orígenes*)²⁹ se ofrece como la visión *otra*, desmitificadora y marginal. Escrito en el mismo año de la muerte de Lezama (1976), con la furia y la tristeza del exilio, el texto de García Vega busca ajustar cuentas con la figura contradictoria del maestro y, a través de ella, con las contradicciones de su propio pasado origenista. “Quizás para un lector

²⁷ “Una familia no supone miembros idénticos, sino diferencias en torno a un centro común. De *Orígenes* podía decirse lo que Chesterton de la Iglesia Católica que, por registrar en la pasión la momentánea vivencia de un total abandono, era la única que era, además, atea”. *Ibidem*, p. 12.

²⁸ Concebido como una de sus mayores virtudes, el “ecumenismo” sigue siendo uno de los rasgos con que la crítica describe el proyecto origenista. Según Jorge Luis Arcos, “La característica más general –y acaso más perdurable– de las revistas del grupo *Orígenes* fue su valor ecuménico, su proyección universal, sustentada en la raíz misma de la obra de sus escritores, que podían hacer suya la convicción martiana de que ‘Patria es humanidad’. [...] Ese fue uno de los valores positivos de la catolicidad origenista, ‘catolicidad incorporativa’, al decir de Vitier.” “*Orígenes: ecumenismo y trascendencia*”, en Saúl Sosnowski (ed), *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, Buenos Aires, Hispanamérica - Alianza Editorial, 1999, pp. 279 y 280.

²⁹ Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.

extranjero, puedan parecer estas consideraciones pruritos protestantes, o rejugos de un confesionalismo puritano. Pero acepto el riesgo de esa crítica, pues no puedo menos que decir esto que me mueve a narrar los años de Orígenes, ya que con ello me juego una valoración de mi vida” (p. 108). *Los años de Orígenes* se plantea así como un ejercicio catártico y desenmascarador. Ejercicio crucial, ya que para García Vega uno de los mayores errores del origenismo fue su inclinación al ocultamiento, la veladura de inconfesables secretos privados y la simulación de un esplendor irreal.

¿En qué medida esta imagen contradice las otras? En primer lugar García Vega desmonta la idea de un grupo amorosamente unido por el “*simpathos*” de la amistad. En su opinión, esta amistad no podía crecer espontáneamente debido al formalismo en que se basaban sus relaciones. Lezama aparece aquí como el artífice de unos ceremoniales que, a diferencia de Baquero, García Vega no desmiente, sino que interpreta como una manifestación más de esa gran “mentira del vivir cubano” que para él consistía en simular un estado social o de cultura que no se posee. La mentira, en este caso, “se llamaba *lo francés*”, “una proustiana fiesta de la delicadeza”, y también “*lo alemán*” o “*lo español*”, el juego de pertenecer a un mundo que no es el propio, que es en todo caso la sombra de una vaporosa “grandeza perdida”. Así explica la atmósfera aristocrática de *Paradiso*, el barroquismo de Lezama, la solemnidad de los ceremoniales: “[p]ues el *hermetismo* origenista sólo fue una cubana fuerza de transmutación, donde los valores ancestrales trataron de ser salvados a través de un juego de disfraces” (p. 161). Atado a este mundo de hábitos y pequeños prejuicios burgueses estaba ese pánico a la honestidad sexual que García Vega señala con particular encono, subrayando

sobre todo el terror lezamiano a la exposición de su homosexualidad, y la tendencia general del origenismo a una sobrevaloración edípica de los padres.³⁰ La dimensión “humana” del grupo habría quedado así supeditada a la protección de una cierta imagen de pureza y a la custodia de una tradición fuertemente patriarcal.

Estas son algunas de las razones por las que Lorenzo García Vega sostiene que *Orígenes* fue la expresión “de una revolución que pareció llegar a ser, que casi llegamos a tocar, y que como tantos espejismos cubanos, nos volvió a dejar en un peor descampado” (p. 273). Sin embargo, a medida que se avanza en sus memorias puede verse que el primer arrebato de agresividad se va convirtiendo paulatinamente en un desgarrado homenaje al maestro. Lo que en el fondo perturba a García Vega no son tanto “las mentiras justificables” de aquellos años, sino las versiones del origenismo que comenzaron a florecer luego de la Revolución, cuando la crítica extranjera, extasiada con el *boom* y los destellos de la nueva utopía cubana, releyó confusamente los propósitos de aquel proyecto, cuando otros miembros del grupo comenzaron a reinterpretar su pasado a la luz de la épica revolucionaria, y cuando el propio Lezama, debilitado por el exilio interior y obstinado en repetir aquella imagen, comenzó a convertirse en el eco de sí mismo.

Hay numerosas postales del origenismo. La razón de sus contradicciones en parte se debe a la gran cesura que introdujo la Revolución, en parte a las divisiones que imponía la presencia dominante de Lezama, pese a sus evocaciones del *simpathos* y los ceremoniales de la amistad. Pero tal vez la razón fundamental de

³⁰ Para Lezama la figura de los padres era parte esencial de lo que no casualmente García Marruz llamó “la familia” origenista: “Algunas características cubrían toda la extensión de los agrupados en esa vasta extensión de revistas sucesivas. La soledad de la adolescencia y sobre todo la decisiva influencia maternal. Todo eso se traducía en delicadeza y como en la espera y conjuro de un azar favorable.” “Un día del ceremonial”; *op. cit.*, p. 44. Como se verá en la segunda parte de este trabajo, la figura materna jugará una función central en *Paradiso*.

estas discordancias deba buscarse en el hecho de que ya en su momento y desde su primera página *Orígenes* aspiró a constituirse en un mito, “el mito que nos falta”.³¹ La revista quiso ser la metáfora viviente de un sueño compartido: el de una “infinita posibilidad”, el de una tradición para el futuro, el de una “salvación”. Sin la presencia de Lezama no habría sido posible la elaboración de este sueño, y sobre todo no se habría congregado tanto interés alrededor de la revista. Y a la inversa, también se diría que sin *Orígenes* no podría comprenderse la real dimensión de la obra lezamiana, su voluntad de instituir una presencia eficaz: una isla dentro de la Isla, una “pequeña república de las letras”.

1.2. EL LUGAR DE LA POESÍA

¿Qué se proponía la revista en su momento de aparición? ¿A qué aludía ese término a la vez tan vago y sugerente, “orígenes”, y en qué medida podía acercar la clave de lo que allí se pretendía realizar?

Por el testimonio de José Rodríguez Feo sabemos que fue Lezama quien eligió el título de la revista, y que lo hizo sin precisar las razones.³² Ni siquiera sus amigos más cercanos supieron con exactitud el significado de aquella elección, aunque en la entrevista citada de 1979 Vitier propone una hipótesis convincente: “Para mí es ‘orígenes’ en el sentido de raíces, nacimiento, génesis, y de génesis, por

³¹ José Lezama Lima, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937).

³² Cuenta Rodríguez Feo que “[t]ras muchas deliberaciones, se impuso [el título] que había propuesto Lezama: *Orígenes*. Mucho se ha especulado sobre el significado de ese nombre, pero puedo asegurar a los incrédulos que no guarda relación alguna con el filósofo de Alejandría, aunque me place pensar que la invocación de un hombre que pecó en muchas ocasiones de heterodoxo no estaba reñida con nuestras intenciones”. *Mi correspondencia con José Lezama Lima, op. cit.*, p. 8.

una parte, de la patria, y por otra, de la poesía”.³³ Esta interpretación –que lleva a pensar en la figura de lo vertical, lo que se hunde en el fundamento, lo que se eleva– reúne las dos grandes cuestiones que inquietaron a Lezama: el origen de la poesía y los cimientos de la nacionalidad. En los años 60 Lezama había evocado aquella voluntad de arraigo como un imperativo generacional: “Teníamos que llegar a lo telúrico, vida sumergida, y a lo estelar, lo ascensional en el hombre”,³⁴ y también como un retorno a la magia de tiempos lejanos, previos al espíritu secular de la modernidad. “Yo quería que la poesía que allí apareciera fuera una poesía vuelta a los conjuros, a los rituales, al ceremonial viviente del hombre primitivo”.³⁵

La figura de lo vertical (que recuerda la flecha hacia abajo de *Sur*, una revista que fue modelo para los escritores de *Orígenes*) dice mucho acerca de la poética origenista, de su relación con las tradiciones y de su postura respecto de la filosofía de las vanguardias. Ya en 1952 Vitier había caracterizado al origenismo en función de sus diferencias respecto del proyecto vanguardista de la *revista de avance* (1927-1930), reconociendo que entre ambos momentos de la cultura cubana existía una especie de relación dialéctica. En su opinión, las revistas surgidas en la órbita de Lezama significaron “un cambio efectivo en la sensibilidad lírica” de la literatura nacional, y se caracterizaron por dos rasgos principales: porque no eran polémicas, “al menos de un modo explícito”, y porque su “centro dominante” era la poesía:

³³ Enrico Mario Santí, “Entrevista al grupo Orígenes”, *op. cit.*, p. 187.

³⁴ José Lezama Lima, “Palabras para los jóvenes”, en *Imagen y posibilidad*, *op. cit.* p. 124.

³⁵ “Órbita de José Lezama Lima”, entrevista de Fernando Álvarez Bravo, en Pedro Simón (ed.), *op. cit.*, p. 62.

Tal vez ambos caracteres se expliquen por la acción anterior de la *Revista de Avance*, que desbrozó el camino; tal vez se deban al ensimismamiento creador de una generación desinteresada ya de la comedia política postmachadista, y empeñada no tanto en "avanzar" como en sumergirse en busca de los "orígenes" (oscuros e inalcanzables, como son siempre los fundamentos vitales últimos) de nuestra sensibilidad creadora.³⁶

Aquí Vitier da cuenta de algo que Lezama prefirió no admitir: el hecho de que *Orígenes* "tal vez se explique" a partir de la *revista de avance*. El camino que aquella revista "desbrozó" tanto como sus deudas y fracasos, serían una especie de huella a seguir, un vacío que *Orígenes* habría querido colmar con espíritu patriótico. La revista colocaba sus miras, según Vitier, más allá de las pugnas transitorias, en un plano cercano a las fuentes prístinas y ecuménicas del arte. De hecho así lo había proclamado *Orígenes* desde las primeras líneas de su presentación:

No le interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela. 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. Queremos situarnos cerca de aquellas fuerzas de creación, de todo fuerte nacimiento, donde hay que ir a buscar la pureza o la impureza, la cualidad o descalificación de todo arte.³⁷

Orígenes se abrió paso en el horizonte habanero con un discreto acto de impugnación, que no se limitaba a la *revista de avance* pero que en cierto modo la suponía. La misma elección del título sugiere una divergencia tácita: mientras el nombre de *avance* es una metáfora del impulso militante hacia fuera y hacia

³⁶ Cintio Vitier, "Introducción", en *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, Ediciones del Cincuentenario, p. 4.

³⁷ En su publicación original la presentación de *Orígenes* (La Habana, primavera de 1944, pp. 7-9) aparece firmada por "Los editores", pero el texto se recoge en el volumen póstumo *Imagen y posibilidad* como perteneciente a Lezama.

adelante,³⁸ “orígenes” hablaba de un movimiento diferente, hacia dentro y en eje vertical. Su intención de situarse cerca de “todo fuerte nacimiento”, o según palabras de Vitier, *en los oscuros e inalcanzables fundamentos vitales últimos de la sensibilidad creadora*, sugiere una especie de misión órfica o crística: la tarea de una redención. Esta pulsión de retorno a las raíces contrasta sensiblemente con el deseo de aventura manifiesto en la presentación de la *revista de avance*, cuyo título “Al levar el ancla” invoca la figura de un viaje dirigido hacia fuera o hacia delante.³⁹ Si para aquellos representantes del “arte nuevo” en Cuba era preciso cortar amarras con el aislamiento de la Isla y partir en busca de “algún islote que no tenga aire provinciano”,⁴⁰ para Lezama el “insularismo” será por el contrario una condición a rescatar, incluso la llave que rompería con ese mismo complejo provinciano.

Curiosamente, Lezama no usa nunca las palabras “vanguardia” o “vanguardismo”, pero es indudable que se refiere a estos conceptos cuando alude a los movimientos de la década del 20, a los que remite en bloque, como si se tratase de una *etapa* homogénea de la que se quiere desligar. Lo que según Lezama diferencia a *Orígenes* de aquellos movimientos es la adscripción a una nueva visión de la historia, en la que ya no se presume como base la creencia implícita en la fuerza pujante y corrosiva de “lo nuevo”. Lezama busca deshacerse de aquella dinámica iconoclasta con la que Octavio Paz identificó la cultura moderna y su

³⁸ En realidad “*revista de avance*” era el subtítulo de la revista, cuyo título se modificaba según el año de publicación: 1927, 1928, etc., lo cual reforzaba la idea de una actualidad en constante marcha y cambio.

³⁹ El texto de “Al levar el ancla” aparece en el primer número de la *revista de avance* firmado por sus cinco editores: Alejo Carpentier, Martí Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello. Cfr. Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 312-314.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 314.

paradójica “tradición de la ruptura”, proponiendo que “lo nuevo” proviene del pasado.⁴¹ Ahora se trata de salir al encuentro de lo que *ya estaba allí*, inmerso en la historia o suspendido en el tiempo como una especie de “germen” por develar. Es la recuperación de lo que operaba secretamente lo que ahora importa, no la negación, no la consigna de “*faire autre chose, faire le contraire*”,⁴² sino la mirada puesta en aquellos instantes “nacientes” cuya hermenéutica no sólo comportaría una mayor comprensión del ser actual, sino que abriría una profunda incisión en la historia.

“No nos interesan superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión del ser”. Como puntualizó Irlemar Chiampi, la proposición lezamiana de un apoderamiento del “ser” mediante la palabra poética, afilia el proyecto origenista al pensamiento de Heidegger, en particular a su ensayo de 1937 sobre la poesía de Hölderlin.⁴³ Allí, Heidegger buscaba llegar a la esencia de la poesía postulando al menos dos afirmaciones en las que no es difícil reconocer el ámbito discursivo por el que circularían las reflexiones de Lezama. La primera de ellas propone la idea de que el decir poético constituye un acto fundacional que no sólo permite nombrar el mundo, sino también revelar la naturaleza oculta y verdadera de las cosas, ya que en la medida que “el poeta está expuesto a los relámpagos de Dios”, la poesía no es otra cosa que “la instauración del ser con la palabra”.⁴⁴ La segunda consiste en sostener que la poesía es “el lenguaje primitivo de un pueblo histórico” (p. 140), no

⁴¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

⁴² José Lezama Lima, “Sumas críticas del americano” [*La expresión americana*, 1957], en *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1977, p. 369.

⁴³ Irlemar Chiampi, “La revista *Orígenes* ante la crisis de la modernidad en la América Latina”, *Casa de las Américas*, n° 232, julio-setiembre 2003, pp. 127-135.

⁴⁴ “Hölderlin y la esencia de la poesía”, *Arte y poesía* [1958], Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 141 y 137. Traducción de Samuel Ramos.

el producto de un trabajo posterior, sino el origen mismo de la comunicación entre los hombres. Esta idea relaciona a Heidegger con Giambattista Vico, quien a su vez había expuesto la tesis de que los pueblos primitivos, al igual que los niños, se comunican mediante un lenguaje espontáneamente poético, lleno de fábulas y analogías. (Lezama recordará con frecuencia su gusto por la teoría de Vico, y hará suyo el enunciado viquiano de “lo imposible creíble”). De modo que el poeta cumple para Heidegger una función sacerdotal de valor eminente en el seno de toda comunidad, ya que actúa como vehículo de la lengua de “los dioses” (la lengua del “ser” que brilla en su decir iluminado) y como intérprete de “la voz del pueblo”, la palabra sumergida en las aguas de ese tiempo mítico en que había sido posible un diálogo más inocente con lo sagrado. Por eso, dice Heidegger, “[c]uando el poeta queda consigo mismo en la suprema soledad de su destino, entonces elabora la verdad como representante verdadero de su pueblo” (p. 147).

En esta misma línea de pensamiento, hay otra figura más próxima que Heidegger a la experiencia del origenismo. Me refiero a María Zambrano, quien participó “anónima y decisivamente” en la fundación del grupo,⁴⁵ y cuya incidencia (o coincidencia) en la formulación de esta incipiente teoría poética que Lezama comienza a esbozar en la presentación de la revista, sería difícil de exagerar.

María Zambrano llega a La Habana por primera vez en 1936, de paso en un accidentado viaje cuyo destino era Santiago de Chile. La misma noche de su arribo se ofrece una cena de acogida organizada por un grupo de intelectuales solidarios con la causa republicana de la guerra civil española. Entre ellos estaba “el muy joven e inédito José Lezama Lima”, quien la sorprende “por su silencio y por

⁴⁵ María Zambrano, “Breve testimonio de un encuentro inacabable” [1986], en José Lezama Lima, *Paradiso*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, 1993, p. XVIII.

referirse a lo poco que yo había publicado en la *Revista de Occidente*".⁴⁶ En un viaje posterior le fueron presentados los poetas de *Orígenes*, quienes solicitaron su apoyo para que la publicación "tuviera el reconocimiento que merecía".⁴⁷ Zambrano colabora con la revista aportando varios ensayos, y prosigue con Lezama una entrañable amistad que durará hasta la muerte del poeta. En la opinión de Remedios Mataix, el pensamiento de María Zambrano fue una de las grandes fuentes de inspiración del núcleo central del origenismo. "A través de los cursos y conferencias que impartió durante su estancia en La Habana (desde 1939 hasta 1953, ininterrumpidamente), pero, sobre todo, a través del trato personal, 'nuestra María', como la llamara Eliseo Diego, ejerció sobre Lezama y los poetas que lo acompañaron un profundo magisterio, derivado precisamente, de una de esas grandes diferencias que la separaron de su maestro Ortega: el arraigo de su obra, no ya en el terreno de la especulación o la ciencia filosófica, sino en el desciframiento y la revelación; eso que ella denominó 'Razón Poética', y que sitúa su pensamiento (paradójico, incomprendido y transgresor) siempre un poco más allá o más acá de cualquier sistema filosófico o doctrinal".⁴⁸ A juzgar por las coincidencias, las reflexiones de Zambrano debieron estremecer a Lezama.

En 1939 se publica en México *Filosofía y poesía*,⁴⁹ ensayo en el que Zambrano empieza a elaborar toda una profunda y larga meditación acerca de los

⁴⁶ María Zambrano, "A modo de prólogo", en *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 8.

⁴⁷ "Breve testimonio de un encuentro inacabable", *op. cit.*, p. XVIII.

⁴⁸ Remedios Mataix, "La Cuba Secreta. Lecciones de María Zambrano", en *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos – Edicions de la Universitat de Lleida, 2000, pp. 81-82.

⁴⁹ Utilizo la edición de Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

poderes de la poesía y su relación con el discurso filosófico.⁵⁰ El poeta, se dice aquí, es un “mártir” cuya voz recupera aquello que los demás han olvidado, es quien padece el tormento de hallar la forma con la que capturar el sentido de una recóndita reminiscencia:

El filósofo quiere poseer la palabra, convertirse en su dueño. El poeta es su esclavo; se consagra y se consume en ella. Se consume por entero, fuera de la palabra él no existe, ni quiere existir. Quiere, quiere delirar, porque en el delirio la palabra brota en toda su pureza originaria. Hay que pensar que el primer lenguaje tuvo que ser delirio. Milagro verificado en el hombre, anunciación, en el hombre, de la palabra. Verificación ante la cual el hombre, ya poeta, no pudo sino decir: “Hágase en mí”. Hágase en mí la palabra y sea yo no más que su sede, su vehículo. El poeta está consagrado a la palabra; su único hacer es este hacerse en él. Por eso el poeta no toma ninguna decisión, por eso también es irresponsable.

[...] El poeta no sabe lo que dice y, sin embargo, tiene una conciencia, un género de conciencia. Una especial lucidez privativa del poeta y sin la cual, cuántas páginas, Platón no hubiera dejado de escribir. [...] Lucidez que hace más valiosa, más dolorosa, la fidelidad a las fuerzas divinas –divinas o demoníacas– extrahumanas que le poseen, que hace más heroico su vivir errabundo y desgarrado. Y así, este género de conciencia propio del poeta, también ha engendrado una ética del poeta, una ética que ya no es la ética, hasta cierto punto, sosegada, segura del filósofo. Pues, al fin, el filósofo persigue la seguridad. Esta ética poética no es otra que la del martirio. Todo poeta es mártir de la poesía; le entrega su vida, toda su vida, sin reservarse ningún ser, para sí, y asiste cada vez con mayor lucidez a esta entrega. [pp. 42-43]

Filosofía y poesía se distinguen así por el modo en que cada una construye su saber. La filosofía aspira mediante un método a la comprensión del todo, la unidad absoluta del sentido. De allí su “soberbia”, su ambición, y aun su peligro. La poesía en cambio no busca nada, no trama nada, es humilde y generosa porque ya “posee”, porque su saber es súbito, inmediatamente presto a ser oído. El poeta

⁵⁰ En la opinión de uno de sus especialistas, “es en este período cuando [Zambrano] fragua definitivamente su doctrina sobre el nuevo método de la *razón poética*, aunque ya lo había intuido con claridad en sus tiempos de joven profesora en Madrid.” Juan Fernando Ortega y Muñoz, *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 20.

recibe su conocimiento por una donación gratuita, desbordante de caridad: “Es el logos que se presta a ser devorado, consumido; es el logos disperso de la misericordia que va a quien lo necesita, a todos los que lo necesitan” (p. 23). A diferencia de la unidad abstracta, cerrada, a la que aspira el pensamiento filosófico, la poesía ofrece la unidad abierta del poema, fragmento de un orden apenas sugerido por una repentina fulguración. “De ahí ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras de ella; ese espacio abierto que rodea a toda poesía” (p. 22).

Compárese esta afirmación con las palabras que abren el discurso de Lezama en la presentación de su revista: “No le interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela. No nos interesan superficiales mutaciones sino ir subrayando la toma de posesión del ser”. Aquí hay algo más que una protesta contra la retórica del manifiesto o la destructividad de las vanguardias. La presentación de *Orígenes* deja traslucir su voluntad de erigir la creencia en el poder auroral de la poesía, poder de “ocupación” y “creación” que Lezama pudo recoger de la filosofía heideggeriana, y más cercanamente, de sus lecturas y diálogos con María Zambrano.

Al igual que Heidegger, Zambrano verá lo poético como un acto de instauración, un advenimiento al ser por la palabra. “El poeta saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre. [...] Aparición, presencia que tiene su trasmundo en que apoyarse” (pp. 22-23). La idea de “origen” es por lo tanto central, y requiere ser leída en un doble sentido: como ese fondo oscuro, maternal, del cual procede el “brillo” del poema –un repentino destello robado a la penumbra del origen–; y como una instancia de originación, la

revelación de un ser cuya presencia inaugura la palabra. La poesía “se sumerge bajo el tiempo, desprendiéndose de los acontecimientos, en busca de lo primero y original; de lo indiferenciado, donde no existe ninguna culpable distinción” (p. 99).

El poeta cumple así la tarea de un mediador (“un puente, un gran puente” dirá Lezama) entre los fundamentos y la superficie, lo primigenio y el devenir fluyente de la temporalidad. El poeta vive en cierto modo fuera del tiempo, pero a la vez, en la medida que funda verbalmente el mundo, es también el artífice de su historicidad. Ya que el poeta es la memoria viva de “algo” que “se ha quedado como pura presencia bajo el tiempo y que cuando se actualiza, es éxtasis, encanto” (Zambrano, p. 99). Algo cuya revelación ya inserta una hendidura en la historia y se constituye en acontecimiento.

Llegar al lugar del origen es por lo tanto alcanzar ese sitio en que se diluyen las rupturas. Es arribar a ese plano en el que todo cabe, sin dualismos, sin rechazos, en el que todo se reintegra a su perfecta y primitiva comunión. Este es el lugar utópico que de alguna manera Lezama pretende encarnar en el espacio literario de su revista: “Nos interesa[n] fundamentalmente aquellos momentos de creación en los que el germen se convierte en criatura y lo desconocido va siendo poseído en la medida en que esto es posible y en lo que no engendra una desdichada arrogancia” (*Orígenes*, n° 1, p. 7). Arrogancia, como decía Zambrano, de querer apresar el sentido último de la unidad del ser. Por esto la presentación de *Orígenes* desdeña expresamente el “terrorismo” de los programas, las modas y los métodos, para exaltar, en contrapartida, el imperio de la “libertad”:

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. Los frutos de esa libertad serán saludables o cenicientos por la calidad de sus jugos nutricios, escogidos con la exquisita libertad que señala el árbol bien plantado y suelto frente al cielo. [p. 6]

De allí la superposición de dos áreas convergentes: la dimensión estética y la política, ligadas por la formulación de una ética basada en el privilegio de la autenticidad y el trabajo “libre”. Las diversas imágenes con que el grupo se refería a sí mismo (una “Cuba secreta”, una “ciudad invisible” o una “pequeña república de las letras”), hablan de un espacio recortado sobre el fondo de lo que entonces era visto como una falsa realidad. Se trataba de “abrir” o “instaurar” un espacio insular y virtuosamente autocrático: una *polis* ideal.

Este ideal ya había sido expresado en una de las conferencias que Juan Ramón Jiménez pronunció en La Habana. Juan Ramón había llegado a Cuba en 1936, conmocionado por el reciente estallido de la guerra civil española, y al igual que María Zambrano fue recibido con entusiasmo por los simpatizantes cubanos del antifascismo. Esta conferencia, escrita poco antes de partir de España, había sido leída en Puerto Rico con el título “Política poética”, pero en Cuba ese título se cambia por “El trabajo gustoso”.⁵¹ Decía allí Juan Ramón:

Mi sueño infantil y mi conciencia madura, el hombre medio ya en la cárcel, me aseguran que la paz, y quiero advertir que no me estoy refiriendo sólo a la paz interior, metafísica, sensual, mística, sino la paz

⁵¹ Cf. “Cronología de Juan Ramón Jiménez” en Aurora de Albornoz (ed.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1983. Al final de su vida Juan Ramón había planeado recoger prosas escritas durante el periodo de su emigración americana en un volumen titulado *Política poética*. Aunque muere antes de realizar el proyecto, el libro fue publicado posteriormente (Madrid, Alianza, 1982) siguiendo el manuscrito de su plan. La primera sección se abre con una declaración de principios, “Unidad libre”, donde Juan Ramón sintetiza el perfil de su república ideal (una “república de trabajadores”), basada en los valores de libertad, responsabilidad y autonomía.

ambiente, objetiva y propicia a todos los seres, está y debemos buscarla, por la belleza y la verdad de la vida, en la poesía.

Al pensar en la poesía como paz corriente humana, no estoy pensando en esa literatura, torpe y feamente llamada "poesía social", que tiene no sé qué oficiosa actividad docente, sino como con la misma paz, en la poesía visible, diaria, libre, la poesía de nuestra vida entera, poesía directa, la verdadera poesía, sin otra aplicación que la de su propia esencia y existencia [...].

Fundidos todos entre todos, y fundidos con todas las cosas, ¿cómo sería posible entrar en guerra con los otros ni con la naturaleza? La guerra no puede ser más que con nosotros mismos, que no nos podemos separar. Eso que suele llamarse guerra social, civil, de razas, de "clases", de hermanos, no es sino la falta de idea y amor en la elaboración de nuestra casa, nuestra obra, nuestra unidad, la falta de gusto en la elaboración de nuestro vivir solo y conjunto. [...] El propósito de fusión es la norma suprema de la relación humana, fundirnos todos en todo lo que podamos, con amor o convencimiento si no es posible el amor, que todos tenemos distintos lados buenos para la fundición de carne y alma. Y aquí está ya mi unidad libre poética, mi comunismo. El comunismo ideal, el "comunismo poético", que es el que yo pienso y sueño, sería aquel en que todos, iguales en principio, trabajásemos en nuestra vida, con nuestra vida y por nuestra vida, por deber conciente, cada uno en su vocación, "en lo que le gustara", y, entiéndase bien, con el ritmo conveniente y necesario a este gusto.⁵²

Este ideal "comunismo poético" promovido por un intelectual que provenía de un país quebrado por la guerra civil, debía resonar atractivamente en una audiencia atravesada por el sentimiento de frustración y la experiencia lacerante de una democracia débil. Al menos debió resultar particularmente seductor para un poeta como Lezama, tan poco inclinado a "esa literatura, torpe y feamente llamada 'poesía social'" como fascinado con el proyecto de configurar una nueva utopía poética.

Juan Ramón desarrolló una intensa labor cultural en Cuba. A instancias de Fernando Ortiz y la Institución Hispanocubana de Cultura, al poco tiempo de llegar

⁵² Juan Ramón Jiménez, *Política poética*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 20 y 22.

se abocó a la preparación de una antología titulada *La poesía cubana en 1936*,⁵³ cuyo objetivo era presentar un panorama abarcador de la poesía escrita durante ese año, de modo que se pudiera ver, tanto dentro como fuera de Cuba, el desarrollo de una “obra en marcha”.⁵⁴ Según se decía en el prólogo, la finalidad de este libro era dar cuenta de la existencia de un “estado poético cubano”, concepto con el que se aludía simultáneamente a un estado *actual* de la poesía cubana y a una incipiente poesía *nacional*.⁵⁵ Es interesante notar la importancia que Juan Ramón otorga a la metáfora política. La institución de este “estado” suponía la formación de una poesía propiamente cubana, pero también, la superación de todo repliegue basado en la dureza opositiva del “adentro” y el “afuera”, lo nacional y lo extranjero. Juan Ramón buscaba así diluir la tensión latente entre nacionalismo y universalidad, mediante lo que podría llamarse una *universalización de lo íntimo*:

Todos los países espresan, en arte, su vida total de dos maneras distintas y aparentemente contrarias: una internacional y otra nacional, una jeneral y otra particular, una culta y otra intuitiva. Y con las dos, en pugna o paralelas, pretenden, ideal supremo de todo país, estenderse y alzarse, llegarse concientemente a lo universal.

⁵³ Juan Ramón Jiménez, José María Chacón y Calvo y Camila Henríquez Ureña, *La poesía cubana en 1936*, La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937.

⁵⁴ “Cuando yo vine a Cuba el pasado noviembre”, explica Juan Ramón, “conocía ya, es claro, a sus poetas actuales más representativos; pero, ávido siempre en materia de poesía, quise conocer lo secreto. Y encontré tantas posibilidades, y tan dispersas y tan decepcionadas, que me puse a pensar cómo reunirlos y exaltarlos en bien común. Hablando de ello con don Fernando Ortiz, nuestro ilustre presidente, surgió la idea de publicar cada año, por esta Institución, un libro de la poesía cubana de ese año, más espresiva en todas sus tendencias. Así se podrá ver desde fuera de Cuba, y también, un poco mejor, desde dentro, la ‘obra en marcha’, la labor conjunta de los poetas ya públicos y de los que, por no haber podido publicar sus trabajos, se hubiesen quedado en un vago majen inerte.” “Estado poético cubano” (Prólogo a *La poesía cubana en 1936*), en *Política poética*, *op. cit.*, pp. 435-436.

⁵⁵ Para Juan Ramón Jiménez los poetas anteriores, desde Martí hasta Rubén Martínez Villena, “no definieron ellos solos todavía, con voluntad o destino totales, un ‘estado poético cubano’” (p. 438). Por eso anuncia con acento triunfal: “Cuba es ahora Cuba. Su poesía tiene ya plenitud, debe seguir teniendo acento propio, no debe sonar otra vez a España especialmente ni a ningún otro país de Hispanoamérica, aunque se escriba en español!” (p. 443).

[...] Es evidente, y yo que lo había entrevisto de lejos lo he visto ahora de cerca, que Cuba empieza a tocar lo universal (es decir, lo íntimo) en poesía, porque lo busca o lo siente, por caminos ciertos y con plenitud, *desde sí misma*; porque, fuera del tópico españolista, que era lo que podía sentir, fuera de España, busca en su bella nacionalidad terrestre, marina y celeste su internacionalidad verdadera. [p. 437]

Esta búsqueda será la que más adelante invocará el origenismo al proclamar, en el marco de su propio “estado de poesía”, la unión de “lo telúrico” y “lo estelar”. Ya veremos de qué modo este principio logra su primera formulación en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937).

Otra de las ideas que se plantean en el prólogo de esta antología y que luego el origenismo hará suya, es la de un estado de “conurrencia”. Si bien la selección de Juan Ramón busca presentar un panorama “objetivo” de la poesía cubana en 1936, mientras que *Orígenes* recortará un espacio acorde a su propia propuesta estética, en los dos casos se afirma la premisa de que la poesía, como la belleza, es una sola, aunque pueda ser “expresada” de maneras diferentes. De allí el “comunismo poético” o el “ecumenismo” de que se preciaron ambos, y el correlativo desdén de modas, escuelas o programas. Este supuesto –menos inocente de lo que parece– no podía escapar a la aporía que señalamos antes en *La familia de Orígenes*: la de una imposible conurrencia sin fisuras. En una nota que agrega al prólogo de la antología, Juan Ramón reseña algunos imprevistos inconvenientes surgidos en el transcurso de la publicación. Emilio Ballagas, por ejemplo, retiró sus textos al ver que el criterio de selección había sido “muy amplio”; lo mismo hicieron saber a Juan Ramón ciertas “misteriosas” llamadas telefónicas; otros le reprocharon el no haber incluido ningún poema “revolucionario”.

Es evidente que su intervención había sacudido al “estado poético cubano” de 1936-1937, que luego el “núcleo mayoritario” de *Orígenes* tenderá a representar como dividido en dos grandes frentes: el de un “arte puro” y el de un “arte doctrinal”;⁵⁶ distinción por la cual el propio origenismo podrá situarse en una instancia superadora (recordemos que *Verbum* comienza a publicarse en 1937), implicando con ello una desvalorización de la etapa anterior. Así por ejemplo, según Vitier, “[s]i algo caracterizó a los poetas que podemos llamar conductores del mensaje central de *Orígenes* (1944-1956), fue su distanciamiento, no sólo de las superficiales cabriolas del *efímero y desvaído vanguardismo cubano* [...], sino incluso de las mejores consecuencias que se derivaron de su impulso: las llamadas poesía ‘pura’ y ‘social’”.⁵⁷ Como prueba del modo supuestamente “no polémico” en que se dio esta superación, Vitier cita uno de los adagios con que Lezama había presentado en 1939 la revista *Espuela de Plata*:

Mientras el hormiguero se agita –realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil, torre– pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: *prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más*.⁵⁸

Pero si algo prueba esta cita es *justamente* el gesto polémico de un grupo que pretendía situarse por encima de todos los demás, si no en la *tabula rasa* de un

⁵⁶ Recuérdense las palabras de la presentación de *Orígenes*: “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.”

⁵⁷ Cintio Vitier, “La aventura de *Orígenes*” [1991], en Iván González Cruz (ed.), *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, p. 309. Subrayado mío.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 309. El texto de “Razón que sea” fue recogido en *Imagen y posibilidad, op. cit.*, pp. 198-199.

principio increado, sí en la residencia del Arte, en la zona superior desde la que pudiera dominar un horizonte más vasto.

No es difícil reconocer en estas operaciones el eco lejano de ciertas ideas románticas. La figura del poeta-sacerdote cuyo espectro parece renacer en la presentación de la revista, así lo sugiere. Para los poetas de *Orígenes* había sin embargo un momento más próximo en el que buscar la cristalización de esta figura mediadora. Como señaló Fina García Marruz, ese momento era el modernismo, que por edad y experiencia literaria Juan Ramón Jiménez conocía de cerca, y cuyos anhelos artísticos en cierta forma retransmitió a los poetas de *Orígenes*. “Nuestra generación”, escribió Lezama, “que no pudo oír en la emigración del verbo, la encarnación del idioma en Martí, ni caminar por La Habana Vieja con Julián del Casal, podía ver en Juan Ramón Jiménez una dignidad irreprochable en una palabra que rezumaba una gran tradición penetrando en el porvenir. Bienaventurado el que tuvo maestro, dice el Libro, bienaventurado el que conoció a un poeta”.⁵⁹ Para Lezama ese porvenir penetraría en el presente dando un salto hacia atrás, retomando el esplendor perdido a finales del siglo XIX. “Tal vez”, sigue diciendo, “su presencia nos evitó el peligro con el que toda generación se enfrenta, de ir a la novedad vocinglera, pura abstracción de tétano enfático, prescindiendo del círculo coral donde entonan todas las generaciones en la gloria. Así se explica, si es que tiene explicación, que esa generación de *Orígenes* que no cultivó nunca la polémica inmediata, ha sido la generación más polémica de la historia de nuestra poesía” (p. 68).

⁵⁹ José Lezama Lima, “Momento cubano de Juan Ramón Jiménez” [1969], en *Imagen y posibilidad*, op. cit., p. 67.

Lo que Juan Ramón pudo enseñar a Lezama —quien a su vez sería el maestro de su propio grupo—, no tenía que ver con el contagio de un “estilo” o de una modalidad poética, sino con una *actitud*, “una dignidad”. Juan Ramón Jiménez fue para Lezama la figura ejemplar del poeta, cuya sola presencia actualizaba una figuración que desde comienzos del siglo XX había entrado en declive: la del poeta sabio y visionario, el vate. En este sentido Lezama estaría recuperando un paradigma propio del modernismo, que Martí había expresado de manera brillante en un artículo dedicado a Walt Whitman:

¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? [...] La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta le les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida. [...]

Creáis la religión perdida, porque estaba mudando la forma sobre vuestras cabezas. Levantaos, porque vosotros sois los sacerdotes. La libertad es la religión definitiva. Y la poesía de la libertad el culto nuevo. Ella aquietta y hermosea lo presente, deduce e ilumina lo futuro, y explica el propósito inefable y seductora bondad del Universo.⁶⁰

Situada en el centro del proyecto origenista, la poesía aparece como el espacio utópico del encuentro, la garantía de que los orígenes no serán disueltos u olvidados. No se trata sólo de un género literario o de un objeto de investigación crítica. Esta confianza en el poder sagrado y unitivo de la poesía, opera con la fuerza de una creencia que se quiere restaurar, difundir y proteger.

⁶⁰ “El poeta Walt Whitman”, en *Obras completas*, Editorial de Ciencias Sociales, 1975VII, pp. 135-136.

1.3. LA CUBA SECRETA

Si tuviéramos que señalar una fecha a partir de la cual los poetas de *Orígenes* comienzan a constituir un grupo claramente definido, esa fecha sería 1948. Este es el año en que Ediciones Orígenes publica la antología *Diez poetas cubanos*, donde Vitier reúne poemas de José Lezama Lima, Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Octavio Smith, Fina García Marruz, Lorenzo García Vega, y suyos propios. Un núcleo que en el prólogo de la antología Vitier define como “la más secreta y penetradora señal de nuestra cultura en los últimos años” y como “uno de los movimientos espirituales más intensos y ocultos de nuestra América”.⁶¹

Como puede verse en la correspondencia entre Lezama y Rodríguez Feo, este proyecto ya venía cobrando forma desde mediados de 1947. Fue entonces cuando Lezama comenzó a plantear la necesidad de hacer un número antológico dedicado a la poesía contemporánea en Cuba, con el propósito de que tuviese la atención que merecía en el resto de América.⁶² Luego Rodríguez Feo precisa la forma: “habría que planearlo con mucha anticipación e incluir un número mayor de poetas que los que suelen frecuentar las páginas de *Orígenes* y debía llevar un largo prólogo o introducción sobre el estado actual de la poesía cubana, digamos en 1948, y una lista bibliográfica de la obra de los poetas representados en la edición. Así

⁶¹ Cintio Vitier (antología y notas), *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1948.

⁶² “En el próximo *Orígenes*, creo, debemos intensificar la publicación poética y hace tiempo que me ronda publicar un número que sea como una antología del actual movimiento poético. Creo que nuestra poesía debe tener más atención en el resto de América. Sólo puede compararse con la de México y Argentina”. José Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, op. cit., p. 88. En cierta forma, aunque posiblemente con un criterio más selectivo, la idea de Lezama se acerca a los propósitos de Juan Ramón Jiménez en *La poesía cubana en 1936*.

tendría utilidad para los extranjeros que viesan el número dedicado a la poesía cubana” (p. 90). Este número nunca se realizó. Posiblemente como derivación de este primer proyecto, lo que sí publicó la editorial Orígenes fue una antología seleccionada y prologada por Cintio Vitier, en la que sólo quedaron diez poetas que ya eran parte del grupo y habían publicado en la revista. De modo que el “estado actual” de la poesía cubana se correspondió exactamente con el núcleo de los poetas origenistas. Esta era una de las primeras señales de una operación que *Orígenes* —y particularmente Vitier— llevarán delante por diversos medios: la de autofigurarse como los nuevos “clásicos” de un emergente canon nacional.⁶³

La propia revista es, desde luego, el primer sitio desde donde se publicita la edición. El número correspondiente a otoño de 1948 se cierra con un aviso que reproduce la carta en que Octavio Paz felicita al autor de la antología: “Pocos se han dado cuenta de la originalidad de los nuevos poetas cubanos; su antología contribuirá a destacarla y a proponerla a la atención de todos los que aman la poesía. Gracias a su libro se difunde una generación ejemplar”.⁶⁴ El agradecimiento es motivo de orgullo: la carta de Paz vuelve a imprimirse en el número siguiente y meses más tarde se incluye también la de Vicente Aleixandre, quien vuelve a celebrar “la fuerza, el fuego espiritual que da sentido a ese admirable grupo de poetas, cuya vitalidad y alcance son ejemplares”.⁶⁵

El prestigio de estos escritores funciona como espaldarazo ante la reticencia de ciertas zonas de la cultura cubana que veían con malos ojos el ascenso del grupo.

⁶³ Cf. Guillermo E. Toscano y García, “*Orígenes* (1944-1956): modos de la intervención cultural”, en AA.VV., *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), Buenos Aires, 1997, pp. 185-190.

⁶⁴ *Orígenes*, n° 19, 1949, p. 47.

⁶⁵ *Orígenes*, n° 24, 1949, p. 53.

En una de sus “Señales” Lezama cita los elogios de Paz y Aleixandre como “referencias de apreciación y altísima estima de extranjeros de universal calidad para *Orígenes*”, al tiempo que contesta a un impreciso grupo de lectores a los que reprocha su “chapucero resentimiento de endemoniados jabatos” y su “frenético rencor”.⁶⁶ El cariz supuestamente “antipolémico” de la revista, tantas veces invocado por Lezama y otros poetas de *Orígenes*, pertenecía más al orden de la voluntad –la voluntad de construir una cierta imagen– que al plano de los hechos.

Es interesante notar que entre 1950 y 1952 *Orígenes* promueve la adhesión de suscriptores destacando la nómina de sus colaboradores extranjeros.⁶⁷ Si bien este recurso publicitario no responde directamente a las repercusiones de la antología fuera del país, ya que de hecho las aportaciones extranjeras se dieron desde el primer número, obviamente señala el interés en recalcar una instancia de consagración. Para entonces ya está claro que *Orígenes* se mueve en un área internacional, como pregonaba Lezama desde la propia revista: “Por primera vez entre nosotros, lo contemporáneo no era una nostalgia provinciana, deseada entre toscos deslumbramientos y habitual servidumbre, sino un conocimiento de diálogo y de comunidad creadora”.⁶⁸ Este diálogo era exhibido con satisfacción, subrayando como novedad la igualación de voces locales y extranjeras. La revista se presentaba

⁶⁶ *Orígenes*, n° 31, 1952, pp. 63-68.

⁶⁷ “Suscríbese a *Orígenes*. Revista de Arte y Literatura. La revista donde han colaborado, ya en traducciones autorizadas por sus autores, ya los mejores escritores nuestros: George Santayana, T. S. Eliot, Saint John Perse, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Wallace Stevens, Pedro Salinas, William Charles Williams, Alfonso Reyes, Albert Camus, José Bergamín, F. O. Matthiessen, Harry Levin, Macedonio Fernández, Katherine Annie Porter, José Moreno Villa, Vicente Aleixandre, María Zambrano, Fryda Schultz de Mantovani, E. Anderson Imbert, A. Abreu Gómez, Francisco Ayala, Stepehn Spender, José Revueltas, Joaquín Casaldueño, J. R. Wilcock, Roger Caillois, María Rosa Lida, Luis Cernuda, Walter Pach, Octavio Paz, S. Serrano Poncela.”

⁶⁸ “Señales. Alrededores de una antología”, *Orígenes*, n° 31, 1952, p. 66.

como el espacio privilegiado en que “por primera vez” la cultura cubana entraba a participar en el juego “universal” de la contemporaneidad:

T. S. Eliot y Saint John Perse, autorizaban la publicación de algunos de sus poemas en *Orígenes* y quedaban en extremo complacidos con sus respectivas versiones. Stephen Spender, modificaba algunas de las estrofas de su excelente poema *Retorno a Viena, 1947*, para que la versión española que aparecería en *Orígenes*, alcanzase, según su parecer, una más precisa calidad. Era ya lo nuevo entre nosotros, signo esencialísimo de *Orígenes*, un seguro paso de calidades, y la dimensión universal del arte, en búsquedas y en rendidos frutos, propia y expansiva pertenencia. [p. 66]

En este camino hacia la consolidación del grupo, *Diez poetas cubanos* marca una instancia definitiva. Poco después de publicarse la antología, Vitier es invitado al Pen Club de La Habana para pronunciar una conferencia sobre su libro. En el número siguiente la revista reproduce parte de esta conferencia, en la que Vitier desarrolla una defensa de los poetas de *Orígenes* a través de la cual pueden leerse las principales acusaciones de que eran objeto: “...Estamos, pues, y a esto quería llegar, los poetas de mi reciente Antología, muy lejos de constituir esa *exquisita especie de evadidos que algunos imaginan*. Tan lejos, por lo menos, como lo estamos de ser los *desarraigados seguidores de las últimas escuelas europeas*”.⁶⁹

Vitier sale al cruce de las acusaciones que situaban a los poetas de su antología del lado de una tendencia arteprista y extranjerizante. Su propósito consiste en dejar en claro que tal acusación era falsa, y lo hace con una defensa que no cuestiona el valor del “arraigo” sino que en cierto modo lo complejiza, reeditando la conjugación de universalismo y nacionalidad que años antes había desarrollado Juan Ramón Jiménez. “Nuestra poesía de hoy”, argumenta Vitier, “ha

⁶⁹ Cintio Vitier, “El Pen Club y los ‘Diez Poetas Cubanos’”, *Orígenes*, n° 19, 1948, pp. 41-43. Subrayados míos.

realizado ese viaje hacia sí misma con una lucidez que no ha excluido la celeridad, poniendo aquellos terribles problemas formales y 'religiosos' que adquieren perfil decisivo a partir de Mallarmé y Rimbaud, en íntimo contacto con la virginidad de nuestro propio inefable" (p. 41). Sobre el fondo de "este país cada día más irreal, cada vez más evadido de sus propios orígenes y esencias", los poetas de *Orígenes* aparecen así como lo contrario de aquello de que se los acusa. Serían el semillero que garantizaría la permanencia de la cubanidad. "Es por eso" —concluye Vitier— "que desde 'Espuela de Plata' hasta 'Orígenes' nuestra poesía marcha inexorablemente hacia una intemperie que es la de la memoria, la imaginación o lo desconocido, y allí funda sus ciudades idénticas a las visibles, pero saturadas por el hambre de verdad y de sentido" (p. 43). Estas ciudades vendrían a ser el reservorio de la Cuba esencial, de manera análoga a la distinción establecida por Eduardo Mallea en *Historia de una pasión argentina* (1937), entre una Argentina "visible" y otra "invisible".⁷⁰

En la primera página del número siguiente, *Orígenes* publica un texto que sería fundamental para la consagración del grupo, "La Cuba secreta" de María Zambrano.⁷¹ Allí Zambrano despliega una larga reseña de la antología, en la que puede leerse una implícita adhesión a la postura de Vitier en su conferencia del Pen Club. Se trata de afirmar algo parecido a lo ya dicho: que bajo la superficie del país subyace una república otra, secreta y esencial: "Cuba: sustancia poética visible ya".

⁷⁰ Según Vitier, Mallea fue uno de los escritores argentinos más influyentes en el origenismo, "no toda su obra, sino específicamente un libro que nos hizo mucho bien, *Historia de una pasión argentina* [...] El hecho, por ejemplo, de que nos interesara tanto *Historia de una pasión argentina* significa que estábamos muy preocupados por el descubrimiento del país secreto, de la Cuba secreta. Hay un país en la superficie y un país profundo, en todos los países pasa eso, y ese país profundo era el que nos atraía." Cintio Vitier, "La literatura es un vicio, la poesía es un nacimiento", entrevista publicada en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, n° 22, 1992, p. 20.

⁷¹ *Orígenes*, n° 20, 1948, pp. 1-9.

Los poetas de la antología serían la manifestación de esta esencia, el indicio de que una república invisible está por fin emergiendo para actuar en la historia. Aunque esta aspiración ya había sido esbozada en la presentación de *Orígenes* y en otros editoriales, lo que distingue a este ensayo y le otorga un lugar aparte en la historia de la revista, es el hecho de provenir de alguien que no forma parte del grupo. María Zambrano era una figura altamente respetada –incluso por aquellos sectores de la cultura cubana que no comulgaban con *Orígenes*–, había publicado en las principales revistas de España e Hispanoamérica, y era, además, europea. Ya vimos que *Orígenes* se jactaba de su “diálogo” con la cultura mundial poniendo de relieve, como recurso de legitimación, la colaboración de extranjeros, de modo que no resultará extraño que el apoyo de “La Cuba secreta” a la postura esgrimida por Vitier en el Pen Club, generara “cierto fermento”.⁷² Una de las razones de esta irritación pudo deberse al hecho de que Zambrano se pronuncia desde una situación paradójica, a la vez fuera y dentro de la constelación origenista, justificando su intuición de la “verdadera” Cuba con el argumento de que la Isla era su “patria prenatal”. Así, aunque su voz provenía de otro contexto –es la voz de una exiliada– su mirada decía no contener la menor sombra de extrañeza. El “secreto” de la Isla era también el suyo, puesto que una consubstanciación previa, iluminadora, le permitiría *re-conocer* algo que de cierta forma ya estaba impreso en su alma. Tan rotunda afirmación del “arraigo” origenista no podía ser desoída, sobre todo cuando venía de alguien con el prestigio de María Zambrano.

⁷² “El último *Orígenes* trae el ensayo de María Zambrano: ‘La Cuba secreta’. El artículo ha traído cierto fermento. Las gentes se ponen furiosas cuando alguien me elogia y ¡claro! Yo no les voy a decir que no lo hagan para que la chusma se contente”. En José Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, *op. cit.*, p. 147. Véase el comentario de este episodio que hace Adriana Kanzepolsky en *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004, pp. 30-37.

Como realizando a su vez una ampliación de “La Cuba secreta”, Vitier emprende en los años siguientes una extensa labor de revisión histórica. En *Cincuenta años de poesía cubana* (1952), pero sobre todo en *Lo cubano en la poesía* (1958),⁷³ intenta descubrir las sucesivas manifestaciones de aquel secreto oculto en el sustrato de la cubanidad. La tarea consiste en definir los lineamientos de un diseño canónico, construido sobre la hipótesis de que lo que allí se hace no es diagramar un elenco posible entre otros, sino rescatar el rostro verdadero de la nación.

Si bien pronunciadas un año después del cierre de la revista, las lecciones de *Lo cubano en la poesía* responden, según Vitier, a una vieja invitación de Lezama: “Ya va siendo hora” –le había escrito en 1939– “de que todos nos empeñemos [...] en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor”.⁷⁴ *Lo cubano en la poesía* busca formalizar aquella invitación, configurando un modelo interpretativo cuya expreso propósito es recuperar “lo cubano” atesorado en el género más idóneo para la revelación de esencias: el lenguaje poético. Así, Vitier emprende una labor arqueológica en busca de certezas que puedan reponer claridad sobre el destino de la nación. Su ensayo se apoya sobre dos presupuestos elementales: que Cuba pelagra al borde de la desintegración, y que es preciso restablecer sus fundamentos. De allí el empeño en una teleología, ya que “en el pasado hay que poner nuestra esperanza y buscar nuestro futuro” (p. 11).

El esquema histórico de Vitier se articula en función de una serie de oposiciones binarias: ascenso / caída, integración / desintegración, presencia /

⁷³ *Lo cubano en la poesía*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1958.

⁷⁴ *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, op. cit., p. 251. Cf. también Cintio Vitier, “De las cartas que me escribió Lezama”, en Cristina Vizcaíno y Eugenio Suárez Galbán (eds.) *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, op. cit., pp. 277-290.

ausencia de finalidad: toda una cadena de dicotomías respectivamente positivas y negativas. La narración puede resumirse así: a lo largo de la historia cubana —que se inicia con el *Diario* de Colón— la poesía ilumina la fisonomía de lo cubano en un movimiento ascendente y centrípeto que atraviesa cuatro estadios: la constitución de un “paisaje”, la configuración de un “carácter”, la germinación de un “alma” y la manifestación de un “espíritu”. El momento culminante de este proceso se corporiza en la figura de Martí, “la mayor integración humana y poética que hemos tenido, y que ha tenido América” (pp. 194-195). Suma de “alma” y “espíritu”, de sensibilidad, intelección y sacrificio, su imagen señala la cúspide de un ascenso que inmediatamente declina, ya que “[s]i Martí nos da la imagen ardiente del destino, Casal nos produce el efecto de que ya sabe que pertenece a un pueblo *sin destino*” (p. 264). En el cenit de la poesía cubana de fin de siglo, Martí y Casal funcionan a la manera de un oxímoron. Si aquel revelaba un horizonte (un *thelos*), éste señala el comienzo de la temida “ausencia de finalidad” que impregnará de escepticismo a los primeros intelectuales de la República. El breve momento vanguardista realiza “con sincero fervor cultural y patriótico” un intento de superación, pero no logra “fundar” una nueva realidad debido a que “su raíz no era poética, creadora” sino “sociológica y política” (p. 316). El momento de la esperanza llega entonces con José Lezama Lima, con el grupo de *Orígenes*, con el propio Vitier cumpliendo el mandato de empeñarse en “algo de veras grande y nutridor”. Todo el volumen de *Lo cubano en la poesía* se justifica en la decimotercera lección, donde se explicita la razón del libro: reconstruir el destino insular, invertir el proceso de desintegración y rehabilitar la eticidad martiana.⁷⁵ La caída comienza entonces a

⁷⁵ “Hemos visto cómo la ausencia de finalidad en que cae la vida republicana, el círculo vicioso

curvarse en un nuevo ascenso, en una segunda instancia de fundación, síntesis y plenitud: si Martí había sido el gran apóstol del siglo XIX, ahora la figura de la esperanza y “la soledad prometeica” era Lezama Lima; si Casal había creído en el arte como en una religión, ahora este poeta ampliaba los “radios” de esa “fe” en “dimensiones que aquel no sospechaba”. Vitier conjuga en plural su tributo al maestro: “La Habana se enorgullece de este señor de la poesía que la ilustra y la funda de nuevo en el esplendor de la imagen” (p. 396).

Arcadio Díaz Quiñones señaló que en sus ensayos Vitier cumple “una tarea propia de la *ciudad letrada*, tal y como la ha formulado Ángel Rama: ‘la constitución de la literatura como un discurso sobre la formación, composición y definición de la nación’, el diseño de ‘urdimbres discursivas donde se reúne y organiza un material heteróclito, articulando sus diversos componentes para que obedezcan a un plan previamente asignado’”.⁷⁶ Cabe agregar que *Lo cubano en la poesía* no sólo busca componer este mapa del “secreto” cubano en su devenir historia, sino que además, al identificar a Lezama y su grupo con la posibilidad de este destino, está realizando la más rotunda afirmación del proyecto origenista. Como realización de la propuesta que el maestro había dejado pendiente, el propio

de una agitación política sin sentido histórico profundo, la volatilización del destino y la consiguiente, pavorosa nada (o dígame causalismo, facticidad, banalidad, absurdo) en que ha venido a parar el país, constituye el muro donde se han estrellado los esfuerzos de algunos poetas nuestros por rescatar la finalidad en el reino autónomo de la creación verbal. Pues bien, en la primera carta que recibí de José Lezama Lima, en enero de 1939, recuerdo que me decía ‘Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor’. Estas palabras me sonaron entonces oscuramente. Hoy creo comprenderlas” (p. 392).

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 22. En “Carta abierta a Arcadio Díaz Quiñones” (*Suplemento en Rojo*, Diciembre 4-10, 1987, pp. 17-18), Cintio Vitier rechazó esta interpretación por considerarla “una monstruosa inversión de la realidad histórica”. Dato citado por Jesús Barquet en *Consagración de La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*, Miami, University of Miami, 1991, p. 92.

libro sería una instancia crucial en el camino hacia ese *thelos* que Vitier configura y en cuyo centro se inscribe.

Los términos de esta apología ya venían siendo articulados desde mucho antes. En parte motivada por el impacto de *Diez poetas cubanos*, entre 1948 y 1949 se había generado en el interior de la revista toda un área de debate y búsqueda de consenso. Las cartas de Paz y Aleixandre o la reseña de María Zambrano, obran en este sentido como legitimaciones externas, en tanto los propios origenistas publican ensayos y notas editoriales en los que van perfilando las ideas sobre las cuales se apoya su proyecto. Así, en el mismo número de “La Cuba Secreta”, Vitier publica “Nemosyne”, un ensayo que indaga en la tesis del conocimiento como reminiscencia e implícitamente refuerza la idea de que el origenismo lleva adelante, tal como decía Zambrano, un efectivo develamiento de la “sustancia” nacional.

En el número siguiente Lezama presenta un ensayo que vuelve a enfatizar el poder edificante de la sensibilidad poética: “Señales. La otra desintegración”.⁷⁷ Allí pronuncia aquella conocida fórmula que luego será leída como el eje de la empresa origenista: “un país frustrado en lo esencial político puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza”. Con un patrón que recuerda al Ortega y Gasset de *La España invertebrada* (1921) o al Mañach de *La crisis de la alta cultura en Cuba* (1925), y que prefigura el esquema histórico de *Lo cubano en la poesía*, Lezama denuncia el poder disolvente de un estado que, desde los comienzos de la República, había traicionado sistemáticamente los ideales soberanos de la revolución martiana. “Lo que fue para nosotros integración y espiral ascensional en el siglo XIX, se trueca en desintegración en el XX”. ¿Cómo reavivar

⁷⁷ *Origenes*, n° 21, pp. 60-61.

entonces ese circuito cuya culminación había representado José Martí? Para Lezama la única salida viable era la reconstrucción por la cultura, la creatividad y “la actitud ética que se deriva de lo bello alcanzado”. La respuesta al caos se resuelve en el orden de los signos: contra la corrupción de una política olvidada de sus principios, la búsqueda literaria “de lo capital y secreto” abriría un paréntesis de oportunidad.

Este breve ensayo es clave para comprender el lugar que *Orígenes* se asigna en la historia y en el campo intelectual de Cuba. Esta misión consistía en regenerar el sueño de la integración, en “crear la tradición por futuridad”, en dar con la “imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico, en la metáfora que participa”. *Orígenes* justifica su proyecto recordando a cada paso el vacío sobre el que erige su respuesta, así como la “plenitud” que podría lograrse por medio del arte y la literatura. En este editorial Lezama enuncia por primera vez la necesidad de construir un relato de restauración:

Si una novela nuestra tocase en lo visible y más lejano, nuestro contrapunto y toque de realidades, muchas de esas pesadeces o lascivias, se desvanecerían al presentarse como cuerpo visto y tocado, como enemigo que va a ser reemplazado. Si una poesía de alguno de los nuestros alcanzase tal tejido que mostrase en su esbeltez una realidad aún intocada, aunque deseosa de su encarnación, por tal motivo cobraría su tiempo histórico, recogeríamos claridades y agudezas que despertarían advertencias fieles. [p. 61]

¿Será *Paradiso* ese poema que aquí comienza a dibujarse en la forma de un deseo o de una conjetura? En su siguiente número *Orígenes* publica la primera parte del primer capítulo de la novela, de modo que no sería inverosímil sospechar el anuncio sesgado de esta aparición, y lo que es más importante, de las ambiciones que Lezama depositaba en los alcances de su novela, que tardará diecisiete años en completar y que definirá, a su término, como la “suma” de toda su obra.

1.4. POÉTICAS EN CONFLICTO

En los doce años que duró la publicación de *Orígenes* hubo un solo momento en que el tono de la polémica, hasta entonces sostenida en una imprecisa generalidad, cobró dimensiones personales. Esto sucedió en 1949, cuando Jorge Mañach –uno de los ex editores de la revista *de avance*– decide enfrentarse a Lezama en un texto publicado en la revista *Bohemia*: “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta a José Lezama Lima”.⁷⁸

¿Qué tenía que decir Mañach a Lezama y qué cuestiones ponía en juego esta carta abierta? Lo que hace tan atractivo este episodio es que en él se ofrece, con la claridad de una puesta en escena, el cruce de dos tiempos y dos modos de respuesta al largo problema de la función cultural en Cuba. En este contexto Mañach viene a encarnar la voz de un periodo envejecido y en retirada, mientras que Lezama y quienes se ponen de su lado representan el auge de una avanzada nueva, que en obvio contraste con el tono de los años previos se describe a sí misma como “secreta”, “solitaria” y “silenciosa”. Se trata de una polémica que rehabilita antiguos debates del vanguardismo cubano, particularmente aquellos que giran en torno de la compleja relación entre autonomía estética y actividad política.⁷⁹

A diferencia de las revistas dirigidas por Lezama, la *revista de avance* había construido “una fuerte genealogía política” ligada a un importante movimiento de intelectuales que había comenzado a formarse a comienzos de la década del 20: el

⁷⁸ “El arcano de cierta poesía abierta. Carta abierta a José Lezama Lima”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, año 92, n° 1-2, en.-jun. 2001, pp. 97-103. Todos los textos de la polémica fueron publicados en este número de la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. Las citas de mi trabajo remiten a esta edición.

⁷⁹ Cf. Ana Cairo, “La polémica Mañach-Lezama-Vitier-Ortega”, *ibidem*, pp. 91-97.

“Minorismo”, una agrupación que, más allá de las diferencias ideológicas, coincidía en su oposición al gobierno tanto como en la voluntad de modernizar el orden social y cultural de la República.⁸⁰ En aquellos años nadie ponía en duda la responsabilidad de los intelectuales en relación con el destino del país, su grave compromiso con la edificación de una “eticidad” nacional ascendente, o el hecho de que toda labor intelectual debía partir de la conciencia de una inveterada “frustración” nacional y contar con una dosis suplementaria de “fe” y “optimismo”. Estos eran tópicos que gozaban de un amplio consenso en los núcleos letrados de la Isla, y eran la plataforma de un dilema con agudos contrastes ideológicos: ¿cómo debía comportarse la cultura letrada en relación con el poder político? ¿de qué modo debía asumir ese compromiso con el futuro de la nación? ¿qué clase de actitud debían tomar los intelectuales para conquistar esa añorada “integración” contra la que conspiraban las condiciones económicas, sociales y políticas de la República? Lo que diferenció a *Orígenes* de la *revista de avance* no fue el

⁸⁰ Para comprender los propósitos de aquel movimiento –cuyo primer gesto público fue la “Protesta de los Trece”, de 1923, y el último la “Declaración del Grupo Minorista”, de 1927– es preciso tener en cuenta el contexto político en que se gestó. Como explica Celina Manzoni: “Los recuerdos de la Guerra Grande (1868-1878), de la Guerra Chiquita y de la contienda final, que concluyó con la imposición de un nuevo amo y de un orden agravado por la imposición de la Enmienda Platt en la Constitución, hicieron de Cuba una ‘república frustrada’, en palabras de Juan Marinello. La corrupción desaforada e impune de los sucesivos gobiernos republicanos, es un dato más, pero no secundario, de una realidad económica y cultural abrumadoras y de una situación política compleja por la acción combinada de múltiples factores, entre los cuales el latifundismo azucarero y su correlato de miseria y analfabetismo, empieza a ser recién analizado. Y, sin embargo, los años que van del veinte al treinta, ‘la década trágica’, es al mismo tiempo uno de los momentos más brillantes de la vida cultural y política de Cuba. La *revista de avance* se constituye en ese cruce de tensiones estéticas, políticas e ideológicas; una acumulación intensa de acontecimientos que reunieron en un haz relativamente heterogéneo e inestable a las más brillantes personalidades políticas y culturales de la primera mitad del siglo XX; ‘un conjunto de esfuerzos dispersos, pero semejantes, que elaboran un nuevo resurgimiento de Cuba’. De manera explícita, como se dijo, construye una fuerte genealogía política”. Celina Manzoni, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas, 2001.

contenido de estos interrogantes –que permaneció intensamente vigente a lo largo de los 40 y 50– sino el tipo de respuesta que les quiso dar.

Antes de que Mañach lanzara su primer ataque contra la poética lezamiana, las relaciones entre ambos escritores habían sido de un frío pero afable respeto.⁸¹ Después de todo Mañach era uno de los intelectuales más sobresalientes del país, y como antiguo editor de la *revista de avance* contaba con el mérito de haber encabezado uno de los movimientos más intensamente combativos en la lucha por el desarrollo de una cultura nacional. Avalado por una extensa carta de servicios y mirando con recelo las nuevas orientaciones de la literatura cubana, la carta abierta de Mañach lanza con aplomo de *auctoritas* un “no entiendo” que, lejos de ser una confesión de humildad, resuena con el peso de un dictamen. Mañach reprocha a “los jóvenes de Orígenes” el no reconocerse como descendientes de su generación, y aun deplora el camino asumido por la nueva poesía:

Créame, Lezama, que es muy vivo el pesar que me produce –velando por las dimensiones y fulgores de nuestra cultura– el ver que tanto talento literario de primer orden se esté frustrando para la gloria de nuestras letras y la edificación espiritual de nuestro medio, con semejantes ensimismamientos. Cierto es que nosotros abrimos esa vía, como antes dije; pero fue para apartarnos de la letra muerta o gastada y posibilitar el acceso a nuevos paisajes de expresión y de comunicación, no para que la poesía se nos fuera a encerrar en criptas. [p. 102]

A diferencia de otros intelectuales que reconviniéron al origenismo desde la izquierda, por su escaso o presuntamente nulo compromiso social, Mañach habla desde una teoría estética basada en el principio general de *comunicatividad*. La respuesta de Lezama llegará impresa en el siguiente número de *Bohemia*, replicando

⁸¹ Si bien la correspondencia muestra señales de recíproca cordialidad, otros indicios sugieren que la tensión había nacido mucho antes de manifestarse en público. Cf. José Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, *op. cit.*, pp. 78 y 106.

punto por punto y con una ironía no menos sinuosa, las acusaciones del ex vanguardista devenido en censor. En “Respuesta y nuevas interrogaciones” Lezama contesta con una justificación de su poética y una defensa del origenismo.⁸²

De más está decir que Lezama niega toda filiación con la *revista de avance*. El único legado que reconoce es por vía negativa: aquel movimiento que lo había insatisfecho en los años de adolescencia sería un paradójico estímulo, el despertar de una vocación creadora, ya que “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 rodeantes, un nuevo y viejo diálogo entre el hombre que penetra y la tierra que se le hace transparente” (p. 106). La mayor discrepancia del origenismo con la *revista de avance* residiría entonces en cómo responder a esa “espantosa realidad” para fundar una resistencia. Lezama pondrá el acento en el trabajo silencioso, concentrado y conciliador de su revista, a la que define como una “pequeña república de las letras”. De ahí los tres mayores reproches a la *revista de avance*: el privilegio de la “polémica crítica”, la carencia de “una línea sensible o de una proyección”, y lo más grave: el hecho de que habiéndose arrogado el mérito de introducir en Cuba los bienes de una vanguardia internacional, haya producido “una confusión de actitudes y valoraciones”, publicando textos de calidad desigual e ignorando la producción de contemporáneos como Valéry, Claudel, Supervielle o Eliot.⁸³

⁸² José Lezama Lima, “Respuesta y nuevas interrogaciones: Carta abierta a J. M.”, *ibidem*, pp. 103-106. [*Bohemia*, n° 40, 2 de octubre de 1949, p. 77].

⁸³ Casi todos los cuales publicaron en *Orígenes*, si bien es importante aclarar que la información de Lezama no es correcta, ya que la *revista de avance* sí publicó, por ejemplo, a Valéry.

En todo caso está claro que no se trata de una simple disputa personal. En su carta Lezama conjuga en plural el rechazo a la paternidad requerida por Mañach, al tiempo que asume la herencia de un vacío: los “nuevos” se conciben gestados por una deuda, un compromiso que exige ser honrado. El mayor reclamo que *Orígenes* arroja a la camada intelectual de *avance* no es solamente de orden estético; muchos de aquellos viejos luchadores, dice Lezama, habían terminado haciéndose con “la *sede*, a trueque de la *fede*”. Mañach era por supuesto el primer aludido en esta especie cubana de *trahison des clerics*.⁸⁴

Hasta aquí el contenido de la polémica es bastante conocido. Pero lo que la crítica no suele mencionar –tal vez porque no se conocían otros textos del debate fuera de los de Lezama y Mañach– es el hecho de que la postura lezamiana despertó imprevistas adhesiones en otros intelectuales, lo cual demuestra que en 1949 el origenismo era menos solitario de lo que decía ser, y que en cierto modo expresaba un estado de ánimo general. Los periodistas de *Prensa Libre*, Luis Ortega y Manuel Millor Díaz, se unieron al debate, no tanto en defensa de la poética lezamiana, como de la conducta que implicaba su independencia, su trabajo riguroso y, en especial, su rechazo de toda concesión a las demandas y privilegios de la política.⁸⁵ La postura que el origenismo predicó desde un comienzo mostraba haber dado frutos.

⁸⁴ El ensayo de Julien Benda, *Le trahison des clerics [La traición de los intelectuales]* (Paris, 1927), permite ver en qué medida los términos del debate entre Lezama y Mañach estaban muy lejos de reducirse a una cuestión estrictamente cubana.

⁸⁵ Luis Ortega, “Una generación que se rinde” (*op. cit.*, pp. 107-108) [*Prensa Libre*, 2 de octubre de 1949, pp. 1 y 3], Manuel Millor Díaz, “Sobre el diálogo Lezama-Mañach” (pp. 114-115) [*Prensa Libre*, 20 de octubre de 1949, p. 3]. Acerca de este rechazo, véase José Lezama Lima, “Diez Años de *origenes*. Advertencia” (*Orígenes*, n° 35, 1954, pp. 65-66). En esta nota la revista celebra el cumplimiento de sus diez años y expresa su rechazo del ofrecimiento de una subvención oficial: “Les damos las gracias, pero preferimos decisivamente vuestra indiferencia. La indiferencia nos fue muy útil, con la admiración no sabríamos qué hacer” (p. 65). Seguidamente la “Advertencia” anuncia la partida de Rodríguez Feo, lo cual subraya el carácter ético de este rechazo a las colaboraciones oficiales.

Tanto Ortega como Millor Díaz retoman el reproche dirigido a Mañach, el haber “adquirido la *sede*, a trueque de la *fede*”, y aprovechando la divisa despliegan una furibunda diatriba contra la traición de los intelectuales provenientes de la llamada “segunda generación republicana”. Ortega acusa con acritud: “Los ‘fogosos universitarios’, los ‘revolucionarios’ y los ‘pistoleros’ de hoy descienden, en línea directa, de la generación de la *Revista de Avance*. Son la decadencia de aquellos Césares poéticos de la lucha contra Machado” (p. 107).

La tendencia a extremar los términos de la polémica refleja el clima que por aquellos años inundaba la prensa política. Mientras la corrupción oficial insultaba abiertamente la dignidad del pueblo cubano, emergían en la Isla diversos frentes dispuestos a sanear la República de raíz. Eduardo Chibás, que en 1947 había fundado el Partido Ortodoxo contra la devaluación moral del gobierno, y que blandiendo una escoba proclamaba “vergüenza contra dinero” como lema de campaña, llegará en 1951 a suicidarse públicamente en un acto de patriotismo desesperado. Los llamados a la pureza ética debían resonar entonces como promesas fulgurantes, más aun si provenían de voces tan poco sospechosas de “interés” como las del origenismo. En la visión de Ortega el descrédito de Mañach venía a “morir tímidamente a los pies de Lezama”, mientras para Millor Díaz, que suscribe lo dicho por su colega, la eticidad solitaria y tenaz del origenismo iluminaba el futuro cubano con “una fe nueva”:

Con un sentido indiscutible de lo perecedero y lo imperecedero, de lo que se ha tornado en cenizas y de lo que es germen vital, [Ortega] replantea la tesis revolucionaria y señala a Lezama como un índice, que a la vera del camino, fragua en silencio un nuevo sentido poético, un estilo literario que hunde sus raíces en lo permanente de la cultura universal y que sin lugar a dudas tendrá su traducción popular muy pronto, arrojando una fe nueva, algo que sustituya a la crisis presente y que haga a los cubanos mirar hacia horizontes

desconocidos. Mañach y los de su generación, constituyen hoy la tesis carcomida, y pútrida que se revuelca en sus últimos estertores. [p. 115]

Desde la tribuna de *Bohemia* Mañach contesta la agresión de *Prensa Libre* declarándose “culpable” de integrar con Andrés Bello, Sarmiento, Alberdi, Lastarria, Montalvo, Hostos, Varona y Martí, “la gran tradición del intelectual americano”.⁸⁶ Inscribiéndose en este linaje ilustre, el antiguo miembro del grupo Minorista se adjudica una misión propia de “los pueblos en formación”, cuyos “hombres de espíritu” se ven forzados a compartir la vocación estética con la tarea política, diplomática, judicial, periodística o académica. Es claro que el punto focal de las discrepancias gira en torno de las atribuciones de lo que Ángel Rama llamó la “ciudad letrada”. Mañach, que fue ensayista, profesor, periodista, senador, académico, ministro y hasta conductor de radio y productor televisivo, se presentaba a sí mismo como un intelectual al servicio de la República, endilgando al origenismo un aislamiento “químicamente puro” y por lo tanto estéril desde el punto de vista de sus obligaciones cívicas. Lezama por su parte veía en Mañach un caso más del inveterado “arribismo” cubano: el uso de las letras como vía para instalarse en el poder. Esto es lo que *Prensa Libre* censuraría en los veteranos de la revista de avance: “Se forjaron en el puro quehacer de la cultura, pero la revolución los lanzó al pasquín callejero. Luego han vivido angustiosamente tras la conquista del poder. De pueblo en pueblo, de barrio en barrio han ido mendigando el voto” (Ortega, p. 107).

No extraña entonces que Mañach refuerce la apuesta por una teoría de la expresión *útil* a la ciudad. En lo que pretendía ser un “Final sobre la comunicación

⁸⁶ Jorge Mañach, “Reacciones a un diálogo literario (algo más sobre poesía vieja y nueva)” (*ibidem*, pp. 108-113). [*Bohemia*, nº 42, 16 de octubre de 1949, p. 63 y 107].

poética”, pregunta con creciente irritación: “¿Qué manera de expresión poética le daría hoy a Cuba más gusto, más edificación espiritual y más prestigiosa resonancia? ¿Por ventura será esa que vienen haciendo Lezama y sus cofrades?” (p. 116).⁸⁷ La respuesta es agravante. Mañach endurece su admonición contra la “fatigadora” poesía nueva:

Por el camino de ese autoritarismo “genial” –que la irracionalidad de nuestro tiempo tanto favorece– se va a la irresponsabilidad en que está cayendo mucho del arte nuevo: a la superchería de lo original, al rompecabezas estético, a la sublimación *snobista* del puro disparate; en fin, a una desmoralización absoluta del gusto como factor de ennoblecimiento espiritual. [p. 121]

Los poetas de *Orígenes*, que siempre pusieron el acento en su eticidad, responsabilidad y búsqueda de esencias, no podían dejar pasar este ataque. Desde el *Diario de la Marina* Cintio Vitier se ocupa de responder a la afrenta.

Ahora la polémica se desplaza al área estética. Mañach no era un crítico particularmente afecto a la poesía y su lectura del origenismo era visiblemente superficial, pero contaba con una larga trayectoria como ensayista y se había dedicado a investigar, precisamente, la historia del estilo en las letras cubanas. Cuando en 1944 es nombrado miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras, prepara un discurso de ingreso con el título “El estilo en Cuba y su sentido histórico”, publicado ese mismo año en *Historia y estilo*, de modo que al momento de emprender la disputa con Lezama y *Orígenes*, venía provisto de un aparato teórico y una postura definida con relación al “arcano” de aquella “poesía nueva”; los términos de su reproche habían sido enunciados cinco años antes, en su conferencia de ingreso a la Academia. En aquella oportunidad, Mañach había

⁸⁷ [*Bohemia*, nº 43, 23 de octubre de 1949, pp. 56 y 112-113].

lamentado la tendencia contemporánea a exacerbar “ciertas licencias imaginativas y formales, cierto regodeo en el prestigio de la pura palabra, que el vanguardismo trajo como semilla”.⁸⁸ Mañach no compartía ni los presupuestos de la poesía “social” (cuyo estilo juzgó “cartelesco y como de consignas”) ni los de la llamada poesía “pura” (los cuales, decía, “especulan con fórmulas plásticas o poéticas cada vez más desentendidas de todo propósito de general comunicación”),⁸⁹ y en todo caso era obvio que aludía al grupo de Lezama toda vez que refería al esteticismo de la segunda vertiente. En sus dos artículos de respuesta,⁹⁰ Vitier se ocupa de aclarar este y otros equívocos, advirtiendo sobre todo algo fundamental: que el origenismo no constituye una escuela, de modo que no puede hablarse indiferenciadamente de una poética origenista.

Cerrando el círculo de la polémica, Luis Ortega vuelve a poner en escena una cuestión central.⁹¹ Para este periodista aquello que diferencia al origenismo de la época representada por Mañach, no es tanto un problema de estilo como de actitud: “Si *Lezama y sus cofrades* ofrecen cierta oscuridad en su poesía no es menos cierto que les resplandece la conducta. [...] Son poetas de muy diverso temperamento, pero que coinciden en un estilo de soledad que rompe con todas las costumbres que preside Mañach” (p. 130). La participación de intelectuales ajenos al núcleo de la contienda muestra sin embargo que la conducta origenista condescendía con un malestar que se extendía mucho más allá del “solitario”

⁸⁸ *Historia y estilo*, La Habana, Editorial Minerva, 1944, p. 202. (Énfasis mío).

⁸⁹ *Ibidem*, p. 203.

⁹⁰ “Jorge Mañach y nuestra poesía” [*Diario de la Marina*, 26 de octubre de 1949, p. 4], y “Jorge Mañach y nuestra poesía II” [*Diario de la Marina*, 30 de octubre, 1949, p. 3].

⁹¹ “Coquetería intelectual” (*op. cit.*, pp. 128-130) [*Prensa Libre*, 30 de octubre de 1949, pp. 1 y 3].

apostolado lezamiano. Proclamado a viva voz, el trabajo "silencioso" de *Orígenes* era entonces una señal de cambio que no podía dejar de escucharse.

El debate de 1949 puede ser leído como la escenificación de la pugna por administrar las orientaciones de una cultura nacional. En el interior de este *corpus* es posible reconocer los rastros de la crisis intelectual que había marcado una profunda cesura entre el periodo de la primera vanguardia y los años de *Orígenes*. Esta crisis había generado diferencias sustanciales en el modo de pensar la función cultural en Cuba. Aun cuando el desencanto ya era un lugar común desde los inicios de la República, el sentimiento de frustración nunca se había manifestado con tanta crudeza como después del fracaso de las luchas contra Machado durante el periodo inmediatamente posterior al cierre de la *revista de avance*. Si bien al cabo se había logrado dar fin a esa dictadura, no pudo terminarse con aquello que Emilio Roig de Leuchsenring llamó, en el título de uno de sus libros, los *Males y vicios de la Cuba republicana*.⁹² Es por este motivo que, según críticos como Roberto González Echevarría, el proyecto lezamiano tendió a refugiarse en la poesía, a desentenderse de las luchas políticas y a desdeñar las soluciones más radicales de los años 20 y 30.⁹³ No es menos cierto, además, que toda una corriente de la literatura contemporánea se inclinaba por entonces en la misma dirección, como recuerda Octavio Paz en *Los hijos del limo*. En su lucha "solitaria" Lezama no estaba solo, y este es otro de los corolarios que la polémica de 1949 pone al descubierto.

⁹² *Males y vicios de la Cuba republicana. Sus causas y sus remedios*, La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad, 1959.

⁹³ Roberto González Echevarría, "Lo cubano en *Paradiso*", *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, II, Madrid, Fundamentos, 1984, pp. 31-51.

1.5. EL FIN DE UNA ÉPOCA

Todo itinerario crítico es parcial. Más aun cuando se trata de trazar un recorrido a través del *corpus* heterogéneo, abierto y polifónico de una revista. Aquí me ha interesado privilegiar esas zonas en las que *Orígenes* se dibujó como proyecto, tomando en cuenta no solamente los textos publicados en la revista, sino los debates implicados en la formulación de un espacio propio, y las reinterpretaciones elaboradas con posterioridad, en especial luego de la redistribución de roles que implicó la revolución de 1959. En mi hipótesis el origenismo buscó –además de, junto con o incluso más que una modernización del campo intelectual cubano– la creación de una cierta imagen de sí, una imagen que no sólo albergase los motivos de su legitimidad, sino que operase como emblema de la nación. En su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937) Lezama había propuesto crear un mito, el “mito que nos falta”, pensando en la necesidad de formalizar una cierta imagen de la nacionalidad que pudiese condensar sus peculiaridades en un solo símbolo. Si la Argentina tenía el mito del “sur” y México el de “la región más transparente”, Cuba debía congregarse alrededor del mito la “insularidad”. A través del material repasado pudimos ver cómo algunos miembros de lo que se ha llamado el “grupo mayoritario” o “clásico” de *Orígenes*, fueron delineando el territorio de esta insularidad –el sitio de una “salvación”–, proponiéndose como la salida al caos “disolvente” de lo que Lezama denominó una “república frustrada en lo esencial político”. Esta afirmación estaba sostenida por al menos tres premisas: que la poesía podía garantizar la memoria viva de las propias esencias, que podía “zurcir” el espacio de una “caída” ontológica y nacional, y que en los poetas de *Orígenes* podía

confiarse esta misión, por cuanto ellos mismos se preciaban de encarnar el reservorio espiritual de una Cuba “secreta”. Tal vez esto explique por qué, según Lezama, “esa generación de *Orígenes* que no cultivó nunca la polémica inmediata, ha sido la generación más polémica de la historia de nuestra poesía”. La insularidad origenista se acercaba mucho en sus aspiraciones a esa imagen que Lezama invocará en el título de su novela: la de un Paraíso. La revista parecía sugerir que las puertas hacia ese sitio por habitar, desconocido y aun presente, ya estaban abiertas en el espacio simbólico de su “pequeña república de las letras”.

¿En qué medida esta fue una imagen guiada por Lezama? ¿Hasta qué punto *Orígenes* fue la caja de resonancia de su propia voz multiplicada en la de su grupo? Vitier señaló muy bien en el prólogo a *Diez poetas cubanos* que en cada uno de los autores allí reunidos podía verse “la búsqueda de su propio canon, de su propia y distinta perfección”, avizorando incluso “íntimas crecientes diferencias de las figuras incluidas”. Si había una poética común a todos, se trataba de una teoría o concepción general de la literatura, no de un estilo. Vitier resume este acuerdo como una “comunidad de fe y artesanía”, de manera que todos apareciesen unidos por un mismo afán de rigor y una misma “fe” en los poderes de la literatura.

Sin embargo también había “íntimas crecientes diferencias” en el campo de las convicciones estéticas. Ya desde *Espuela de Plata* Virgilio Piñera era la pieza incómoda del grupo, la contraparte antológica, casi caricaturizada de Lezama.⁹⁴ En la presentación de *Poeta* (1942-1943),⁹⁵ Piñera muestra que ya por entonces veía

⁹⁴ Es famosa la caricatura de Guillermo Cabrera Infante en “Vidas para leerlas”, *Vuelta*, n° 41, abril 1980, pp. 4-16.

⁹⁵ Cf. las notas 6 y 7 de este capítulo.

venir el peligro de quedar fijados en “la mortal operación de repetirnos”.⁹⁶ ¿Repetir qué? Lo que se había logrado en las publicaciones previas, las instancias de seguridad, la falta de contradicción, la sujeción al mandato de “cierto *deus ex machina*”: José Lezama Lima. Para él Lezama había sido el gran liberador de la crítica y la poesía cubanas, pero ahora era preciso liberarse de él y de sus conquistas, de los consabidos “instrumentos de decir” que según Piñera habían llevado al propio Lezama a repetirse. Por eso decide situarse estratégicamente afuera, del otro lado: “*Poeta* no está o va contra nadie. *Poeta* es parte de la herencia de *Espuela*; familiar de *Espuela*; familiar de *Clavileño* y *Nadie parecía*. Sólo que en este consejo poético de familia poética, la salvación vendrá por el disentimiento, por la enemistad, por las contradicciones, por la patada de elefante. Por eso *Poeta* disiente, se enemista, contradice, da la patada y, a su vez, aguarda el bautismo de fuego” (p. 171).

Piñera es el primero en dar señales de malestar ante la autoridad de Lezama en su papel de “maestro”. Aun así colaboró por algún tiempo en *Orígenes*, donde por supuesto tampoco dejó de dar su “patada de elefante”. En 1947 *Orígenes* publica un ensayo en el que Piñera dismantelaba algunos de los principios más sagrados de la revista. “El País del Arte” abría un cuestionamiento implícito al credo origenista en el poder de la poesía, y destronaba la solemnidad del lenguaje con que los editoriales y ensayos de la revista expresaban este credo. Así comienza el texto de Piñera:

Uno se levanta todas las mañanas diciéndose que ya no puede más con esos artistas, con esas pláticas, con esas exclamaciones, con uno mismo; que basta ya de Arte, de Belleza, de Sacrificio, de Rigor, de Seriedad; que

⁹⁶ Virgilio Piñera, “Terribilia meditant”, *op. cit.*, p. 172.

no hay tal predestinación, tal éxtasis, tal destino [...] Finalmente me digo que se nos ha hecho una sucia jugada, que mentira, que no hay tal arte, que estamos condenados per saecula saeculorum a seguir una sombra cuyo cuerpo real y propio nada tiene que ver con el triste uso y mixtificación que hacemos de la misma.⁹⁷

El hecho de que *Orígenes* admitiera la publicación de un artículo como este, habla tanto de las relativas aperturas (o concesiones) de sus editores, como de las tensiones que atravesaron la revista. Aunque menos estridentes, también hubo diferencias entre los dos editores: Lezama y Rodríguez Feo. Para empezar, Rodríguez Feo no pertenecía a la “galaxia” de Lezama. No era poeta, no había participado en las revistas anteriores, y para colmo pasó casi todo el tiempo en el exterior, estudiando o viajando por los Estados Unidos y Europa. Como puede verse en la correspondencia que sostuvieron entre 1945 y 1953, ambos construyeron un vínculo asimétrico que colocaba a Lezama en la postura del maestro, el mayor, el que reposaba en la serena contemplación poética, y en cierta forma el más sabio. Rodríguez Feo era en cambio una especie de discípulo itinerante. Durante todo el periodo de la revista fue alumno de diversas universidades, ávido consumidor de novedades artísticas e incansable buscador de contactos y colaboraciones extranjeras. En la correspondencia puede leerse la tensión –y el recelo en el caso de Lezama– entre el alumno fascinado con las relaciones y conocimientos acopiados a través de sus viajes y cursos en Estados Unidos, y el maestro que desde Cuba trata de corregir los vicios del estudiante deslumbrado con “[t]oda esa tradición profesoral, acumulada y transmitida, como la tinta de la Parker” (p. 106).⁹⁸ La más

⁹⁷ *Orígenes*, n° 16, 1947, p. 34.

⁹⁸ Si bien Rodríguez Feo no rechaza la jerarquía de maestro asumida por Lezama, en cierto momento se burla de ella. En la carta del 18 de noviembre de 1948 Rodríguez Feo le envía un soneto pidiéndole que adivine quién era el autor, pero dando a entender que era suyo. Lezama

visible de sus diferencias tenía que ver precisamente con la actitud ante el saber académico, que Rodríguez Feo recibía con entusiasmo en sus clases de Middlebury College o Princeton, y que Lezama despreciaba desde lejos, bajo el supuesto de que la docencia universitaria contribuía al “proceso de industrialización de la cultura” (p. 75). Es claro que el disentimiento pasa por la figura del intelectual que cada uno reconoce más o menos implícitamente como modelo. Rodríguez Feo aparece muy interesado en la idea de disciplinar sus estudios con el objeto de convertirse en docente y crítico profesional, mientras que Lezama repudia la burocratización de la cultura con argumentos que recuperan el perfil decimonónico del “artista puro”, optando por un acercamiento asistemático y “vital” al arte y la literatura. Si para algunos críticos esto último denota “algo típico de su cultura autodidacta y de las condiciones culturales dominantes en el subdesarrollo”,⁹⁹ para otros se trata del mismo método poético que luego explicitará en textos como “Mitos y cansancio clásico” de *La expresión americana*.¹⁰⁰ En todo caso es evidente que ambos parten de paradigmas distintos, aunque como editores de la revista coinciden en un objetivo central: el de llevar a Cuba las manifestaciones más representativas de la cultura contemporánea, incluso al margen de sus gustos personales. Así por ejemplo, en marzo de 1947 Lezama pide a Rodríguez Feo que procure conseguirle algo sobre el existencialismo o la pintura abstracta, “[n]o porque me interesa mucho, sino por las curiosidades provincianas que todavía entre nosotros

contesta con tono profesoral, diciendo que el soneto era “duro y prosaico” y que recordaba “recientes lecturas de Unamuno”. En la siguiente carta Rodríguez Feo revela con satisfacción que el poema pertenecía, en realidad, a Quevedo.

⁹⁹ Julio Rodríguez-Luis, “Rodríguez Feo y Lezama Lima frente a la modernidad literaria”, en *La gaceta de Cuba*, op. cit., p. 22.

¹⁰⁰ Adriana Kanzevolsky, *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, op. cit., p. 56.

semejantes cosas pueden despertar” (p. 55). Ambos sabían que Rodríguez Feo podía dar a la revista una actualidad que no estaba al alcance de Lezama.

Con todo, en 1953 las diferencias llegaron a un punto sin retorno. Esto sucedió cuando en el número 34 de *Orígenes* (1953) Lezama publica “Crítica paralela”, un texto en el que Juan Ramón Jiménez se enfrenta abiertamente con Vicente Aleixandre, Jorge Guillén y Luis Cernuda, con quienes sostenía una “famosa y misteriosa —en sus causas— polémica silenciosa”.¹⁰¹ Cuando Lezama decide incluir este ensayo en *Orígenes*, Rodríguez Feo, que era amigo de los poetas agraviados, estaba ausente de La Habana. Al regresar encuentra el volumen impreso y exige a Lezama que en el número siguiente se publique una nota que aclarase su divergencia respecto de aquellas opiniones. Lezama se niega. Juan Ramón, dice, es “un príncipe de la poesía”.¹⁰² Rodríguez Feo se retira y retira el subsidio. Desde 1955 publicará con Virgilio Piñera una revista, *Ciclón* (1955-1957, 1959), explícitamente antilezamiana a juzgar por las palabras de su presentación: “borramos a *Orígenes* de un golpe. A *Orígenes* que como todo el mundo sabe tras diez años de eficaces servicios a la cultura en Cuba, es actualmente sólo peso muerto”.¹⁰³

La fidelidad de Lezama a Juan Ramón Jiménez traza el arco de la aventura origenista. Nueva simetría: los términos de la disputa que enfrentó a los poetas españoles del 27 con quien una vez había sido su maestro, serán equivalentes a muchos de los reproches arrojados en Cuba contra Lezama. Cernuda escribió sobre

¹⁰¹ Guillermo de Torre, “Etapas de Juan Ramón Jiménez”, en *El fiel de la balanza*, Buenos Aires, Losada, 1970, p. 120. El texto de Juan Ramón es “Crítica paralela”, *Orígenes*, nº 34, 1953, pp. 3-14.

¹⁰² José Rodríguez Feo, “Carta desde La Habana”, en Jacobo Machover (ed.), *La Habana. 1952-1961. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, op. cit., p. 123.

¹⁰³ *Diccionario de la literatura cubana*, op. cit., tomo I: “Ciclón”.

Juan Ramón: “Desde su torre de marfil [...] pudo otear allá abajo a los hombres que se afanaban miserablemente y cuyos afanes nunca compartió ni le interesaron. Recuérdense cuántas cosas han acaecido en España y en el mundo durante el gran lapso de tiempo que Jiménez lleva de vida; pues ninguna de ellas pudo hacerle sentir remordimiento de su actitud inhumana. El individuo Juan Ramón Jiménez es para él la medida de todo y todo debe subordinársele”.¹⁰⁴

De hecho esta misma acusación fue el motivo de “Crítica paralela”, un texto que según Juan Ramón respondía a las agresiones recibidas previamente de parte de los poetas allí cuestionados: “porque yo no ataco nunca el primero, sino que me defiendo”.¹⁰⁵ En el nº 31 de *Orígenes* (1952) Jorge Guillén había publicado dos poemas que parecían referir, ácida e irónicamente, a Juan Ramón. Uno de ellos, “Desnuda perfecta”, aludía con bastante claridad a su famosa “poesía desnuda”. El otro, “Los poetas profesores”, se burlaba del artista “puro” que, mantenido por el dinero de su mujer, podía dedicarse por entero al cumplimiento de su vocación estética (“¿Y qué? ¿Usted me querría / genial ignaro? ¡Por Dios! / Sostengo mi día al borde / mismo de la vocación / sin negocio que me anule, / sin ocio en que impere yo / como altanero parásito / de... no te canses mi amor. Trabajar también ahonda / la vida: mi inspiración”).¹⁰⁶ Jorge Guillén se identificaba con esos “poetas profesores” que debían compartir la tarea literaria con la académica, contaminando así –según la perspectiva que se le adjudica a Juan Ramón–, la frágil pureza del hacer literario.

¹⁰⁴ Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid-Bogotá, Guadarrama, 1957, p. 122.

¹⁰⁵ “Crítica paralela”, *Orígenes*, nº 34, 1953, p. 14.

¹⁰⁶ “Los poetas profesores”, *Orígenes*, nº 31, 1952, p. 13.

Como señaló Adriana Kanzevolsky,¹⁰⁷ lo que en verdad provoca la ruptura de los directores de *Orígenes* es el acoplamiento a una disputa que por entonces dividía el campo intelectual español entre la figura del artista “puro” y la tendencia a un compromiso social o político que, según Dámaso Alonso, comenzó a sentirse con fuerza a partir de 1936.¹⁰⁸ Al sesgo de esta controversia puede leerse el tenor del conflicto que terminará por decidir la separación de Lezama y Rodríguez Feo. La correspondencia previa sugiere que esta divergencia ya estaba latente, y que la obstinada decisión lezamiana de publicar la diatriba de Juan Ramón, y luego negarse a imprimir la nota aclaratoria requerida por Rodríguez Feo, no se debía solamente a una cuestión de fidelidad, sino a una verdadera coincidencia con las ideas de Juan Ramón Jiménez. Desde este punto de vista, la publicación de “Crítica paralela” habría funcionado como catalizador de un disenso que ya venía abriendo grietas desde mucho antes en el seno de la revista. Lezama, que como Juan Ramón practicó el culto a la poesía “libre” –libre de ataduras ideológicas, profesionales o económicas–, comenzaba a generar cada vez más resistencia entre los escritores más jóvenes de Cuba, a medida que avanzaban los años de la llamada “década trágica” (1950).¹⁰⁹ Era la Cuba del último Batista, tiempo de caos institucional y de

¹⁰⁷ Adriana Kanzevolsky, “Continuidad de los campos”, *op. cit.*, pp. 58-70.

¹⁰⁸ Para Kanzevolsky esta disputa revela también una situación de dependencia: “Que el conflicto entre los editores se haya producido por debates aparecidos en sus páginas o por respuestas a agresiones en revistas españolas demuestra el grado de dependencia de la revista cubana en relación al campo intelectual de la península y la confirma en un lugar periférico. Aquello que la beneficia, la tímida entrada a España, va a ser lo que finalmente le imposibilite seguir adelante, al no haber alcanzado un grado de autonomía que le permitiese distinguir los conflictos que atravesaban el propio campo y los que agitaban un campo que no era el suyo”. *Ibidem*, p. 69. Con respecto a la opinión de Dámaso Alonso, véase *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952.

¹⁰⁹ Cf. Luis Aguilar León, “La ‘década trágica’”, en Jacobo Machover (ed.), *La Habana. 1952-1961. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, *op. cit.*, pp. 65-83. Desde 1959 el semanario *Lunes de Revolución* será la nueva tribuna desde la que se atacará al origenismo. Su director, Guillermo Cabrera Infante, hará más tarde un *mea culpa* en relación con los excesos de

apelaciones al compromiso político, horas de una urgencia que no condescendía con el *tempo* lezamiano. En 1956, cuando *Orígenes* publica su último número, se precipitaba en la Isla una etapa nueva, con su nueva y *otra* utopía.

aquella primera época revolucionaria: "Mi primer error como director de *Lunes* fue intentar limpiar los establos del auge literario cubano, recurriendo a la escoba política para asear la casa de las letras. [...] Desde esta posición de fuerza máxima nos dedicamos a la tarea de aniquilar a respetados escritores del pasado. Como Lezama Lima, tal vez porque tuvo la audacia de combinar en sus poemas las ideologías anacrónicas de Góngora y Mallarmé, articuladas en La Habana de entonces para producir violentos versos de un catolicismo magnífico y oscuro –y reaccionario. Pero lo que hicimos en realidad fue tratar de asesinar la reputación de Lezama". *Mea Cuba*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 93-95.

Capítulo 2

Hacia un sistema poético del mundo

Ante la cal de una pared que nada
nos veda imaginar como infinita
un hombre se ha sentado y premedita
trazar con rigurosa pincelada
en la blanca pared el mundo entero:
puertas, balanzas, tártaros, jacintos,
ángeles, bibliotecas, laberintos,
anclas, Uxmal, el infinito, el cero.
Puebla de formas la pared. La suerte,
que de curiosos dones no es avara,
le permite dar fin a su porfía.
En el preciso instante de la muerte
descubre que esa vasta algarabía
de líneas es la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges, "La suma"

Para muchos lectores el universo literario de Lezama sigue siendo un enigma. Aun en su tierra, aun para quienes compartimos su lengua y sus inquietudes sobre la cultura latinoamericana, Lezama sigue siendo un escritor extraño y en cierto modo exótico. El hecho de que prácticamente todos los estudios sobre sus textos traten de glosar, traducir o explicar el mapa conceptual de su poética, parece sugerir que para ingresar en este mundo es preciso realizar lo que Víctor Bravo llamó, con deliberado matiz religioso, una "iniciación".¹ Esta es la atmósfera que propicia el hermetismo de Lezama; para *llegar* a él –tal fue la acción invocada por Cortázar– se

¹ Víctor Bravo, *El secreto en geranio convertido, Una lectura de Paradiso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, p. 9.

hace necesario participar en la lógica de su escritura, *entrar* (esto es, en definitiva, una iniciación) en el espacio simbólico de su poética.

Desde Aristóteles, la palabra *poietiké* se usa para designar tanto una práctica (un modo de operar con el lenguaje) como una teoría acerca de la literatura. Digamos, en principio, que seguimos y aprovechamos esta ambivalencia. Hablamos de *poética lezamiana* refiriendo tanto a un específico ámbito de realizaciones (una praxis, una forma de escribir, un *estilo*), como a una reflexión teórica acerca del propio hacer y la naturaleza del arte en general. En Lezama ambas inflexiones convergen de tal manera que por momentos la distinción se hace indecible. Su teorizar no se limita a la exposición de un *ars poetica*, sino que comprende la elaboración de una teoría acerca de la eficacia cognoscitiva de la literatura, teoría que solicita universalidad, funciona como soporte de escritura, y que pese a su coherencia, no busca establecerse como una didáctica o doctrina a seguir, sino en todo caso persuadir, seducir o sorprender. Dado que para Lezama saber y poesía se asocian de manera inextricable, su teoría funciona no como un *antes* de la escritura sino como una suerte de sostén o razón inmanente, y a la inversa, la poesía no es el objeto-afuera sobre el que postula predicados, sino la lógica misma de su pensar teórico.² Poetizar es hacer poética / hacer poética es poetizar: ambas acciones constituyen el cuerpo o materia escrita de ese “puente, gran puente” que, según el poeta, instaura la vía regia hacia una epifanía de lo real.

² Coincido con Susana Cella cuando afirma que en Lezama existe una relación de “*implicación* de los ensayos en la poesía y no la *explicación* de ésta por aquellos, lo que resultaría una especie de trampa tautológica que en última instancia estaría señalando cierto carácter aleatorio de los poemas vistos simplemente como demostración de postulados, o peor todavía, el cumplimiento de un programa”. *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*, Buenos Aires, Nueva Generación / Universidad de Buenos Aires, 2003, pp. 12-13.

Lezama recupera explícitamente el sentido clásico de la palabra *poiesis*: hacer, crear, construir. Como Heidegger respecto de Hölderlin, también realiza un movimiento de retorno al momento romántico de la poesía moderna, pugnando por un nuevo humanismo y una resacralización del arte. Esto le permite definir en términos a la vez antiguos y renovados una específica postura ético-estética para la cual *lo poético* funciona como epítome de toda facultad artística; Lezama incluso suele pensar la poesía como una potencia reificable –una hipóstasis–, hasta cierto punto una forma de religación con lo sagrado.

Esta exaltación de lo poético va ligada, además, a una particular concepción de la cultura en la que el *paisaje* juega un papel definitorio. Claro que no se trata de una premisa de cuño determinista, sino de una concepción mucho más compleja en la que “paisaje” opera como metáfora de los procesos por los cuales una cultura adquiere su configuración particular. El lenguaje lezamiano en materia cultural refracta lecturas muy difundidas en las décadas del 20 al 50 (Spengler, Scheler, Wölfflin, Worringer, D’Ors, Frobenius, etc.), y da cuenta, en particular, del poderoso influjo del pensamiento de Ortega y Gasset acerca de lo que consideró el “tema de nuestro tiempo”: una filosofía del punto de vista, anclada en “la vida” y su “circunstancia”. La tesis lezamiana del *insularismo* y su extensión a la *expresión americana* tienen mucho que ver con una concepción perspectivista de la cultura, en la que la localización geográfica y los imaginarios inscriptos en ella cumplen una función cardinal. En una época en la que desde la misma Europa comenzaba a discutirse la arrogancia del etnocentrismo europeo, Lezama encuentra los instrumentos necesarios con los que construir su reivindicación del paisaje-cultura americano. Esta visión será una de las llaves para comprender aspectos

fundamentales de su poética, tales como la filiación y la identificación de su escritura con la tradición del barroco, para él la expresión por excelencia de la “rebelión” y la “contraconquista”.

Lo que Lezama llamó su “sistema poético del mundo” involucra así no sólo una concepción del arte y la literatura, sino la edificación de un linaje estético y de una teoría sobre la dinámica de los procesos culturales; todo un tejido de nociones inescindible de la trama retórica que lo sostiene. Creo por lo tanto que este “sistema” no puede limitarse al campo literario de la *poietiké*, sino que comprende, también, toda una reflexión acerca de la *poiesis* como *acto*, instauración de un “mundo” por la palabra, y que esta fundación involucra la construcción y legitimación de un espacio cultural propio.

Sería interesante entonces volver a revisar las instancias más relevantes en la configuración de este espacio, y preguntarnos por qué, entre tantos términos posibles, Lezama eligió hablar de “sistema”, y en qué medida tal “sistema” no constituye una suerte de perspectivismo *à outrance*. En mi hipótesis, esa “vasta algarabía de líneas” a que refiere Borges en el poema citado en el epígrafe de este capítulo, no es en el caso de Lezama el resultado inconsciente de toda una vida, sino el autorretrato de un Yo cartógrafo deliberadamente situado en el centro de su mapa; Yo constructor de un mundo cuya organicidad radica en la propia mirada del sujeto “creador”.

2.1. LA ÍNSULA DISTINTA

Al considerar *Orígenes*, en el capítulo previo, como una “isla” y como un “mito”, lo que hicimos fue trasladar al campo de la revista una figura que Lezama refirió al conjunto de la cultura cubana: la del insularismo. *Orígenes*, en efecto, se recortó como un espacio virtuosamente autónomo y desde allí se proyectó como el sitio en que eran preservados los atributos de una Cuba “secreta” y “esencial”, una Cuba que en cierto modo recuperaba el lejano y constante recuerdo de su imagen paradisiaca.

Pero la noción de insularismo, tal como fue delineada por Lezama a partir de 1937, no tenía que ver solamente con la custodia de lo que se hallaba *dentro* o *en las raíces* de lo cubano, sino también con lo que sucedía en las orillas, en la zona de contacto con la llamada *cultura universal*. Ya mencionamos cómo en el prólogo a *La poesía cubana en 1936* Juan Ramón Jiménez hacía especial hincapié en la universalización de lo íntimo como una forma de superar la rigidez dicotómica del adentro y el afuera, lo local y lo extranjero. No extrañará entonces que en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937) Lezama ponga el acento en esta precisa cuestión cuando insista en la necesidad de fundar un mito de religación nacional: “el mito que nos falta”. Más que establecer un relato acerca de la nacionalidad (un *mythos* en el sentido propio del término), se trata de bosquejar un símbolo capaz de cifrar las condiciones de una cultura a la vez singular y cósmica, integrada a lo que podríamos llamar la “República mundial de las Letras”.³ En la presentación de *Espuela de Plata* Lezama sintetizará esta idea con una fórmula paradójica: “La

³ Acerca de este concepto como categoría para el análisis del campo literario, véase Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001.

ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos".⁴

En más de un sentido "Coloquio con Juan Ramón Jiménez" es un texto iniciador, no sólo por tratarse del primer ensayo publicado por Lezama en forma de libro,⁵ sino porque allí bosqueja una serie de tópicos, procedimientos y problemas que pasarán a constituirse en verdaderos nudos de su producción ulterior. La figura-umbral con que Lezama introduce el Coloquio dice mucho acerca de su modo de operar, refleja su gusto por la sinuosidad paradójica e ilustra el método con que suele construir sus argumentaciones, partiendo de imágenes nucleares que luego se ramifican en direcciones divergentes y aun opuestas. El ensayo se inicia con la imagen de una serpiente que muda periódicamente de piel:

Nos enamoramos de la piel, contemplamos invariablemente sobre nosotros la misma piel en forma de carta estelar. Piel, mirada y cartografía sideral. Luego resulta que la piel no corresponde al cuerpo, quien debe responder por la piel y por la mirada. La serpiente de cristal prosigue, se persigue; ha quedado la piel, que es entonces sombra, flecha sobre la sombra, muro que se hunde sobre la espalda soplada. La serpiente de cristal está ya sobre otra piel y nosotros tardamos en convencernos de que la piel anterior es ya un papel, que el papel cae con la elegancia con que se frunce la hoja. [p. 44]

El sentido alegórico de la figura parece en principio bastante claro: en el contraste cuerpo / piel Lezama reelabora una clásica oposición binaria: esencia / apariencia, sustancia / accidente, aquí referida en primer término al campo de la creación estética. Fijémonos sin embargo en esta repentina humanización: el cuerpo es *quien* "debe responder por la piel y la mirada". El pronombre *quien* adelanta la

⁴ José Lezama Lima, "Razón que sea", *Espuela de Plata*, n° 1, 1939. Citado de *Imagen y posibilidad*, op. cit., p. 199.

⁵ *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, La Habana, Publicaciones de la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, 1938. Aquí citamos por la edición de *OC*, II, pp. 44-64, donde se consigna como fecha del ensayo el año de 1937.

pista de una analogía que se hace obvia en cuanto el texto refiere a Picasso y Juan Ramón Jiménez como ejemplos de “creatividad”:

[Ellos a]prendieron encontrando, modo también de la serpiente de cristal: saliendo siempre de su piel, sus últimas adquisiciones. [...] Su legitimidad nos obliga a descubrir en ellos lo más valioso, lo que es en sí curiosa obra de arte, fuerza creacional, riqueza infantil de creación. Para ellos, la manera, el estilo han sido últimas etapas de largas corrientes producidas por organismos vivientes de expresión. [p. 45]

Si por un lado esto habla de responsabilidad en el hacer artístico (una “justificación” o “vida legitimista” dirá luego Lezama), por otro sugiere que ese *fondo* del que surge la mirada estética es incognoscible fuera sus expresiones, sobrantes que *caen* como restos precipitados de una primera naturaleza muda. El hecho estético aparece entonces como la garantía de que cierta sustancia emerge y se perpetúa, no a despecho de las mutaciones sino en virtud de ellas. El arte de este modo se equipara con la vida y se distancia de todo programa fijado *a priori*, de toda pretensión normativa.

Pero el hecho de que Lezama elija una figura como la serpiente de cristal para construir esta alegoría de la creación estética también abre, sobre el anterior, otro campo de significaciones. La sierpe de cristal es la metáfora que Góngora utiliza en las *Soledades* para figurar el océano que bordea las tierras del Caribe,⁶ y es la imagen que Lezama elegirá cuando se refiera, en un texto posterior, a la inesperada “transparencia” de la poesía gongorina.⁷ La referencia a Góngora no era

⁶ *Soledad Primera*, vv. 425-429. La sustitución metafórica del término “agua” por “cristal” es un recurso tópico en las *Soledades*, y en este caso toma la forma de una serpiente para ilustrar el curso ondulante de las aguas que rodean la porción central del continente americano, sin poder circundarlo del todo debido a que el Istmo de Panamá impide reunir el mar del Norte (Atlántico) con el del Sur (Pacífico).

⁷ “Sierpe de don Luis de Góngora” [1951], *OC*, II, pp. 183-213..

extraña por entonces; hay que tener en cuenta que en 1937 seguía siendo examinada su repercusión en la poesía española contemporánea, y que ese mismo año Lezama componía un ensayo, “El secreto de Garcilaso”, y un poema, “Muerte de Narciso”, en los que discutía y a su modo recreaba los artificios culteranos del barroco gongorino. Pero lo que interesa en esta remisión a la sierpe de las *Soledades* es algo menos formal y más específico: su contenido alusivo al espacio americano.

Como se sabe, el poema de Góngora prestaba connotaciones marcadamente negativas al puente marítimo que Cristóbal Colón había trazado entre América y Europa.⁸ Todo el fragmento dedicado al Nuevo Mundo (I, vv. 366-502) se enmarca en el discurso de un serrano que llora el naufragio de su hijo, lamentando la sed de fortuna que solía acompañar la exploración de mares y nuevas tierras. Este discurso retoma un antiguo tópico contra la navegación que ya aparecía en autores como Horacio, Séneca o Estacio,⁹ y a la vez plantea un conflicto específicamente moderno: el ocaso de la vieja Europa de cara a un mundo cada vez más vasto, plural e incierto. Aquí tampoco falta la comparación del apetito de riquezas con el deseo erótico (vv. 489-490), o la analogía con el viejo motivo de la aristocracia romana

⁸ Desde comienzos del siglo XVII las conquistas de ultramar habían dejado de ser la empresa victoriosa que celebraran viajeros y humanistas. España entraba en un periodo de inflación y recesión económica que para muchos convertía al Nuevo Mundo en un lastre demasiado oneroso, no sólo para la administración del reino sino también para su integridad espiritual. Fue así como comenzó a cristalizar en la literatura de la época la relación *Indias-navegación* como un vínculo atravesado por el peligro de la corrupción moral. América solía aparecer ligada a la codicia y al deseo de riquezas –al oro principalmente, cifra por excelencia de la prodigalidad americana–, y a menudo era alegorizada como una mujer voluptuosa y libertina. El poema de Góngora se inscribe en esta línea de raíz estoica y pensamiento conservador. Cf. Lía Schwartz Lerner, “El motivo de la ‘auri sacra fames’ en la sátira y en la literatura moral del siglo XVII”, en *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, Actas, Pamplona, Ediciones Reichenberger, 1992, pp. 53-70.

⁹ Cf. Malchora Romanos, “El discurso contra las navegaciones en Góngora y sus comentaristas”, en *Las Indias (América) en la Literatura del Siglo de Oro*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Pamplona, 15-18 de enero de 1992, Kassel, Edition Reichenberger, 1992, pp. 37-49.

corrompida por las costumbres orientales (vv. 491-498). Lo que puede leerse detrás de la nostálgica *imitatio* gongorina de tópicos clásicos, es el temor al quiebre del orden tradicional por el nuevo tráfico de mercancías, y a las consecuencias sociales, políticas y culturales que este flujo traía aparejadas.

Así, en su imagen introductoria Lezama retoma el sentido propio de la metáfora gongorina en tanto figuración del mar, pero invirtiendo el signo negativo con que en las *Soledades* se había juzgado la conexión oceánica entre América y Europa. De hecho esta será la clave del mito insular: la idea de que Cuba no es una porción de tierra confinada por el aislamiento, sino un sitio privilegiado por su comunicación con el mundo a través de ese gran puente líquido, la serpiente de cristal.

De manera que tenemos al menos dos lecturas divergentes de la imagen con que Lezama introduce su Coloquio: por un lado la serpiente como núcleo, médula o cuerpo sustancial, por otro la serpiente como anillo, borde o zona de intercambio. Ambas responden a dos cuestiones centrales del Coloquio: el problema de cómo definir una "expresión" auténticamente cubana, y el de cómo revertir su antiguo "complejo" de subordinación y aislamiento.

Cuando al inicio del diálogo Lezama dispara su pregunta acerca de un posible insularismo cubano, Juan Ramón responde con cautela: "El mito de la sensibilidad insular, de que usted habla, pudiera ser también suscitador de un orgullo dissociativo, que quizá los apartase a ustedes prematuramente de una solución universalista" (p. 52). Pero lo cierto es que Juan Ramón estaba puntualizando justamente el dilema que Lezama intentaba dilucidar, sugiriendo que, contra lo que podría esperarse, ser-isla no significa reducirse al aislamiento, sino volcarse a una vasta área de comunicación. De hecho más que debatir entre sí,

Lezama y Juan Ramón Jiménez discuten con un interlocutor ausente cuya postura cumple la función de *pre-texto* y *anti-tesis* del Coloquio. A esa otra presencia aludida, la “tesis mestiza”, Lezama contrapone su idea de una expresión “legítima” o “esencial”, retomando así la dicotomía sustancia / accidente antes figurada en el cuerpo / piel de la serpiente de cristal:

Preferir la música elemental de la sangre a las precisiones del espíritu es lo mismo que habitar los detalles sin asegurarse de la legitimidad de una sustancia. Hasta ahora hemos preferido los detalles, gozosos de su presencia más grosera, de sus exigencias más visibles, sin intentar definir la sustancia, que es lo único que puede otorgar una comprobación universalista. [p. 59]

Cuando Lezama se refiere a la “música elemental de la sangre” alude con bastante claridad a Nicolás Guillén, quien en el prólogo de *Sóngoro Cosongo* (1931) proclamaba abiertamente que “el espíritu de Cuba es mestizo” y que “del espíritu a la piel nos vendrá el color definitivo”.¹⁰ A la luz de estas palabras pueden comprenderse el sentido de la imagen con que Lezama abre el Coloquio, así como los términos en que expresa su rechazo al “eclecticismo sanguinoso” de la poesía negrista. Cuando Lezama escribe esto ya habían pasado seis años desde *Sóngoro Cosongo* y ahora Guillén se volcaba a una veta más política en libros como *West Indies Ltd.* (1934) y *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937). Pero el Coloquio –que para evitar personalizar el debate no menciona el nombre de Guillén ni de nadie cercano a la tesis mestiza– también rechaza esta otra vertiente por tener “más tangencias políticas que estéticas” (p. 58). Si se trataba de dar con las condiciones de una expresión específica y universalmente cubana, había que dejar de lado toda consigna que pudiese funcionar como una forma de exclusión, aun si

¹⁰ Nicolás Guillén, *Obra poética*, I, La Habana, Letras Cubanas, 1995, p. 96.

para ello debía comenzarse por excluir aquellas posturas contrarias a esta premisa “integradora”. Esto es lo que Juan Ramón pedía en conferencias como “El trabajo gustoso”, y es lo que Lezama parece decir cuando afirma que la tesis mestiza puede “provocar consecuencias contradictorias, excluyendo, en la integración de la nacionalidad, ciertos elementos constitutivos que se resentirán de esa violencia de síntesis forzada” (p. 58). Es evidente que detrás de la discusión estética existían roces ideológicos que Lezama y Juan Ramón prefirieron disimular bajo el velo de una defensa supuestamente despolitizada de la libertad artística. En lo personal Lezama estimaba el talento de Guillén, y a la inversa, no por su afinidad con Juan Ramón Jiménez elogió siempre su obra poética.¹¹ Como indica al comienzo del Coloquio: “Hablar de poesía, prescindiendo de los poetas, será quizás la única manera de entendernos” (p. 46).

Ahora bien, si la tesis mestiza no lograba dar cuenta de lo “esencialmente” cubano, ¿cómo podían definirse los contornos de esta *cubanidad* sin dejar afuera ninguno de sus “elementos constitutivos”? Para Lezama la salida tenía que ver con la configuración de un nuevo “mito”:

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. Por eso he planteado el problema en su

¹¹ Acerca de la estimación de Lezama por la poesía de Guillén, véase Rafael Rojas, *El banquete canónico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 80-82. Con respecto a Juan Ramón, las referencias de Lezama son generalmente elogiosas, aunque es posible descubrir en algunos comentarios ciertas divergencias respecto de la llamada estética de la rosa (véase por ejemplo su crítica a las limitaciones del esteticismo en “Julián del Casal”, *OC*, II, p. 85). Lezama resume su visión del maestro con estas palabras: “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”. “Momento cubano de Juan Ramón Jiménez”, en *Imagen y posibilidad*, *op. cit.*, pp. 67-68.

¹² Cf. Arnaldo Cruz-Malavé, “Los orígenes, la ‘sensibilidad negra’ y el insularismo”, *El primitivo implorante*, *op. cit.*, p. 39.

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. [p. 51]

El mito aparece así como un *locus* de encuentro, un principio “sin forma concreta” cuyo poder radicaría en su potencial significante. El mito estaría hablando de las condiciones por las que *algo* sobreviene de manera inesperada, *algo* puro, inmarcesible, oculto, reconocible tan sólo en su huella, su vestigio o su resto. Con esto Lezama evita esa constricción que atribuye a la tesis mestiza, la que al identificar los caracteres de lo nacional con una retórica y un imaginario específicos, estaría imponiendo una visión convencional, limitada y hasta cierto punto arbitraria de lo cubano. Si aquella tesis hablaba de la sangre o del color de la piel como metáforas de la identidad, Lezama pondrá el acento en las exfoliaciones de un cuerpo invisible, en la piel como “sobrante inesperado”, testimonio de un ser tan real como elusivo. Lezama postula un paradigma dinámico sin contenidos estables; no importa ya particularizar los rasgos de la cubanidad, sino legitimar un principio cuya eficacia resida en su fuerza sugestiva, en la impenetrabilidad de su secreto, o en su indeterminación.

Con todo y pese al esfuerzo por demostrar la apertura comprensiva de este principio, lo cierto es que en su rechazo de la poesía negrista el Coloquio tiende a reproducir el mismo gesto de intransigencia que teóricamente recusa, ya que al desplazar este fenómeno poético a una instancia de superficie y privarlo así de sustancialidad, Lezama está produciendo un efectivo desalojo, una exclusión.¹² ¿Debería sospecharse aquí la sombra del arraigado menosprecio cubano respecto de

un sector tradicionalmente ligado a la amenaza de su presunto primitivismo?¹³ Al denunciar sentimientos rencorosos en el fundamento de la tesis mestiza y rechazar así su derecho a representar la “esencia” de lo cubano, Lezama busca justamente evitar las anfractuosidades de esta delicada cuestión.¹⁴ Desde su punto de vista, el afán reivindicativo de aquella postura estaba conspirando contra la “integración de la nacionalidad”, de modo que había que pensar a mayor escala, no ya en términos de controversias políticas y sociales, sino en el marco de una supuestamente más honda y cosmopolita “universalidad”.¹⁵ Tal es el planteo de Lezama. En todo caso, el antagonismo de tesis que diseña el Coloquio pone en evidencia su pugna por establecer un criterio dominante de canonización, a partir de cual erigir un

¹³ Según Adeldo Gonçalves: “Na verdade, o que irritava –brancos, negros e mestiços mais bem situados na escala social– era o fato de Guillén converter em arte tipos e situações que estavam a qualquer hora nas ruas de Havana e de todas as cidades cubanas. Se o poeta tivesse se deixado levar pela moda negrista daqueles anos, exaltando a África distante ou as raízes deixadas no continente, certamente, não teria provocado tanta reação desfavorable. Ocorria, porém, que tudo aquilo era muito próximo, acusava e envergonhava a classe dirigente. [...] Sob os mais variados pretextos, acusou-se, então, Guillén de querer glorificar o lixo nacional e de, ao buscar inspiração nas classes sociais mais baixas, procurar de maneira intencional desprestigiar sua própria raça.” (“Nicolás Guillén: o itinerário de um poeta”, *Revista iberoamericana*, vol. LVI, jul.-dic. 1990, nº 152-153, p. 1174). Acerca de las dificultades del vanguardismo cubano para incorporar el negrismo a su sistema literario, véase Celina Manzoni, “Poesía negrista”, en *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, op. cit., pp. 233-242.

¹⁴ La apreciación lezamiana del aporte africano a la cultura americana tendrá matices marcadamente distintos en textos posteriores. En *La expresión americana* (1957) sostendrá que “en la raíz” de “nuestro” barroco existen “dos grandes síntesis”, la “hispano incaica y la hispano negroide”. Más adelante, en un poema dedicado a Guillén, dirá que la musicalidad de sus versos contiene nada menos que la cifra del “ritmo” insular: “Todo cubano siente a Guillén como una penetración en el misterio de su ritmo, en nuevos y ancestrales pasos de danza. Una penetración en la casa del árbol y en el árbol de su casa”. (“La respuesta de Guillén a la muerte” [ca. 1962], en Iván González Cruz (ed.), *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, p. 20).

¹⁵ En *Tientos y diferencias* (1964) Alejo Carpentier ofrece un panorama de aquel debate propio de los años 30 y 40, y explica el por qué de su propia renuncia al nativismo afrocubano de su primera novela, *Écua-Yamba-O!*, de 1932. Nótese cómo las razones de esta renuncia coinciden con el criterio lezamiano de autenticidad: “Pues bien”, explica Carpentier, “al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que *todo lo hondo, lo verdadero, lo universal*, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación. [...] Desde entonces desconfío, de modo cada vez más fundado, de toda una literatura que solían presentarnos como la más auténtica de América”. *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 11. Subrayado mío.

repertorio de la literatura nacional teóricamente ampliado en relación con los reclamos de la tesis mestiza. Entrando en la literatura cubana con ademanes de fundador, Lezama impulsaba una revisión de los presupuestos sobre los cuales habría de establecerse un nuevo concepto de legitimidad, y en este sentido no podía eludir los términos de una discusión inextricablemente ligada al problema de la relación desigual respecto de la cultura europea. Este es el marco en el que Lezama sitúa su debate.

No sin rodeos ni contradicciones, el Coloquio empezaba así a perfilar la salida lezamiana al dilema identitario. Como se verá, también el insularismo estará implicando las noción de *hibridez* y *mezcla*; pero ya no como una cuestión centrada en el conflicto de razas sino como una relación de orden estrictamente simbólico.¹⁶ Lezama prefiere sustituir la metáfora del mestizaje por otra menos atada a las políticas de la piel: la del mar y su flujo de corrientes. Aquí es donde la teoría del etnólogo alemán Leo Frobenius entra en el debate:

Frobenius [explica Lezama] ha distinguido las culturas de litoral y las de tierra adentro. Las islas plantean cuestiones referentes a las culturas de litoral. Interesa subrayar esto desde el punto de vista sensitivo, pues en una cultura de litoral interesará más el sentimiento de lontananza que el de paisaje propio. [p. 48]

¹⁶ En el Coloquio Lezama cuestiona expresamente la confusión del orden biológico con el simbólico, la raza con los imaginarios culturales: "Los problemas étnicos del mestizaje, estudiados desde el punto de vista biológico, no me interesan. Una realidad étnica mestiza no tiene nada que ver con una expresión mestiza. Entre nosotros han existido mestizos que han intentado expresarse dentro de los cánones del parnasianismo, y gran parte de la poesía afrocubana, en cambio, es de poetas de raza blanca." (p. 57). Claro que cabría preguntarse justamente *por qué* un mestizo querría tomar la voz del europeo mientras que un escritor de raza blanca se siente en el derecho de reproducir la voz de la cultura afrocubana.

En *Und Afrika sprach (Y África habló, 1910-1912)*,¹⁷ Frobenius había diferenciado la cultura del litoral y la de tierra adentro tomando como criterio de clasificación el contacto con culturas extranjeras. Las zonas volcadas al mar estarían caracterizadas por una mayor hibridación étnica, producto de la penetración y el intercambio de culturas, mientras que las regiones interiores, menos sujetas a las variaciones del contacto, guardarían la reserva de lo más tradicional.¹⁸ Lo interesante de la cuestión es que en el uso lezamiano de la tesis de Frobenius, el aislamiento vendría a ser propio de la situación continental, mientras que lo insular estaría atravesado por ese mirar hacia fuera que caracteriza a las franjas litorales. Lezama produce, nuevamente, una inversión.

No deja de ser notable, dada su polémica con la tesis mestiza, el hecho de que Lezama elija precisamente a un especialista en cultura africana cuando se trata de postular la hipótesis del insularismo. Pareciera que, de un modo u otro, el problema no pudiese dejar de bordear cuestiones vinculadas al espejismo de lo exótico. De todas formas es claro que la operación de Lezama consiste en desplazar la discusión hacia un área libre de controversias sociales, a un terreno más general y en cierto modo más abstracto: el problema de las culturas periféricas. En “La cultura de la Atlántida” (1923) Frobenius había resumido sus investigaciones para la *Revista de Occidente*, con el fin de divulgar en el área hispánica los tesoros “mudos” del continente africano. No es necesario reseñar el contenido del artículo,

¹⁷ Leo Frobenius, *Und Afrika sprach*, Berlin-Ch., Vita, 1912. Traducido al inglés como *The voice of Africa; being an account of the travels of the German Inner African Exploration Expedition in the years 1910-1912*, 2 v, London, Hutchinson & Co., 1913.

¹⁸ Este libro de Frobenius es prácticamente inhallable. Tomo aquí la referencia de Arnaldo Cruz-Malavé, *op. cit.*, p. 35.

pero sí es oportuno recordar esta observación acerca de los desplazamientos culturales, que Frobenius homologa al curso del mar:

Si lanzo al agua una botella con un mensaje en el curso superior del Saale, y la botella en su camino no es detenida por algunas ramas o no encalla en algún banco de arena, sé de antemano que algún día será recogida en las playas de Spitzberg. Pues esto mismo exactamente sucede con los elementos culturales. Si, por ejemplo, un pueblo de los que viven a orillas del mar Rojo; una tribu abisinia, recibe y asimila una nueva propiedad cultural, esta propiedad, de no encallar durante su curso, arribará seguramente al Senegal o al Gabón. Esto quiere decir que los espacios presentan el fenómeno de predisposiciones culturales.¹⁹

La idea de que ciertos pueblos poseen “predisposiciones culturales” para la asimilación de elementos foráneos, será uno de los ejes argumentativos de *La expresión americana* (1957); pero lo que importa destacar aquí es la referencia a las corrientes marinas como vehículo de *transculturación*.²⁰ En “Recuerdo de Humboldt” (1957) Lezama retiene este detalle: “En Humboldt, en su *Ensayo* famoso sobre Cuba, hay una intuición de la universalidad de las corrientes marinas que rodean la isla. Un gran remolino, comprueba, baña las costas del sur de los Estados Unidos y lanza después las frutas cubanas a las costas de Noruega”.²¹ Nuevamente el mar como nexos hermanador y área de intercambio: la costa *recibe*

¹⁹ Leo Frobenius, “La cultura de la Atlántida”, *Revista de Occidente*, tomo I, jul-set 1923, p. 300.

²⁰ El concepto de “transculturación” (que no pertenece a Frobenius sino a Fernando Ortiz) tiene la ventaja de acentuar la dimensión activa de los procesos de contacto y asimilación cultural. “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*”. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 96. Véase también Ángel Rama, “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Universidad Veracruzana, Fundación Ángel Rama, 1986, pp. 203-234.

²¹ “Recuerdo de Humboldt” [1957], publicado en *Tratados en La Habana. OC*, II, p. 387.

aquello que provee el Atlántico y a su vez *devuelve* los frutos recreados por su asimilación. En este flujo de corrientes y en esta mirada lanzada al mar radicaría una de las claves para comprender el tipo de apertura que distingue al insularismo. El Coloquio describe a Cuba como un territorio atravesado por el “sentimiento de lontananza”, como una cultura a la que también es preciso *hacer hablar* desde su silencio o su penumbra.

En un ensayo posterior, “X y XX”,²² Lezama define el espacio insular bajo especie de paradoja: “[L]o que en la esfera de pensamiento se llama paradoja; lo que en lo moral es una aventurera desviación, en lo terrestre se llama isla”. Es claro que está pensando la figura en su sentido clásico: *para-doxa*, lo que diverge de “la opinión de los más”, o sea del sistema de creencias compartidas, de los principios que se consideran bien establecidos por el sentido común.²³ ¿Pero qué puede tener que ver esto con la sensibilidad insular? Si consideramos que uno de los rasgos del insularismo es su conciencia de lejanía y su predisposición a recibir y transformar todo aquello que transportan las aguas del océano, diríamos que la “aventurera desviación” del hombre insular es un corolario de su situación excéntrica, de su modo singular de asimilar aquello que lo nutre en las orillas. Al igual que la paradoja, esta asimilación no estaría negando aquello de lo que se apropia, sino que estaría poniendo en evidencia su precaria seguridad, su condición parcial y relativa. “La paradoja”, dice Deleuze, “es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como

²² *Orígenes*, n° 5, 1945, pp. 16-27.

²³ Cf. “paradoja”, en Nicola Abagnano, *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

asignación de identidades fijas”.²⁴ El insularismo estaría revelando entonces la relatividad del sentido dominante: el *sentido común* de la cultura Europea.

Pero lo curioso es que en el Coloquio también se afirman estas dos cosas a la vez: la fijeza y la deriva. Pensemos en la serpiente de cristal y su obvia referencia al problema de cómo definir los caracteres de la identidad cubana. Si por un lado Lezama contrapone el “accidente coloreado” a la “esencia vivencial”, sugiriendo así una suerte de viaje hacia dentro, hacia las raíces atemporales del propio ser, por otro lado propone que la condición permanente de esta sustancia se gesta en las orillas, en las zonas de contacto con culturas extranjeras. Entre ambos polos se juegan las dos configuraciones alegóricas de la serpiente: la que pone el acento en el *a priori* del cuerpo prístino, esencial, y la que interpreta esta esencia en términos de hibridación y diálogo. En la metáfora gongorina la serpiente figuraba el agua que bordea, une y separa porciones de tierra, poniendo en peligro la estabilidad de cada cultura; en Frobenius las corrientes marinas también representan el flujo que comunica y altera la fisonomía de los pueblos; Lezama extrema estas imágenes para subrayar que, en tanto cultura de litoral, la sensibilidad cubana se define justamente allí, en la costa, en el oleaje que transporta y religa, en la mirada que lee y responde desde lejos. Pero entonces surge esta pregunta: ¿lo cubano debe entenderse como una esencia perenne, siempre idéntica a sí misma, o como el producto histórico de la comunicación entre culturas?, ¿la serpiente representa el centro inmutable del ser insular o los bordes en cuyo margen este ser se constituye inestablemente?

En *La realidad del alma* (Revista de Occidente, 1931), Jung había comparado su noción de inconsciente colectivo con “un mar sobre el cual flota,

²⁴ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 27.

como una nave, la conciencia del yo”, de tal forma que “[a]sí como el mar avanza en oleadas entre los continentes y los rodea *como islas*, así el inconsciente primitivo rodea nuestra conciencia individual”.²⁵ Lezama parece pensar en un universalismo semejante cuando elabora la imagen de la serpiente de cristal, sierpe-isla cuyo cuerpo es a la vez centro y contorno, permanencia y flujo, identidad y cambio. La universalidad viene a ser el sostén profundo, atemporal, de las diferencias singulares.

Lezama parece estar comenzando a bosquejar aquí una visión perspectivista de la cultura, cuyo pilar sería la idea de que las particularidades de cada pueblo radican en el punto de vista insustituible desde el cual contempla al mundo y a partir del cual configura su versión del mundo.²⁶ De este modo la “esencia vivencial” de lo cubano estaría condicionada por una específica situación histórica, por el lugar periférico que se ocupa en el mapa y por todo lo que implica expresarse desde esta marginalidad. En este sentido la metáfora de la visión jugaría un papel determinante. Por un lado, el mirar *desde cierto sitio* proveería configuraciones diferenciales; por otro, el mirar-*se* reflexivamente aparecería como una operación en la que el otro –el mar, el espejo– cumple la función imprescindible de prestar el

²⁵ Carl Gustav Jung, *Realidad del alma*, Buenos Aires, Losada, 2003, pp. 37-38. Subrayado mío. Las teorías de Jung debieron atraer profundamente a Lezama. “El secreto de Garcilaso”, ensayo contemporáneo al Coloquio, concluye citando estas palabras de Jung: “Hay que ir por el camino del agua –nos dice Yung [*sic*]– que siempre va hacia abajo, si se quiere levantar de nuevo la preciosa herencia del padre.’ Hace falta –nos vuelve a decir Yung– que el hombre descienda al agua, para producir el milagro de la vivificación del agua.” *OC*, II, p. 43.

²⁶ “La sensibilidad”, explica Lezama en el Coloquio, “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” (p. 58).

soporte donde leerse en tanto lector del mundo.²⁷

Hacer hablar a Cuba implicaría, en suma, asumir una cierta entonación dentro de ese gran diálogo cósmico; supondría oponer una perspectiva otra –lejana, desviada, insular– a la visión hegemónica del europeo. Aquello que “falta” a los cubanos sería entonces la legitimación de este punto de vista, la consolidación de un “orgullo” liberado de “rencor”. Gran parte del proyecto lezamiano estuvo orientado a la edificación de esta legitimidad, a la construcción de un espacio, un imaginario y un mito propiamente cubanos. Bajo esta óptica, ser-isla se constituye en una condición radical, condición que se revela en acto, en su misma operatoria replicante, de forma tal que “lo cubano” no pueda ya definirse como una sustancia pasible de ser nombrada,²⁸ sino en todo caso como un pura expresividad, una propiedad fluyente, indefinida, tan sólo manifiesta en la piel que se desprende, en la mirada que dialoga, en el “sobrante inesperado” de un ser incesantemente fugitivo.

²⁷ “La visión del prójimo es espejo de la vida propia; nos vemos al verle. Y al visión del semejante es necesaria a la vida humana precisamente porque el hombre necesita verse. [...] Sólo al verme en el otro me veo en realidad, sólo en el espejo de otra vida semejante a la mía, adquiero certidumbre de mi realidad. Creer en la realidad de sí mismo no es cosa que se de sin más, parece ser que es certidumbre recibida de un modo reflejo. Creo en mí, me siento real si me veo en otro como real. Mi realidad depende de otro. Y esta trágica vinculación engendra a la vez, amor y envidia. De la soledad, de la angustia no se sale a la existencia en un acto solitario, sino a la inversa, de la comunidad en que estoy sumergido, salgo a la realidad mía a través de alguien en quien me veo, en quien siento mi ser. Toda existencia es recibida.” María Zambrano, “Los Males Sagrados: la Envidia”, *Origenes*, n° 9, 1946, p. 17.

²⁸ “Lo nuestro es lo ondulante, la brisa, una cierta indefinitud, una mezcla de lo telúrico con lo estelar hecho en una forma muy meridional, muy cenital. Ya te digo, hay que tener mucho cuidado con el riesgo turístico de llegar a decir ‘lo cubano es esto o aquello’, porque eso nos puede dañar y cerrarnos puertas a lo universal. Pudiéramos decir que la más firme tradición cubana es la tradición del porvenir.” Palabras de Lezama Lima a Reynaldo González, en R. González, *Lezama Lima: el ingenuo culpable*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, pp. 122-123.

2.2. LA TRADICIÓN DE SER OTRO

Para Cintio Vitier, el mito del insularismo “no era un fenómeno a buscar en nuestra lírica, como suponía Juan Ramón, sino la reminiscencia de la imagen mítica de la isla americana”.²⁹ Es decir que era, por un lado, la reactivación de una imagen construida en lo que podría considerarse el inicio de la historia cubana (el momento de su “descubrimiento” por Cristóbal Colón), y por otro, la reminiscencia de un comienzo atinente no sólo a Cuba sino a todo el continente americano. El mito, en consecuencia, no se relaciona ya solamente con una cierta posición en el espacio sino con una instancia del origen, y no involucra simplemente una figuración de los inicios cubanos, sino que también compromete los fundamentos imaginarios de todo el Nuevo Mundo. Hay que tener en cuenta que Vitier escribía esto casi paralelamente a las conferencias de *La expresión americana*, donde Lezama ya había extendido al subcontinente latinoamericano algunas reflexiones antes elaboradas para Cuba.

Pero lo interesante en el comentario de Vitier es la referencia a un componente mítico no explicitado en el Coloquio: la imagen paradisiaca de la isla. Lezama sí aludirá a este aspecto en otras oportunidades, sugiriendo que la insularidad es una condición que en cierto modo cruza toda “nuestra” América, no sólo como símbolo de su espacio “gnóstico” sino como la impronta imborrable de su origen. Es notable cómo Lezama idealiza el mundo americano como un sitio especialmente dado a la sensibilidad estética, en una línea que podría conectarse al discurso latinoamericanista de José Martí. En el caso de Lezama esta imagen suele

²⁹ Cintio Vitier, “Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, *Lo cubano en la poesía, op. cit.*, p. 372.

estar unida a la rehabilitación de una vieja fantasía europea, ahora recobrada como fundamento del paisaje-cultura americano: la visión del descubrimiento. Si toda remisión al origen supone actualizar un acontecimiento seminal sustraído al cuerpo de la historia, si consiste en regresar a un tiempo anterior, a fin de “levantar las máscaras, para develar finalmente una primera identidad”,³⁰ entonces retornar al desembarco colombino en tanto instancia de fundación implicará postular una matriz común a todo el continente, del que Cuba vendría a ser una especie de portal.

En el “Prólogo” a la *Antología de la poesía cubana*, publicada en 1965 por el Consejo Nacional de Cultura, Lezama hace converger en el *Diario* de Colón el inicio de la poesía cubana y el origen “poético” de la historia insular:

Nuestra Isla comienza su historia dentro de la poesía. La imagen, la fábula y los prodigios establecen su reino desde nuestra fundamentación y el descubrimiento. Así el almirante Cristóbal Colón consigna en su *Diario*, libro que debe estar en el umbral de nuestra poesía, que vio caer, al acercarse a nuestras costas, un gran ramo de fuego en el mar. Ya comenzaban las seducciones de nuestra luz.³¹

Es muy sugestivo el hecho de que Lezama coloque el *Diario* “en el umbral de nuestra poesía”, ya que obviamente el texto colombino no estaba en su momento destinado a cubrir expectativas de orden poético. Por intenso que fuera el asombro de Colón y su deseo de fascinar a los reyes con una visión entusiasta y en buena medida idílica de las Indias, el objeto de su crónica no era sino el de testimoniar una travesía iniciada con el propósito de abrir nuevas rutas de comercio. Es evidente que Lezama busca en el *Diario* algo que no estaba presente en el momento de su redacción, algo que le era ajeno e imprevisible, pero que ahora podía servir para

³⁰ Michel Foucault, “Nietzsche, la genealogía, la historia”, *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1992, pp. 7-31.

³¹ *Obras completas*, II, *op. cit.*, p. 995.

justificar una visión idealizada de los orígenes insulares. Lezama lee el *Diario* como el germen de una historia enraizada en el asombro, lee a Colón con el deseo de fundar una cierta imagen de la Isla, y lo hace partiendo de un texto-monumento ya envuelto por el aura de su prestigio fundador. Lezama dirá alguna vez que “[e]n tres momentos está sintetizada toda la historia de Cuba” y que el primero consta en las páginas del *Diario* de Colón.³² Allí estaba el principio, y en él, cifradas, todas las peripecias del futuro.

El *Diario* es así para Lezama un texto *poético*, podría decirse que en el sentido viquiano de la palabra: en tanto que fábula original, cimiento de lo que en otra ocasión define como una “entidad cultural imaginaria”.³³ También es un texto poético por otra razón: debido a que genera en su discurso la imagen de un mundo portentoso y deslumbrante, un mundo que a partir de entonces “nacerá” bajo el signo de “la fábula y los prodigios”. Lezama rescata del *Diario* justamente aquello que indica la extrañeza del Nuevo Mundo, y con esto realiza la sutil, casi imperceptible operación de volcar sobre el espacio americano un efecto de “poeticidad” que en verdad resulta de un doble extrañamiento: el de un lector (Lezama) que lee el *Diario* fuera de su contexto original, y el de un escritor (Colón) que procura registrar en ese diario una experiencia extraordinaria y sin precedentes. Así Lezama inscribe la extrañeza en el origen de la insularidad americana.

Sabemos que las crónicas de Indias están pobladas de seres mitológicos y sitios legendarios inspirados en viejas tradiciones europeas, algunas de las cuales se remontan a la Antigüedad, y que estas tradiciones obraron como una suerte de

³² “Interrogando a Lezama Lima”, en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1985, p. 37.

³³ *La expresión americana, op. cit.*, p. 283.

rejilla a través de la cual el viajero podía reconocer aquello que se abría ante sus ojos. En el *Diario* de Colón —que pretendía estar describiendo el entonces fabuloso lejano Oriente— aparecen figuras peregrinas, hombres con rabo, sirenas, amazonas, ciclopes, etc., habitantes imaginarios de un mundo extraño y a la vez ligado al archivo familiar de los fantasmas europeos. El océano Indico, que Colón creía próximo, era “en el mundo encerrado del exotismo onírico del occidente medieval, el *hortus conclusus* de un Paraíso mezclado de arrebatos y pesadillas”, un terreno contradictorio en el que eran emplazados tanto los anhelos como los terrores más íntimos de la fantasía europea.³⁴ Obstinado en su proyecto asiático, el *Diario* registraba todo aquello que creía posible según las presunciones de la época, inspiradas en los relatos de Marco Polo, Juan de Mandeville, Pedro Aliacus, el cardenal Piccolomini o los autores clásicos. Y aun después, cuando se supo que aquello no era el extremo Oriente, la imaginación de los viajeros no cesó de perseguir viejas quimeras, renovadas ahora por el acervo literario de la novela de aventuras y caballerías.³⁵

Las *Décadas* de Pedro Mártir, tenidas en su tiempo por muy fiables, describen fenómenos igualmente extraordinarios, aunque el humanista advierte que informa de oídas, según lo dicho por otros navegantes. Colón en cambio reclama para sí el mérito de haber “arribado a una empresa que no tocó hasta ahora mortal alguno” y de haber contemplado con sus propios ojos aquello de lo que “todos hablaron y escribieron con dudas y por conjeturas, pero ninguno asegura haber

³⁴ Jaques Le Goff, “El Occidente medieval y el Océano Índico: un horizonte onírico”, en *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus, 1983, p. 266.

³⁵ Cfr. Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1996.

visto”.³⁶ El “ver” es aquí una acción con valor testimonial de primer orden, de allí su interés en remarcar las impresiones y deleites de la vista. Así por ejemplo, al divisar la isla de Cuba por primera vez, el 28 de octubre de 1492, el *Diario* consigna que “nunca tan hermosa cosa *vido*” y más aun, “que es aquella isla la más hermosa que ojos hayan visto”.³⁷ Con hipérbolos semejantes Colón busca decir lo indecible del hallazgo, a la vez que incitar el interés económico de sus patrocinadores. Los dones de una naturaleza pródiga en árboles y frutos de rara especie, la abundancia de aguas dulces, el clima benigno y unos seres en estado adánico, parecían confirmar el encuentro del Paraíso sobre la Tierra, o en la versión menos cristiana de Pedro Mártir, el sitio de la clásica Edad de Oro.

En el discurso de Colón, así como en el de las primeras crónicas, la palabra “maravilla” es empleada con harta frecuencia para aludir al impacto de lo extraño y asombroso. Según Covarrubias, *maravillarse* “es admirarse viendo los efectos e ignorando las causas”, y *admirarse* “es pasmarse y espantarse de algún efecto que ve extraordinario, cuya causa ignora”.³⁸ En todo caso, la raíz *mir* está aludiendo a un hecho visual. Ahora bien, el término “maravilla” comporta una ambigüedad que merece tomarse en cuenta. *Mirabilia* quería decir en latín, como en español, “cosas extrañas”, y provenía del verbo *miror*, que significaba “admirarse”, “asombrarse” o “extrañarse”. La ambigüedad estaría dada por el desplazamiento metonímico del efecto a la causa: aquello cuya contemplación suscita el *maravillarse* se torna *maravilloso*, se convierte en *maravilla*, de modo que la impresión subjetiva tiende a

³⁶ *Carta de Cristóbal Colón en que da cuenta del descubrimiento de América*, edición facsimilar y traducción de F. A. González, México, UNAM, 1939, p. 15.

³⁷ No olvidemos la mediación de Bartolomé de las Casas en la transcripción del texto.

³⁸ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana* [1611], Madrid, Turner, 1977. Cfr. Rosa Pellicer, “La ‘maravilla’ de las Indias”, en *Edad de Oro*, Madrid, UAM, vol. X, 1979, pp. 141-154.

confundirse con una cualidad inherente al objeto. Algo parecido sucede con el sustantivo *miraculum*, que procede de la misma raíz y fue investido de sentido religioso. En el seno de la palabra “maravilla” se encuentra entonces el problema de la recepción de aquello que en términos muy amplios podría definirse como “lo otro”: aquello que suscita perplejidad por desconocimiento de sus causas o razones. Este era el sentido de la palabra en los tiempos de Colón, y de allí su uso frecuente al describir los atributos de este lejano y desconocido Nuevo Mundo.

Claro que en Lezama la extrañeza de Colón se convierte en un deliberado extrañamiento. Al decir que “[n]uestra Isla comienza su historia dentro de la poesía” y que la “imagen, la fábula y los prodigios establecen su reino desde nuestra fundamentación y el descubrimiento”, es evidente que Lezama está reificando ese maravillarse del viajero y que toma su extrañeza en un rasgo originario de la cubanidad. En tanto “genitor por la imagen” Colón sería el primer inventor de un “reino” que ahora Lezama busca restablecer con todo su antiguo esplendor.

Aunque parezca contradictorio, asumirse enraizados en la tradición del Viejo Mundo podía ser un modo de deshacer aquel complejo de subordinación del que hablara Lezama en textos como el Coloquio o *La expresión americana*. Ya en 1925 Pedro Henríquez Ureña había proclamado que “todo aislamiento es ilusorio” y que “tenemos *derecho* a todos los beneficios de la cultura occidental”,³⁹ mientras que en *Última Tule* (1942) Alfonso Reyes elaboraba el concepto, luego retomado por Edmundo O’Gorman, de que América fue la “invención” de Europa, la objetivación

³⁹ “El descontento y la promesa”, conferencia pronunciada en Buenos Aires en 1925, y luego publicada en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión, Obra crítica*, México, FCE, 1960, pp. 241-330. Subrayado mío.

y el receptáculo de su ingente capital onírico.⁴⁰ Cuando en el “Prólogo a una antología” Lezama afirma que en los documentos del descubrimiento y la conquista “[e]xiste un afán de trasladar las visiones entrevistas por la imaginación a la realidad americana”, y que esta imaginación “*pasa en su totalidad a una nueva circunstancia*” (p. 997, subrayado mío), está diciendo algo semejante y algo más. No sólo está apropiándose de una filiación y de una herencia (el *derecho* a la cultura occidental), sino que al identificarse con el objeto deseado por Europa está arrogándose la posesión de aquello de lo que ese otro –el europeo– carece. Lezama siempre va a teñir el espacio americano con los colores del deseo, la ensoñación y la abundancia. Aquí ya no cabe hablar solamente de Cuba: en lo que respecta a los orígenes, el *Diario* insta una pauta común a toda “nuestra” América.

Así, al reificar el asombro de las primeras crónicas Lezama capitaliza la lejanía del Nuevo Mundo, hace de esta lejanía la condición fundacional de un paisaje marcado por “la fábula” y “los prodigios”. Tal procedimiento se hace manifiesto en el ensayo “A partir de la poesía” (1960), donde Lezama establece una relación de analogía entre el universo americano y lo que podríamos llamar la *vivencia poética*. El nexo estaría dado por el hecho de que ambos involucran una cierta territorialidad, la penetración en un espacio “desconocido”. El desembarco de Colón viene a ser así una instancia originaria semejante al acto de “irrupir” en la poesía. Compárese la siguiente descripción del ingreso en la “región” poética (a) con la subsiguiente evocación del arribo colombino al Nuevo Mundo (b):

- (a) Es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica. Como buscando la poesía una nueva causalidad, se aferra enloquecedoramente a esa causalidad. [...] Si divididos

⁴⁰ Alfonso Reyes, *Última Tule y otros ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 193.

por el espíritu de las nieblas o un sueño inconcluso, tratamos de precisar cuando asumimos la poesía, su primer peldaño, se nos regalaría la imagen de una primera irrupción en la otra causalidad, la de la poesía, la cual puede ser brusca y ondulante, o persuasiva y terrible, pero ya una vez en esa región, la de la otra causalidad, se gana después una prolongada duración que va creando sus nudos o metáforas causales.

- (b) La imantación de lo desconocido, es por el costado americano más inmediata y deseosa. Lo desconocido es casi nuestra única tradición. Apenas una situación o palabras, se nos convierten en desconocido, nos punza y arrebat. La atracción de vencer las columnas en su limitación, o las leyes del contorno, está en nuestros orígenes, pues parece como si el misterioso Almirante siguiese desde el puente nocturno el traspaso entre la sexta y la séptima moradas donde no hay puertas, según los místicos, y existe como la aventura de la regalía en el misterio.⁴¹

La analogía es notable. Colón ingresa en esta zona extraña guiado por el anhelo de romper límites, traspasar puertas y fronteras, ganar espacios; acciones que comportan todos los avatares de la poesía: el miedo, el asombro, el esplendor.⁴² Pero Lezama juega además con un lenguaje ambiguo, ya que al decir que “la imantación de lo desconocido es por el costado americano más inmediata y deseosa”, está depositando en el espacio propio un deseo que nace afuera, en la imaginación del visitante, cuyo extrañamiento pasa entonces a convertirse en el umbral de una paradójica “tradición de lo desconocido”. En el atrevimiento de Colón no sólo estaría inscrita la pauta primigenia de la “poeticidad” del Nuevo Mundo, sino su propensión al cambio y la innovación.

⁴¹ “A partir de la poesía”, *OC*, II, pp. 821 y 823 respectivamente.

⁴² “Casi todo el arte y gran parte de la filosofía contemporánea”, le había escrito Lezama a Mañach, “llevan su problemática más allá del contorno, del muro o de las limitaciones de la lógica causalista. ‘El contorno me huye’, decía Cezanne, obstinándose en construir lo que ha sido para los artistas una épica de la plástica. Y Dostoyewsky, Claudel, Proust, Joyce, y todos los que se han afanado en llevar el lenguaje a inauditas posibilidades”. José Lezama Lima, “Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach”, *Imagen y posibilidad*, *op. cit.*, p. 189.

“Desde la época de Felipe IV”, escribió Lezama en 1961, “todas las innovaciones poéticas vienen de nuestro paisaje americano. Un poeta con paisaje que lo rebasa, con una novedad que lo tunde, con interrogaciones para las cuales todavía su palabra no está hecha, pero donde un vegetal desconocido trepa sobre el hombre, convirtiendo al poeta en un vegetal acompañante, donde no se sabe cuál es el organismo dependiente y cuál es el libertado.”⁴³ En otras ocasiones este “paisaje” de sobrecogedora abundancia toma la forma de selva, bosque, jardín, banquete, corona de frutas, cornucopia o fiesta. Con un lenguaje crecientemente exaltado por su poder figurativo, Lezama genera la imagen de un espacio tendiente a la proliferación, el artificio y la desmesura: un mundo que desde la segunda mitad de los 40 comienza a describir como “barroco”. Lezama incluso llega a decir que “en el paisaje americano [...] lo barroco *es la naturaleza*”.⁴⁴ ¿Se trata de una metáfora más en el exuberante despliegue de imágenes con que suele tejer su discurso? Cabe preguntar, llegados a este punto, cuál es el límite de su juego metafórico, en qué medida este barroquismo americano es efectivamente postulado como un producto de la naturaleza. En un escritor tan alejado del concepto mimético del arte sería difícil aceptar esta idea como una simple afirmación literal.

2.3. BARROCO AMERICANO

Disgustado por el hábito de simplificar y sembrar de lugares comunes el campo discursivo de la crítica, en una carta escrita hacia el final de su vida (en 1975)

Lezama protesta por el uso indiscriminado del término “barroco”:

⁴³ “Convocatorias y jurados”, en *Imagen y posibilidad*, *op. cit.*, pp. 122-123.

⁴⁴ “Corona de frutas”, *ibidem.*, p. 134. Subrayado mío.

1°. Creo que cometemos un error, usar viejas calificaciones para nuevas formas de expresión. La *hybris*, lo híbrido me parece la actual manifestación del lenguaje. Pero todas las literaturas son un poco híbridas. España, por ejemplo [*quemada?*] como siete civilizaciones.

Creo ya lo de barroco va resultando un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio. Con el calificativo de barroco se trata de apresar maneras que en su fondo tienen diferencias radicales. García Márquez no es barroco, tampoco lo son Cortázar o Fuentes, Carpentier parece más bien un neoclásico, Borges mucho menos.

La sorpresa con que nuestra literatura llegó a Europa hizo echarle mano a esa vieja manera, por otra parte en extremo brillante y que tuvo momentos de gran esplendor.

2) La palabra barroco se emplea inadecuadamente y tiene su raíz en el resentimiento. Todos los escritores agrupados en ese grupo son de innegable talento y de características muy diversas. No es posible encontrar puntos de semejanza entre *Rayuela* y *Conversaciones en la catedral*, aunque lo americano está allí. De una manera decidida en Vargas Llosa y por largos laberintos en *Rayuela*.⁴⁵

Ciertamente Lezama tiene razón al diferenciar escrituras tan disímiles como la de García Márquez, Cortázar o Vargas Llosa, apenas equiparables por el hecho de poblar el mapa de la entonces “nueva” narrativa latinoamericana. Sin embargo su protesta no deja de asombrar: ¿acaso no había sido él quien definiera *Paradiso* como una novela barroca? ¿acaso no había insinuado suficientes paralelos entre su propia figura de escritor y el arquetípico “señor barroco” de *La expresión americana*? ¿no era él quien había sugerido que el “espacio gnóstico” americano era un sitio propenso para el desarrollo de “nuestro” singular “plutonismo”, o quien había borrado los distritos históricos para sentar en un mismo banquete literario a don Luis de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes y Cintio Vitier?

⁴⁵ *Cartas a Eloísa y otra correspondencia, op. cit.* p. 419.

Quizás en 1975 Lezama temiera que, ante la nueva “sorpresa con que nuestra literatura llegó a Europa”, sus propias reflexiones fueran leídas en clave exotista, reanimando aquella vieja ilusión con que la enciclopedia europea redescubría cíclicamente las maravillas del Nuevo Mundo. Tal vez la protesta no fuese del todo ajena a las tesis de Alejo Carpentier, quien tres meses antes, en una conferencia pronunciada en Caracas, ceñía el nexo entre su teoría de lo real-maravilloso y lo barroco americano, al tiempo que festejaba el “modo totalmente barroco” en que los novelistas del *boom* producían “obras que traducen el ámbito americano”.⁴⁶ Curioso contraste: por esas mismas fechas Lezama insistía en la necesidad de mayores precisiones: “En América, en los últimos tiempos, se le cuelga la etiqueta de barroco a cualquier escritor que se sumerja en una proliferación, en una exuberancia. Y lo que voy a decir a usted ahora tiene directa relación con ese concepto”.⁴⁷ Es sabido que la teoría carpenteriana del barroco americano se apoya casi exclusivamente sobre el principio de proliferación verbal. Sin embargo Lezama omite hacer referencias a su compatriota, así como Carpentier tampoco menciona al autor de *La expresión americana* a la hora de presentar su tesis sobre el barroco. La brecha de silencio es sugestiva. Si los dos, según palabras de Julio Cortázar, “defienden lo barroco como cifra y signo vital de Latinoamérica”⁴⁸ —lo que implica pensar este barroquismo como el emblema de una reivindicación continental—, si ambos lo hicieron además contemporáneamente y

⁴⁶ Alejo Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso” [conferencia pronunciada en Caracas el 22 de mayo de 1975], *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 125. De aquí en adelante este volumen será citado abreviadamente como *E*.

⁴⁷ “La imagen para mí es la vida” [entrevista], *Imagen*, Caracas, n° 109, diciembre 1976, p. 46. La entrevista fue originalmente publicada por la revista *Talud*, Mérida, Venezuela, n° 7/8, mayo de 1975.

⁴⁸ Julio Cortázar, “Para llegar a Lezama Lima”, *op. cit.*, p. 166.

desde el mismo país, cabe preguntar qué posibles diferencias pudieron decidir esta notoria y recíproca omisión.

Desde luego, habría que empezar por admitir que la zona de confluencia no puede ser minimizada. El hecho de que tanto Lezama como Carpentier orienten sus reflexiones sobre el barroco americano en pos de una voluntad apologética estrechamente ligada al esfuerzo de exaltar las potencialidades de una cultura secularmente periférica, no es un dato menor. Para estos cubanos había llegado la hora de constituir y revalorizar una literatura a la vez enraizada en tradiciones locales y empinada hacia las alturas de un lenguaje "universal". De allí el interés compartido en abandonar el realismo criollista, en recuperar las instancias de "origen", y en oponer a Europa una nueva literatura, a un tiempo antigua, joven y heterodoxa, hecha con la memoria de Occidente y la perspectiva de una mirada indómita y bárbara. Tanto para Lezama como para Carpentier lo barroco-nuestro se define por el supuesto de esta excentricidad.

En ambos existe un cierto consenso tácito respecto del esquema que opone una América *vital* a una Europa transida por el "cansancio clásico" (Lezama), la "impotencia" (Carpentier), o la "sospecha de culpa y superfluidad" (Cortázar). Una Europa que a partir de la traducción del voluminoso tratado de Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, acostumbró a pensarse como una civilización en decadencia, o según visiones menos pesimistas: como un continente en agonía.⁴⁹ La devastación producida por las guerras mundiales favorecía la constitución de este nuevo paisaje cultural. La crisis de Europa traía consigo la derrota del

⁴⁹ Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, Madrid, Calpe, I: 1923, II: 1926. (Ed. original: *Der Untergang des Abendlandes*, Munich, I: 1918, II: 1922). María Zambrano, *La agonía de Europa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1945.

eurocentrismo, y con ella el reforzamiento de los esfuerzos orientados a reivindicar la esfera de “lo propio” como creación autónoma del sujeto latinoamericano. Lezama y Carpentier inscribirán algunas de sus operaciones críticas en esta corriente reconstructiva. Si Europa semejaba entonces la máscara de una tierra baldía, América sería para ellos un espacio exuberante, mágico y aun monstruoso; las viejas ilusiones de la conquista serían exhumadas a fin de rehabilitar la extrañeza y el encanto de aquella mirada fundadora, y la opulencia del barroco, largamente desterrado a los suburbios de la teoría estética, volvería a ser apreciado como el signo de una cultura a su vez marcada por un viejo menosprecio. Aquello que Lezama consideró “el complejo terrible del americano” era un fenómeno ligado a esta circunstancia, y es a la luz de esta voluntad de indagación, autonomía y revalorización que deberían ser interrogadas ambas concepciones del barroco americano.

2.3.1. *El espejo de Europa*

Tal vez no haya sido suficientemente apreciada por la crítica la coincidencia que ambos mostraron a partir de cierto momento respecto de la poética del surrealismo. “En una exposición de Roberto Diago”, conferencia pronunciada en 1948, es el primer texto en que Lezama esboza una teoría del barroco americano y una más de las oportunidades en que recuerda su constante rechazo del método surrealista.⁵⁰ Aquí no es tanto la artificialidad de un automatismo practicado al modo de la experiencia científica aquello que más critica, sino la copia de este método por

⁵⁰ OC, II, pp. 742-747.

aquellos artistas americanos a quienes “el zahorí de siempre” habría persuadido de la conveniencia de “hacer primitivismo” (p. 743). Tal primitivismo, sugiere Lezama, es apenas una moda, un desfile de “lo sucesivo”, una alternancia de “metamorfosis” y un producto de cierto “cansancio tardío”, mientras que el genuino arte americano es “suma de estilos”, un “jardín” al que traer “todas las plantas”, un espacio de confluencias. “Nuestras manos y nuestros dedos”, afirma Lezama, “son muy obstinados en convertir una sucesión en lo súbito” (p. 742). Este súbito o suma de estilos —esta amalgama de formas superpuestas al modo de *capas*— vendría a ser la impronta de “lo nuestro”: no un primitivismo impostado, sino el fruto de una desmesura histórica.

Lezama vincula su visión del barroco americano con los atributos de esta *hybris* y proporciona una serie de precisiones. La primera de ellas consiste en afirmar que “el barroco de verdad, el valedero y no el escoliasta, es el español y el nuestro” (p. 744). Ya Helmut Hatzfeld había intentado demostrar que España no sólo era eterna y hondamente barroca, sino que había sido el centro histórico de irradiación del espíritu barroco en Europa.⁵¹ Pero ahora Lezama comenzaba a elaborar una hipótesis todavía más ambiciosa, diciendo que, incluso ese único “valedero” barroquismo español, no habría sido posible sin “la materia, plata o sueño, que dio América”. Así Lezama invierte la imagen de un Nuevo Mundo meramente pasivo o receptor, prefigurando un concepto que luego va a desarrollar

⁵¹ Helmut Hatzfeld, “El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII”, *Revista de Filología Hispánica*, nº 3, 1941, pp. 9-23.

en *La expresión americana*: la idea del barroco americano como “arte de la contraconquista”.⁵²

El descubrimiento y la subsiguiente amalgama de culturas harían así a la esencia del más legítimo y logrado barroquismo conocido en Occidente. Para “todos nosotros”, prosigue Lezama, el barroco fue “una arribada, un desembarco y un pasmo de maravillas”: *arribada* a una confluencia de miradas, *desembarco* en un espacio desconocido, *maravilla* procesada en la retorta de este *coitus* incesante: “la expresión de un súbito que rechazaba los olvidos de las sucesiones, las metamorfosis” (p. 745). Si la dinámica de sucesiones comporta de alguna manera el aniquilamiento de lo que precede (“lo nuevo es hermano de la muerte” decía Adorno),⁵³ el “súbito” –fusión de lo presente y lo pasado, jardín o bosque de varia especie– supone la puesta en acto de un principio de vida, recreación o resurrección. No se trata de proponer la idea de una “constante” que cíclicamente renazca a lo largo de la historia. Para Lezama el barroco americano había sido engendrado por un acontecimiento único y extraordinario –el encuentro del Viejo y el Nuevo Mundo– y no podía pensarse como un gesto de reacción dialéctica al modo alternante de “lo clásico” y “lo romántico”. De allí que “no creeremos nunca que el barroco es una constante histórica y una fatalidad” (p. 745), según había afirmado Eugenio D’Ors.⁵⁴ Para Lezama el barroco es en todo caso un hecho particular –una “cosa nuestra”– por más que en su visión conserve algunos de los más típicos rasgos enumerados en el sistema dorsiano de dicotomías. Entre ellas, una de valor

⁵² Para un análisis de este concepto, véase Gonzalo Celorio, *Ensayo de contraconquista*, México, Tusquets, 2001.

⁵³ Theodor W. Adorno, “Filosofía de lo nuevo”, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, p. 36.

⁵⁴ Eugenio D’Ors, *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993. (Ed. original: *Du Baroque*, París, 1935).

singular: la dicotomía que opone una “vitalidad” barroca al sombrío cansancio “clásico”, “crepuscular” o “tardío”.

Por su parte, en el prólogo a la novela *El reino de este mundo* (1949), Alejo Carpentier daba a conocer su alejamiento del surrealismo y el primer esbozo de su teoría acerca de lo real-maravilloso americano. Mediante este concepto Carpentier buscaba definir un cierto modo “nuestro” de mirar, de creer, y por consiguiente de ser, justificado por una premisa central: en América lo maravilloso conserva toda su vigencia porque mantiene intacta una “fe” en los misterios de “lo real” que la Europa racionalista había perdido. Privado de esta fe, el arte europeo se alimentaba de artimañas, “trucos de prestidigitación” que satisfacían pobremente la nostalgia de aquellos tiempos en que lo sobrenatural era percibido como una región más en el orden de lo posible, y no como una extravagancia de la inteligencia. Carpentier contrasta en particular la escuela surrealista, que conoció bien durante sus años en Francia, con su experiencia en Haití, que visitó en 1943 y cuyo impacto reconoce como disparador de este nuevo concepto. Aquel viaje le había sugerido la posibilidad de que lo real-maravilloso no fuese privativo del mundo haitiano sino un patrimonio del continente en su totalidad. De allí la hipótesis audazmente sintética con que cierra su texto: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”

El énfasis de Carpentier en el carácter extraordinario del mundo americano suscita sin embargo algunos interrogantes. El primero de ellos consiste en preguntar desde qué *locus* enunciativo plantea su hipótesis, ya que la misma percepción de lo maravilloso supone un situarse-fuera, un asombrarse de aquello que *no* constituye

parte del mundo propio y habitual.⁵⁵ Al recuperar un término tan propio de la narrativa del descubrimiento y de la moderna poética surrealista, Carpentier parece contemplar América con ojos parecidos a los de aquella Europa de la que decía desprenderse, radicando en las tierras del Nuevo Mundo esa voluptuosa “nostalgia” del Paraíso de la que hablaba Eugenio D’Ors en su ensayo sobre *Lo barroco*.⁵⁶ Aquí Carpentier todavía no menciona este concepto pero ya está perfilando uno de sus rasgos distintivos: la exuberancia del espacio americano.

2.3.2. *La expresión americana*

La expresión americana (1957) es el único ensayo extenso de Lezama planeado y publicado como una unidad, un texto indispensable para conocer su pensamiento americanista, su tesis acerca del barroco americano y su método poético de caligrafiar la historia.⁵⁷ Este método parece deber bastante al propuesto por

⁵⁵ Roberto González Echevarría señaló esta inconsecuencia: “Si lo real maravilloso sólo se descubre ante el creyente, ¿qué esperanzas puede tener de aprehenderlo y manifestarlo Carpentier? [...] Suponer que lo maravilloso existe en América es adoptar una (falsa) perspectiva europea, porque sólo desde otra perspectiva podemos descubrir la alteridad, la diferencia –lo mismo visto desde dentro es homogéneo, liso, sin aristas, sin diferencias. Toda maravilla es una distanciación, una separación.” *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, México, UNAM, 1993, pp. 154 y 156. González Echevarría sostiene que la postulación carpenteriana de una creencia en lo sobrenatural como rasgo distintivo de la cultura americana, guarda una relación directa con la distinción establecida por Oswald Spengler entre el concepto de cultura (creyente y ascendente) y el de civilización (escéptica y decadente).

⁵⁶ “Por culpa del árbol de la ciencia –es decir, por el ejercicio de la curiosidad y de la razón– perdióse un día el Paraíso. Por el calvario del progreso –es decir, también por el ejercicio de la curiosidad y de la razón– se adelanta en el camino de vuelta. Toda la Historia puede considerarse como un penoso camino entre la inocencia que ignora y la inocencia que sabe”. “El Paraíso Perdido”, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁵⁷ *OC*, II, pp. 277-390.

Worringer en la introducción a su estudio sobre *La esencia del estilo gótico*.⁵⁸ Allí Worringer planteaba, con Nietzsche y Simmel y contra el ingenuo realismo positivista, que todo conocimiento histórico es una construcción condicionada por las circunstancias temporales, de manera que “cuanto más penetrante y fino sea un historiador, más hondamente ha de sufrir ataques renovados de resignación, al comprender que el *proton pseudos* de toda historia consiste en que, para concebir y valorar las cosas pretéritas, partimos por fuerza, no de *sus propios* supuestos, sino de nuestros peculiares ideales” (p. 9). De allí el riesgo que asume todo investigador al iniciar su labor historiográfica, la que supone “un salto en lo desconocido, en lo incognoscible”, una aventura para la que “no hay otra garantía de certeza que la intuición” (pp. 9 y 10).

Leyendo a Worringer no podemos dejar de recordar el famoso *dictum* con que Lezama inicia *La expresión americana*: “Sólo lo difícil es estimulante”. Esta afirmación, que en general ha sido leída como la clave de su hermetismo poético, aquí se refiere específicamente a otro tipo de problema: “lo difícil” radica en intentar ese “salto” que enfrenta al historiador con la tarea de “amplificar su propio yo” (Worringer, p. 10), saliendo al encuentro de “la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica” (Lezama, p. 279). Lo difícil radica en ese esfuerzo de invención por el que el “sujeto metafórico” procura establecer un diálogo vivo y vivificante con aquello que lo incita desde el pasado.

⁵⁸ Wilhelm Worringer, *La esencia del estilo gótico* [1911], Buenos Aires, Nueva Visión, 1973. Acerca de la presencia de Worringer en Lezama, véase Roberto González Echevarría, “Apetitos de Góngora y Lezama”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, n° 92-93, jul./dic. 1975, p. 482.

A pesar de los posibles ecos de Worringer en el planteo introductorio de *La expresión americana*, Lezama prefiere referirse a otro paradigma teórico: la “técnica de la ficción, preconizada por Curtius” (p. 286).⁵⁹ En rigor fue Arnold Toynbee –citado por Curtius– quien propuso esta “técnica”, pero esto no importa demasiado: es obvio que Lezama sigue las reflexiones de Curtius al momento de proponer su método “poético” de hacer historia; método que además coincide con las proposiciones de Henri Bergson –también citado en la introducción a *Literatura Europea y Edad Media Latina*–, quien había enfatizado el rol activo de la *fonction fabulatrice* en la investigación historiográfica. Entre Lezama y Curtius existían, por lo que vemos, profundas afinidades. Ambos se mostraron sumamente interesados en el rescate de extensas y hondas continuidades en el vasto fluir de la historia. Ambos vieron en la recuperación de estas pervivencias un modo de autoconocimiento y preservación, cruciales para el futuro de la cultura. Para Lezama se trataba de asumir una grave responsabilidad: “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” (p. 286). En el primer capítulo de *La expresión americana*, “Mitos y cansancio clásico”, reaparece otra vez el fantasma crepuscular de Spengler, aquí acompañado por el “neoclasicismo à outrance” de T. S. Eliot, para quien la medida de toda realización artística parecía remontarse al modelo de los maestros antiguos, quedando a los modernos “tan sólo la fruición de repetir, tal vez con nuevo acento” aquello que ya había sido fijado (Lezama, p. 286).

⁵⁹ El texto referido es la obra más importante de Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* [1948], publicada en sucesivas ediciones por el Fondo de Cultura Económica, México, desde 1955.

Convenientemente, Lezama tenderá a identificar este pesimismo con el espíritu europeo en general, en tanto las virtudes ligadas a la fuerza regenerativa de una cultura viva y abierta buscarán ser emplazadas en suelo propio. Aquí es donde el concepto de barroco viene a jugar un papel determinante.

¿Cómo se caracteriza este barroquismo y qué relación guarda con el desarrollo histórico de una “expresión americana”? En esta oportunidad Lezama amplía lo que había dicho en la conferencia de 1948, volviendo a recordar que “nuestro” barroco no es una versión más de aquella gran corriente universal imaginada por Eugenio D’Ors, sino que constituye un fenómeno particular, propio de los siglos XVII y XVIII, cuyos rasgos son los siguientes:

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los elementos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias.

Repitiendo la fórmula de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista.[p. 303]

Estos caracteres, en principio ceñidos al período barroco, en adelante serán tácitamente adjudicados a toda la cultura americana, sugiriendo así la idea de que constituyen una suerte de huella indeleble en la memoria continental. Esta huella sería el producto de un maridaje fundador: el de la tierra que recibe y el desembarco que fecunda, cópula de la que nacería la figura del *señor barroco*, “auténtico primer instalado en lo nuestro”, arquetipo vernáculo comparable al “hombre gótico” de la

Alemania de Worringer. El imaginario “banquete literario” que concita figuras de todas las épocas, desde Góngora hasta Cintio Vitier, no hace más que subrayar la noción de que “lo nuestro” es en definitiva un dilatado festín barroco, lleno exquisiteces y agudezas. Sobre los recortes epocales Lezama privilegia la dimensión espacial: América se presenta como “banquete”, “espacio gnóstico”, “jardín” o “bosque”, sitio de “sumas” y “confluencias”. Con estas y otras metáforas el ensayo no sólo configura la imagen de sus orígenes, sino también la dirección de su destino. Hacia el final del texto Lezama comienza a insinuar el diseño teleológico de esta narración:

En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada. Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisajes, por sus dones sobrantes. 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 por 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 los corpúsculos generatrices. [p. 387]

Es notable cómo Lezama evita mencionar la violencia de la conquista y en cambio prefiere enfatizar el *simpathos*, la confluencia de miradas y su “inmediata comprensión”. De aquel desembarco provenía el *pasmo de maravillas* de que hablara en 1948: sueño de poetas y navegantes que llegaba para quedar impreso en la faz del continente. Si esta impronta pudo pervivir es porque respondía a un destino escrito en el cuerpo, y porque no era la consumación de uno, sino de dos

deseos. La América precolombina ya era un espacio gnóstico, un mundo curioso y abierto que Lezama ilustra con el mito maya de los hombres de maíz: homúnculos hechos con la sustancia de su alimento, ancestros a la espera de “la temperatura adecuada para la recepción de los corpúsculos generatrices”, a la vez objetos de la fecundación y sujetos de una asimilación transformadora.

Comer, incorporar, conocer, transmutar, son acciones contiguas en la cadena metafórica que guía hacia esta imagen que el ensayo termina de plasmar en sus últimas páginas. Es en buena parte el relato de un destino salvador, cuyo escenario es Occidente y cuya acción consiste en revelar de qué modo América ha sido, y seguirá siendo, “la inconsciente solución al superconsciente problematismo europeo” (p. 389). A manera de círculos concéntricos, cada una de las etapas en este desarrollo —que va desde la hora del sueño y la espera hasta la del recuento y las sumas críticas—, permanece viva y actuante en el seno de un organismo en expansión. Si por un lado Lezama rechaza el biologismo fatalista todavía vigente en construcciones teóricas como la de Spengler, por otro capitaliza sus metáforas con el fin de imaginar la forma de aquello que rompe con todas las determinaciones: un “protoplasma incorporativo”, una *bio-lógica* de la metamorfosis continua. Una de las figuras paradigmáticas de este *ser-en-devenir* —permanencia en (y de) la mutación— es la síntesis proliferante del Aleijadinho, cuya lepra, “gran lepra creadora del barroco nuestro”, Lezama utiliza como símbolo del barroco americano y como cifra de una condición permanente.

En el centro de esta imagen urdida con símbolos y analogías tomados del campo científico, de la alquimia esotérica, de los mitos, del arte y la literatura, se encuentra la figura implícita de un *yo*: el “sujeto metafórico”. Un sujeto que se

expande y “salta” al encuentro de “lo incognoscible”, un autor que se asume responsable de su hermenéutica, y ante todo una voluntad consciente de la importancia de instaurar esta nueva visión de la cultura americana. El tejido de esta imagen no oculta su ingente deseo de conjurar, no sólo el hastío de las modernas conciencias occidentales, sino el “complejo terrible” de aquellos americanos que, intimidados por las grandes tradiciones europeas, se consideran incapaces de “expresión”. Este diálogo, este cruce de miradas y este ajuste de cuentas con el Viejo Mundo, constituyen el soporte del americanismo lezamiano. Como se subraya en la síntesis final, se trata de recordar en qué medida el aporte americano había hecho posible el futuro de Occidente.⁶⁰ La “gran lepra creadora del barroco nuestro”, producto de una *hybris* original y de una reconquista que no cede al paso de los siglos, sería la garantía de esta permanente y promisoría regeneración.

⁶⁰ El párrafo que cierra el ensayo es revelador: “Los siglos transcurridos después del descubrimiento *han prestado servicios*, han estado llenos, *hemos ofrecido inconsciente solución al superconsciente problematismo europeo*. En un escenario muy poblado como el de Europa, en los años de la contrarreforma, ofrecemos con la conquista y la colonización una salida al caos europeo, que comenzaba a desangrarse. Mientras el barroco europeo se convertía en un inerte juego de formas, entre nosotros el señor barroco domina su paisaje y regala otra solución cuando la escenografía occidental tendía a trasudar escayolada. Cuando en el romanticismo europeo, alguien exclamaba, escribo si no con sangre, con tinta roja en el tintero, ofrecemos el hecho de una nueva integración surgiendo de la *imago* de la ausencia. Y cuando el lenguaje decae, ofrecemos la dionisiaca guitarra de Aniceto el Gallo y el festeo cenital en la rica pinta idiomática de José Martí. Y cuando, por último, frente al glauco frío de las juntas minervinas, o la cólera del viejo Pan anclada en el instante de su frenesí, *ofrecemos, en muestras 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*.” “Sumas críticas del americano”, pp. 389-390. Subrayados míos.

2.3.3. *Carpentier y el barroco militante*

Siete años más tarde, Alejo Carpentier publica su propia teoría del barroco americano en "Problemática de la actual novela latinoamericana",⁶¹ un texto cuya nota más saliente acaso resida en el hecho de que no sólo provee un diagnóstico del estado *actual* de la narrativa latinoamericana, sino que intenta encausar bajo signo barroco el desarrollo de toda una novelística.

Según este ensayo, la problemática que enfrentan los escritores del continente consiste en hallar el modo literario de universalizar su mundo local, que vuelve a suponerse así como un mundo "nuevo". Esta era en su opinión la gran "tarea que se impone ahora al novelista latinoamericano": la de traducir sus "contextos" (naturales, históricos, sociales, etc.) para hacerlos comprensibles a lectores de todo el planeta. De esta imperiosa "necesidad de nombrar" provendría la necesidad correlativa de elaborar un estilo barroco. El desconocimiento de estas realidades obligaría a desarrollar una escritura saturada de pormenores descriptivos, y esta forzosa proliferación verbal vendría a constituir una de las marcas dominantes de la actual y futura novela latinoamericana. De allí el esfuerzo que según Carpentier "se impone" al escritor latinoamericano en la misión adánica de representar cada fragmento de una realidad sin precedentes, labor para la que incluso facilita una técnica:

Esto sólo se logra mediante una polarización certera de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico. Si se anda con suerte – literariamente hablando, en este caso – el propósito se logra. El objetivo vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y

⁶¹ *E*, pp. 7-29. Publicado originalmente en *Tientos y diferencias*, México, UNAM, 1964.

consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo. [p. 26]

Así Carpentier deja implícita la idea de que el estilo barroco se define básicamente por la abundancia de recursos lingüísticos destinados a corporizar el signo invisible. También se muestra notablemente seguro de la eficacia de este método, “una actitud no muy moderna frente al lenguaje” al decir de Irlemar Chiampi, que presupone plena confianza en los poderes miméticos de la representación.⁶² Lezama no podría coincidir con esta postura; tampoco con el privilegio de ese lector extranjero a cuyo juicio Carpentier somete toda una literatura, o con el sesgo preceptista –y en este sentido también “neoclásico”– de un ensayo cuyo corolario no deja alternativas: “El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco” (p. 28).

¿Había otras razones para esta afirmación, aparte de la “necesidad de nombrar” el nuevo mundo americano? Carpentier propone un motivo de raíces más remotas: “Nuestro arte”, afirma, “*siempre fue barroco*: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente” (p. 27, subrayado mío). Habría entonces una antigua tradición barroca, incluso previa a la aparición del concepto. Así, a la “necesidad de nombrar” Carpentier adhiere el esfuerzo suplementario de nombrar contextos *ya por sí y desde siempre* barrocos.

⁶² Irlemar Chiampi, *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2000, p. 102.

En la conferencia de 1975 titulada “Lo barroco y lo real maravilloso”, Carpentier profundiza estos problemas.⁶³ Adoptando el esquema de Eugenio D’Ors, ahora decide aplicar la idea de un “espíritu barroco” universal al concepto de lo real-maravilloso americano. En este punto —la premisa mayor de su tesis— Carpentier no admite vacilación: a su juicio el barroco “tiene que verse” de acuerdo con la teoría “irrefutable” de D’Ors, y por lo tanto es preciso “borrar de nuestras mentes” el “error fundamental” de estimar —como el no citado Lezama— que “el barroco es una creación del siglo XVII” (p. 110). El esquema resultante hereda todas las debilidades de D’Ors.⁶⁴ Carpentier llega a tal punto de abstracción que hace entrar en la categoría de barroco fenómenos tan variados como la escultura indostánica, la literatura irania, la “enteramente barroca” ciudad de Praga, *La flauta mágica* de Mozart o la arquitectura gótica. No hay fronteras cronológicas, geográficas o culturales para la manifestación de este “espíritu”, que es siempre, y en todo caso, un espíritu de ruptura, mutación e innovaciones. Aquí se hace evidente en qué medida el razonamiento de Carpentier se encuentra atravesado por la experiencia de las vanguardias. Para él, la violación del orden y la pureza “clásica” o “academicista” es *el* gesto por excelencia de “lo barroco”, lo que le permite considerar todo el romanticismo, todo el surrealismo y, en general, toda revolución hacia “un orden nuevo en la sociedad”, como casos de esta fuerza arquetípica. A diferencia de Lezama, que piensa menos en términos de avance que de asimilación integradora, Carpentier encuentra en el barroco una categoría aliada a todas las expresiones transgresoras de la modernidad.

⁶³ E, pp. 108-126. Publicado en *Razón de ser*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1976.

⁶⁴ Cf. la crítica a D’Ors de René Wellek, “El concepto de barroco en la investigación literaria”, *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968, p. 70.

2.3.4. *La naturaleza y el paisaje*

Si una de las mayores discrepancias teóricas entre Lezama y Carpentier reside en pensar el barroco como una constante universal o como un suceso particular, la otra se desprende de cómo cada uno concibe sus causas. Ya hablamos parcialmente de esto en las páginas anteriores, pero sería interesante preguntarnos ahora qué consecuencias supone dicho origen en el campo de la praxis literaria. Esto pondrá al descubierto no sólo las posibles divergencias conceptuales entre ambos escritores, sino la enorme diferencia en el modo de expresarlas.

Lezama, sabemos, no es precisamente un ejemplo de claridad expositiva. Su imagen de la “expresión americana” se constituye con una retórica deliberadamente compleja que exige la colaboración de un lector activo e igualmente creador. Creo que Lezama desea subrayar el carácter poético de su interpretación histórica no sólo atribuyéndose la función de sujeto metafórico, sino haciendo que también sus lectores enfrenten la deriva metafórica de su propio texto. De allí el sentido ambiguo de la advertencia inicial: “Sólo lo difícil es estimulante”. Tal vez por esta razón el ensayo evita clarificar los alcances del concepto de “barroco”, no obstante deja entrever la idea de que se sitúa en el fundamento de la historia americana como una especie de huella original. En otra ocasión Lezama hablará de “elementos barrocos” en las crónicas de Indias,⁶⁵ sugiriendo una extensión del concepto que parecería acercarse a la postura de Carpentier. Pero creo que esto no invalida lo que

⁶⁵ “Es innegable que en las distintas formas de expresión por las que ha pasado América, siempre ha existido el elemento barroco en una u otra forma. En los Cronistas de Indias, por ejemplo, al encontrarse aquellos hombres con un nuevo paisaje, cuando ellos hablan de nuestras frutas, de nuestros árboles, ya ahí empieza un barroquismo americano; porque era un hombre cansado de Europa, cansado de erudición, de formación humanística, que por primera vez se encontraba con un nuevo paisaje. Ahí hay elementos barrocos.” “La imagen para mí es la vida”, *op. cit.*, p. 46.

parece ser una premisa incontestable: aquello que Lezama denomina “barroco” aparece siempre ligado a una *hybris* original, en el triple sentido etimológico de esta palabra: como *desmesura*, como *mezcla* y como *bastardía*.⁶⁶

A diferencia de Lezama, Carpentier prefiere ser claro. Para él es obvio que “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre”, incluso desde mucho antes de que se produjese el histórico encuentro del español y el americano.⁶⁷ Esta condición se remontaría a la esencia de un ser inmemorial, y arraigaría en última instancia en la “pulsión telúrica” de una naturaleza en sí barroca y barroquizante, anclaje primordial de lo barroco-nuestro.⁶⁸ De modo que si por un lado insta a los novelistas a practicar una prosa barroca, destinada a “traducir” la realidad del Nuevo Mundo, por otro lado afirma que esta mimesis es en última instancia una inclinación *natural*. Dado que la forma –por sí barroca– de la naturaleza americana se presume como el modelo informante de su expresión literaria, Carpentier no encuentra reparos en deducir que “nos encontramos con que eso conduce *lógicamente* a un barroquismo que se produce *espontáneamente* en nuestra literatura” (p. 124, subrayados míos). Esto le permite sostener que existe un barroquismo “espontáneo” en el modernismo, en el criollismo y en la novelística del *boom*, legítimas y originales vertientes literarias que América Latina ofreció y ofrecería al mundo. Carpentier combina así un

⁶⁶ En latín esta palabra griega adopta significados más o menos vinculados a la idea de transgresión: el sustantivo *hybrida* o *hibrida* quiere decir “híbrido, de raza mixta, bastardo”, “de raza mixta; producto del cruce de dos animales diferentes”, o “hijo de padre libre y de madre esclava o de padre romano y de madre extranjera.” Santiago Segura Murguía, *Diccionario etimológico latino-español*, Madrid, Anaya, 1985.

⁶⁷ “Lo barroco y lo real maravilloso”, *E*, p. 116.

⁶⁸ “Nuestro mundo es barroco por la arquitectura –eso no hay ni que demostrarlo–, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos.” *Ibidem*, p. 123.

mandato terminante (el de que los novelistas *deben ser* “testigos, cronistas e intérpretes de nuestra gran realidad latinoamericana”, p. 125) con una hipótesis determinista (la de una *natura naturans* barroca y barroquizante), y de allí deriva una prognosis paradójica: “Seremos los clásicos de un enorme mundo barroco que aun nos reserva, y reserva al mundo, las más extraordinarias sorpresas” (p. 126). En este *clasicismo barroco* residiría el nuevo vanguardismo de América Latina y la promesa que su cultura reserva al futuro de Occidente.

En *La expresión americana* Lezama llegaba a una proposición parecida al concluir que América es, y fue siempre, la “inconsciente solución al superconsciente problematismo europeo” (v. *supra* nota 61). También en su tesis la cultura del barroco cumple una función paradigmática, concentrando los rasgos de un *ser* cuya identidad reposa en el incesante juego de las mutaciones. Ahora bien: ¿también para Lezama el fondo último de este “ser” radicaría en la “pulsión telúrica” de las formas naturales? Su respuesta al problema identitario merece considerarse con especial detenimiento.

Una de las afirmaciones más rotundas de *La expresión americana* es la siguiente: “lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos” (p. 290). Lezama pronuncia esta definición luego de lamentar ese “complejo terrible del americano” que consiste en “creer que su expresión no es forma alcanzada sino problematismo a resolver” (p. 290). Por aquellos mismos años, poco antes de que Lezama escribiera las conferencias de *La expresión americana*, Jorge Luis Borges había tratado el mismo problema, planteando también el falso conflicto que

consistía en cuestionar los derechos del americano a la cultura de Occidente.⁶⁹ La opinión de Borges contradecía los prejuicios del nacionalismo criollista: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que *tenemos derecho* a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental”, porque los argentinos, los sudamericanos en general, “podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”.⁷⁰ Así, Borges proponía la reivindicación de los privilegios que proporciona el hecho de situarse en una relativa marginalidad, en una postura menos solemne ante la cultura, que permitía al escritor latinoamericano moverse con agilidad a la vez dentro y fuera del campo europeo. La marca de “lo propio” sería en todo caso el fruto residual de este movimiento, una condición que no puede ser impuesta o simulada, “porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara” (p. 274).⁷¹

Lejos de pensar en términos de “pulsión telúrica”, creo que Lezama está afirmando algo más cercano a Borges cuando dice que “lo único que crea cultura es el paisaje”. En este caso “paisaje” no significa simplemente la visualización de una “cierta extensión de terreno”, según define el diccionario, sino que alude a un

⁶⁹ “El escritor argentino y la tradición”. Borges pronunció esta conferencia en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, a fines de 1951. El texto fue luego publicado en *Cursos y conferencias* (1953) y más tarde en la revista *Sur* (nº 232, ene.-feb. 1955, pp. 1-8), de donde debió leerlo Lezama. Con esto no estoy sugiriendo una especie de influencia, sino una interesante convergencia de intereses y opiniones alrededor de un debate que recorrió el continente.

⁷⁰ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, vol. I, Buenos Aires, Emecé, 1993, pp. 272-273. Subrayado mío.

⁷¹ En el nº 38 (1955) de *Orígenes*, Roberto Fernández Retamar publica “América, Murena, Borges”, donde comenta este ensayo y llega a una conclusión similar a la de Borges: “al cabo, no el tema de América, sino la *radicación espiritual de su expresión*, habrá de darnos el rostro que ávidamente buscamos” (p. 56, subrayado mío).

trabajo de orden cultural. Se trata, en términos de Lezama, de “reducir” la naturaleza “a la altura del hombre”, de adquirir un “punto de mira”, un “campo óptico” y un “contorno” (p. 378).

Acaso como ninguna otra, la noción de “paisaje” pone en evidencia el perspectivismo implícito en la teoría cultural de Lezama. Este concepto había sido ampliamente desarrollado por Ortega y Gasset, quien a su turno había propuesto la idea de que el paisaje no sólo define un determinado campo de visión –una visión cultural–, sino que este campo a su vez constituye al sujeto mismo: “Nuestra vida es un diálogo, donde es el individuo sólo un interlocutor: el otro es el paisaje, lo circunstante. ¿Cómo entender al uno sin el otro?”⁷² De allí la importancia de la localización en el espacio: “Mi salida natural hacia el universo”, dirá Ortega, “se abre por los puertos del Guadarrama o el campo de Ontígola. Este sector de realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: sólo a través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo”.⁷³ De este modo, el punto de vista funcionaría como un dispositivo estructurante de la realidad, y al mismo tiempo como una instancia reveladora de subjetividades. Sólo es posible conocer mediante “la reducción o conversión del mundo a horizonte”, dice Ortega, y “la peculiaridad de cada ser, su diferencia individual, lejos de estorbarle para captar la verdad es precisamente el órgano por el cual puede ver la porción de realidad que le corresponde”.⁷⁴ Recíprocamente, esta porción de realidad singulariza al sujeto en la medida que describe el campo de su visión; algo distinto pero no del todo ajeno a la definición

⁷² José Ortega y Gasset, “Muerte y resurrección” [1917], en *Obras completas*, vol. II, Madrid, Alianza - Revista de Occidente, 1983, p. 149.

⁷³ *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 76.

⁷⁴ *El tema de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Losada, 1984, p. 89.

de "paisaje" que proporciona el diccionario: "extensión de terreno que se ve *desde un sitio*". Así quedaría eliminado el clásico dilema nacionalista que consiste en oponer dos territorios enfrentados, el propio y el extranjero, ya que cuanto mayor sea la integración al mundo y la incorporación de ese mundo al propio, mayor será la extensión en que la mirada podrá revelar su contorno intransferible. Esta es, en definitiva, la *fatalidad* de que hablaba Borges, la idea de que en *el modo* de tratar "todos los temas" se configura el propio perfil, tal vez aquello mismo que en el "Coloquio con Juan Ramón Jiménez" Lezama había definido como "el sobrante inesperado" de la "sensibilidad".⁷⁵ Uno de los corolarios más interesantes de este concepto reside en su invitación a extender los horizontes del "paisaje" mediante la incorporación de nuevos saberes. Toda vez que Lezama utiliza metáforas alusivas a la alimentación, la integración o la asimilación, parecería estar implicando esta misma idea: la noción de que la identidad se juega en el proceso de *digestión* por el que todo un universo es *tragado* para ser reconstruido en el estómago de una perspectiva única.

Como podemos ver, la "monstruosidad" del paisaje americano dependería menos de la exuberancia de sus árboles, del caudal de sus ríos o de la extensión de sus tierras, que de las huellas de una historia signada por la lejanía, ya que por la marca de esta lejanía América habría sido, desde sus comienzos, el espacio de una "infinita posibilidad". No hay duda de que el discurso de *La expresión americana* genera la imagen de esta desmesura, no por aludir a ella sino por *construirla* en el tejido de su exuberante máquina verbal. La "monstruosidad" del paisaje americano sería así, ante todo, un *efecto del discurso*, del mismo modo que la prueba más

⁷⁵ "Coloquio con Juan Ramón Jiménez", *OC*, II, p. 51.

elocuente de su barroquismo reside en la propia escritura de Lezama. *La expresión americana* habla así de un “paisaje” cuyos caracteres son en primer lugar proporcionados por la misma dinámica del texto. Como Ouroboros –la serpiente circular– Lezama se muerde la cola. Su imagen de América es al mismo tiempo la proyección y la legitimación de su poética personal, el despliegue de un Yo expansivo, presente y oculto en el seno de los enlaces, disperso en el cuerpo abigarrado del texto. Esta circularidad podría leerse como una tautología, pero también como la *fatalidad* del paisaje lezamiano. Parafraseando a Ortega y Gasset, diríamos que esta “salida natural hacia el universo” no podía darse desde otro sitio que no fuese Cuba, la isla que una vez Colón confundió con el Paraíso y que ahora Lezama recupera con nostalgia tropical. Su visión de América es, ante todo, una visión cubana de América, su “señor barroco” es en buena medida un doble de sí mismo, y su concepto del barroco americano es también, con toda su elocuencia, la magnificación de una poética que busca dibujarse, ella misma, como un “arte de contraconquista”.

Carpentier en cambio prefiere imaginar su objeto (lo real-maravilloso y lo barroco americano) como exterior, y respalda sus afirmaciones mediante esta impresión de objetividad. Si Lezama dificulta la tarea del lector, Carpentier la simplifica, exponiendo sus argumentos con claridad, cerrando la fuerza polisémica del sentido y reduciendo el margen de libertad conferido al destinatario. Con lenguaje preciso Carpentier describe, enseña y dictamina, elude la vacilación y trata de no exponer la subjetividad de su visión sino la inobjetabilidad de su objeto. En todas estas operaciones parece no obstante contradecir aquello que predica al presumirse él mismo como un escritor barroco, al propugnar el barroquismo y al

atribuir a este “espíritu” todas las cualidades relacionadas con la rebelión, la libertad y la ruptura. El gesto paradójico de promover una normativa de lo que define contrario a la norma, aflora imprevistamente en el entusiasmo profético de ese anuncio final, que es también una exhortación y un deseo: “Seremos los clásicos de un enorme mundo barroco”. De hecho por un tiempo el pronóstico se cumplió: el interés en el barroco, el neobarroco e incluso en la propuesta de pensar una nueva *età barocca* con rasgos afines a la cultura posmoderna,⁷⁶ tuvieron su momento de auge entre los 70 y los 80, tanto en América como en Europa, y encontraron un campo propicio en la literatura latinoamericana del momento. Tal vez en 1975 Lezama temiese la dilución y la banalización de este concepto para él tan entrañable. Siempre atento al peligro de las modas, acaso temiera que sus propios textos fuesen confinados bajo el sello único de un nuevo barroquismo al uso. En todo caso su “sistema poético” bastaba para mostrar su profundo rechazo de las rotulaciones, así como su convicción de que la literatura era mucho más que un arte de artificios o un juego sofisticado con el lenguaje.

2.4. UN SISTEMA POÉTICO DEL MUNDO

Un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión, se constituye en religión. Ese fue el esplendor de aquel *quia absurdum*, porque es absurdo, del catolicismo de los primeros siglos. Si la metáfora como fragmento y la imagen como incesante evaporación, logran establecer las coordenadas entre su absurdo y su gravitación, tendríamos el nuevo sistema poético, es decir, la más segura marcha hacia la religiosidad de un cuerpo que se restituye y se abandona a su misterio. El que logre disolver, decía un experimentalista como el canciller Bacon, que no podía olvidar la alquimia, la mirra en la sangre, vencerá al tiempo. Si la poesía logra

⁷⁶ Cf. Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.

disolver la mirra, es decir, la alabanza, en la circunstancialidad de la sangre, el espíritu renacerá de nuevo en la alegría creada. Así si un día el demoníaco William Blake pudo exclamar que el Espíritu Santo es el vacío, hoy la poesía, al pretender saltar de la cárcel de la palabra anterior y su identidad, busca por medio de la alegría de una nueva alianza salvarse de la meditación de la muerte. La muerte devorada por la sistematización de un nuevo absurdo poético, la visión y la acción de gloria y alabanza en el halo de la paz estival.⁷⁷

Lo primero que llama la atención es que un escritor como Lezama, tan dado a poner en crisis toda regularidad, a destacar la importancia de lo absurdo, lo anómalo, lo inclasificable, o a subrayar el carácter “súbito” de la intuición visionaria, elija precisamente esta palabra cuando se trata de poner un nombre a su teoría poética.⁷⁸ Algunos críticos han intentado recomponer la aparentemente oculta sistematicidad de este sistema, glosando y estableciendo relaciones entre los términos de su vocabulario (conceptos como “súbito”, “imago”, “vivencia oblicua”, “ocupatio”, “silogismo del sobresalto”, etc.). Otros, quizás menos optimistas respecto de los resultados de esta operación, han resaltado el carácter completamente personal de su sistema, gran “Estómago del Conocimiento” en el que “parece caber todo y también lo contrario de todo”.⁷⁹ También hay quien ha visto en la fórmula “sistema poético” un oxímoron que cifra el gusto lezamiano por la paradoja, tomando en cuenta que sus reflexiones sobre el hacer poético buscan

⁷⁷ “Exámenes” [1950], *OC*, II, p. 227.

⁷⁸ Así describió Lezama este “sistema2 en una entrevista: “Al llegar a mi madurez se fue haciendo en mí el sistema poético del mundo, una concepción de la vida fundamental [*¿fundamentada?*] en la imagen y en la metáfora. [...] Pero mi metafísica, si es que eso existe, no busca la razón ni la dialéctica, sino la imagen y el ritmo de esclarecimiento. Un *corsi e ricorsi* entre el apetito y la repugnancia, es mi metafísica, pero en general, prefiero hablar de la imagen y de su punto de partida usando la frase de Tertuliano. *Es cierto porque es imposible*. El sistema poético no pretende tener aplicación ni inmediatez. No aclara, no oscurece, no se derivan de él obras, no hace novelas, no hace poesía. Es, está, respira.” “Interrogando a Lezama Lima”, Pedro Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁹ Remedios Mataix, *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, *op. cit.*, pp. 11 y 13.

comprender, simultáneamente, dicotomías tales como fijeza y deriva, ser y devenir, totalización y fragmentariedad, clasicismo y barroco, etc.⁸⁰ En todo caso es obvio que este “sistema” no constituye una “parte” de su corpus textual. No es un libro, un ensayo, ni siquiera un conjunto de textos destinado a clarificar la organicidad de su obra o la teoría que subyace a ella. El “sistema poético” se compone del tejido completo de la producción lezamiana, que reclama para sí la idea de unidad *vital* y *totalizadora*.

Sería interesante entonces intentar acercarnos a la perspectiva de Lezama, tratar de entender qué podía implicar para él la utilización de este término o desde qué campos teóricos podía estar pensando la pertinencia de este concepto.

En un ensayo breve publicado en 1944, justamente titulado “Poema y sistema”, María Zambrano se propone demostrar que el “Sistema, la forma cerrada del sistema, tiene con el poema una relación mucho mayor de lo que los poetas rencorosos y los filósofos despectivos han querido dar a entender”.⁸¹ Para Zambrano la filosofía de hecho es un discurso poético, en el sentido de que constituye una *poiesis* (una “creación” del lenguaje) cuyo primer fundamento descansa en “la vida” concreta del sujeto creador. “Poesía y Filosofía, miradas las dos en sus más puros ejemplos, se unen destacándose de las demás creaciones de la palabra. Las une una íntima, esencial y viva unidad. Unidad que es identidad, una especial identidad entre la persona viviente con su creación. El filósofo y el poeta están más identificados con su obra que autor alguno” (p. 201). Partiendo de los

⁸⁰ Rubén Ríos Ávila, “La imagen como sistema”, en Cristina Vizcaino (ed.), *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol. 1, Madrid, Fundamentos, 1984, pp. 125-131.

⁸¹ “Poema y sistema”, en Francisco Caudet (ed.), *El hijo pródigo. Antología*, México, Siglo XXI, pp. 199-200.

principios raciovitalistas de Ortega y Gasset, Zambrano intenta probar que aun las construcciones más impersonales del pensamiento filosófico son edificios erigidos por subjetividades particulares e históricas. De allí que ahora el discurso filosófico deba “justificarse” ante “la vida”, lo cual “no es otra cosa que mostrar los orígenes, confrontar el ser que se ha llegado a ser, con la necesidad originaria que lo hizo surgir” (p. 199). Poesía y filosofía comparten así una serie de rasgos comunes: ambas son fenómenos del lenguaje, ambas hunden sus raíces en “la vida”, ambas suponen la “identificación” ineluctable del “autor” con su “obra”, ambas constituyen “sistemas” que testimonian el perfil de cada época a la vez que modifican el curso de la historia. Pero Zambrano no se detiene aquí, ya que a la contigüidad de filosofía y poesía añade otra: la de la religión. “En el Sistema”, afirma, “aparece tanto como la Poesía, la expresión religiosa; aunque de modo muy diferente, Religión, Poesía y Filosofía han de ser miradas de nuevo por una mirada unitaria en que los rencores crecidos con la prolijidad de la ortiga, estén ausentes” (p. 201). El sistema, en los tres casos, tiene que ver con la búsqueda de nexos ocultos bajo la aparente diversidad de los fenómenos, y con la consiguiente construcción de un discurso capaz de dar cuenta de esta invisible unidad. Ya en *Meditaciones del Quijote* Ortega y Gasset había relacionado la filosofía con la religión, en la medida que el saber filosófico también aspira a *religar* aquello que parece segregado. “En este sentido”, escribía entonces, “considero que es la filosofía la ciencia general del amor; dentro del globo intelectual representa el mayor ímpetu hacia la omnímoda conexión”.⁸²

⁸² *Meditaciones del Quijote, op. cit.*, pp. 55-56.

Lezama parece inscribirse en esta línea de pensamiento cuando al definir su proyecto utiliza la palabra “sistema”. Tal sistema comparte con la filosofía –aunque por métodos muy distintos– la propuesta de un conocimiento orientado a cuestiones de orden universal, tales como la relación alma / cuerpo, sustancia / accidente, ser / existencia, devenir / eternidad, etc. Por otro lado comparte con la religión el hecho de reclamar como condición indispensable la participación en la fe, capaz de dar crédito incluso a lo que se presenta como racionalmente imposible; condición que Lezama suele resumir citando máximas cristianas tales como la de Tertuliano (“Credo quia absurdum est”), San Pablo (“Charitas omnia credit”), Giambattista Vico (“Lo imposible creíble”), Nicolás de Cusa (“Lo máximo se entiende incomprendiblemente”) o Pascal (“No es bueno que el hombre no vea nada; no es bueno tampoco que crea lo bastante para creer que posee, sino que vea tan solo lo suficiente para conocer que ha perdido”).⁸³ Poesía, filosofía y religión conforman “sistemas” debido a que construyen configuraciones simbólicas destinadas a postular interpretaciones del mundo; de modo que podría hablarse, en el caso de Lezama, de una “cosmovisión poética” (una visión poética del mundo), tomando en cuenta que para él, como para María Zambrano, “[v]isión y vida no son distintas” ya que “en lo humano la visión engendra la vida”.⁸⁴ En su diario Lezama dibujó esquemas de su concepción del mundo, lo cual indica que su sistema podía ir mucho más allá de una teoría sobre el discurso poético.

Como sugiere el mencionado florilegio de citas, este sistema no tendría verdadera entidad si no acarreará, como condición indispensable, la creencia en la

⁸³ Cf. “La imagen histórica”, *OC*, II, p. 848. También “Órbita de Lezama Lima”, en Pedro Simón (ed.), *op. cit.*, p. 61.

⁸⁴ María Zambrano, “Los Males Sagrados: la Envidia”, *Orígenes*, n° 9, 1946, p. 18.

realidad que predica, su propio *credo quia absurdum est*. Sólo así podría lograr su propósito de “encarnación”. En este sentido deberíamos prestar atención a esa máxima pascaliana que Lezama solía repetir con particular insistencia: “Como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”.

Difícilmente podría exagerarse el peso de esta afirmación en su “sistema poético del mundo”. Por un lado es posible conectarla con la distinción que Lezama establece entre naturaleza y paisaje; distinción fundamental, ya que, según se ha visto, la noción de paisaje permite ser traducida por “cultura” (o “entidad cultural imaginaria”) en el sentido de que configura una segunda naturaleza construida a partir de un limitado punto de vista, contorno o circunstancia. Asociada a la sentencia pascaliana, la noción de paisaje se integra al relato cristiano de la expulsión original. Ya que dado que el hombre ha perdido la primera naturaleza, dado que por la caída ha sido confinado a una comprensión parcial de las cosas, el mundo entero no le será accesible sino bajo las condiciones de este punto focal, localizado en el espacio y en el tiempo. Tal perspectivismo supone que la configuración del universo se ordena en virtud de una particular “arquitectura de la visión”,⁸⁵ que no sólo construye sus objetos de acuerdo a un específico punto de vista, sino que al hacerlo realiza la transformación cualitativa del sujeto, orientado al mundo en función de este diseño, a la vez fraccionario y global, puesto que bajo su mirada incluye una totalidad virtualmente infinita. Acaso por este motivo no deba sorprender la aparente desmesura del proyecto lezamiano, su pretensión de constituir un sistema poético *del mundo*. Como sucede en el poema de Borges citado en el epígrafe de este capítulo, dibujar “el mundo entero” supone al mismo

⁸⁵ Gilles Deleuze, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 35. En el capítulo “Los pliegues del alma” (pp. 25-40) Deleuze analiza el perspectivismo barroco en la filosofía de Leibniz.

tiempo trazar un mapa de sí mismo, un autorretrato, el perfil de un cosmos tan sólo posible en tanto que cosmo-*visión*.

Por otro lado, la noción de pérdida implicada en la máxima de Pascal involucra la adscripción del sistema lezamiano al proyecto cristiano de salvación. En este caso una salvación mediada por la poesía, de acuerdo a la triple significación que Lezama asigna a esta palabra: en tanto que *poiesis* (advenimiento al ser por el lenguaje), *vivencia* (de un mundo regido por la “sobrenaturalidad”), y *saber* (por cuanto entre todas las artes y discursos humanos la poesía se presume como la más adecuada para la iluminación de aquello que descansa en el fundamento de las cosas).⁸⁶ El sistema poético del mundo puede así “reemplazar” o “constituirse” en religión por una variedad de razones: porque se erige como imagen de la realidad visible e invisible;⁸⁷ porque requiere un conjunto de creencias (ante todo la fe en los poderes beatíficos del arte y en los dones visionarios del artista); porque de acuerdo con estas creencias compromete una cierta “eticidad” que luego habrá de operar en las conductas y en la historia, y porque se propone, en

⁸⁶ Así, por ejemplo, un personaje de *Oppiano Licario* protesta contra la vulgarización de la poesía: “El más poderoso recurso que el hombre tiene ha ido perdiendo significación profunda, de conocimiento, de magia, de salud, para convertirse en una grosería de lo inmediato. Todavía se puede hablar con usted de estas cosas que están en el cuerpo del hombre, y eso es tan raro ya en La Habana como en París, pues así como el hombre ha perdido su cuerpo, también se le niega la imagen. Y no hay nada más que el cuerpo de la imagen y la imagen del cuerpo. La imagen al fin crea nuestro cuerpo y el cuerpo segrega imagen, como el caracol segrega formas en espiral inmóvil, que es el cielo silencioso de los taoístas. Así como para Descartes no hay más que pensamiento y extensión, para mí no hay nada más que cuerpo e imagen. *Y lo único que puede captarlo es la poesía* y por eso me desespero ante la inferioridad que la recorre en los tiempos que sufrimos y lloramos.” *Oppiano Licario*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 403. Subrayado mío.

⁸⁷ Tal vez en este sentido pueda entenderse esta afirmación de Lezama: “Acepto la expresión vida real si no se le amputa la vida irreal, ambas forman una imagen, que marcha entrelazada como puntos imanes que se precipitan hacia el centro de su unidad”. Salvador Bueno, “Entrevista. Un cuestionario para José Lezama Lima”, en *P*, p. 726.

última instancia, como vía de regreso al paraíso perdido del origen, la “verdadera naturaleza”.

En el centro de este sistema Lezama coloca su tesis acerca de la conexión de la metáfora y la imagen. “Si la metáfora como fragmento y la imagen como incesante evaporación, logran establecer las coordenadas entre su absurdo y su gravitación, tendríamos el nuevo sistema poético, es decir, la más segura marcha hacia la religiosidad de un cuerpo que se restituye y se abandona a su misterio.” Podemos comprender con bastante claridad el papel que juega la metáfora, más particularmente *el tejido* de metáforas, en la escritura lezamiana; *La expresión americana* es un buen ejemplo de cómo una imagen global –aquí la imagen de la cultura americana– puede ser compuesta a la manera de un cuadro –un paisaje– por una serie entrelazada de figuras metafóricas (los hombres de maíz, el señor barroco, el bosque, el banquete literario, la lepra del Aleijadinho, etc.) que a su vez constituyen, cada una por su cuenta, imágenes en sí mismas. Sin embargo “la” imagen de que habla la cita anterior parece aludir a algo muy distinto de la metáfora, el símbolo, la representación mental o el simple efecto de conjunto. En el punto más alto de la poética lezamiana, la imagen viene a señalar la instancia de comunicación entre dos órdenes de naturaleza incomparable y a su vez hondamente conectados: el lenguaje del hombre y el lenguaje de Dios. No se trata del encuentro con una sobrerrealidad al modo surrealista, sino con una *sobrenaturaleza* de carácter teofánico. Así lo explica Lezama en “Confluencias” (1968), uno de sus últimos y acaso más explícitos ensayos en esta materia:

¿Qué es la sobrenaturaleza? La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, “como la verdadera

naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”; la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida[,] de esa manera[,] frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida.⁸⁸

En principio la imagen parece definirse entonces como una presencia sustitutiva. Dada la pérdida de la naturaleza primordial (el Paraíso) la imagen viene a operar como un esquema suplente a la medida y arbitrio del hombre. En este sentido la *poiesis* funcionaría como una fábrica de imágenes, una fuerza motriz instalada en el hueco de la ausencia y una afirmación exultante: *todo puede ser reconstruido, todo puede ser naturaleza*. Al situar la caída en el centro de la condición humana, el acto poético aparece como la única respuesta posible al silencio de Dios.

Pero Lezama no es un profeta de la soledad metafísica. Notemos lo que dice al inicio: la imagen *penetra* en la naturaleza, la imagen *desciende*, no como una pura y arbitraria invención del hombre, sino como la huella de Dios en lo creado, como una teofanía. Lezama lo aclara más adelante: “No se manifiesta la sobrenaturaleza tan solo por la intervención del hombre en la naturaleza, tanto el hombre como la naturaleza, cada uno por su propio riesgo, concurren a la sobrenaturaleza” (p. 1213) La noción de *conurrencia* es clave. De hecho el ensayo comienza describiendo la imagen de dos manos que se encuentran en la oscuridad, la de Lezama, niño, quien es llamado en la noche por una voz misteriosa, y la de Otro, que lo convoca desde la penumbra y alarga su mano hasta el encuentro. “Yo veía a la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento.

⁸⁸ “Confluencias”, *OC*, II, p. 1213.

[...] Y una voz débil, que debía estar muy alejada de unos pequeños dientes de zorrillo, me decía: estira tu mano y verás como allí está la noche y su mano desconocida” (pp. 1208-1209). Si en primer lugar la escena recuerda el simbolismo de la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz (el amante invocado por Dios en el silencio umbroso de su alma), también podría compararse con otra imagen clásica: el fresco de la Creación pintado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, donde vemos a Dios estirando su índice hacia el hijo predilecto, Adán, quien recostado sobre la tierra reproduce el gesto en simetría especular, *a imagen y semejanza* de su creador, según lo escrito en el Génesis.

No es por alarde erudito que Lezama suele utilizar la palabra *imago* en lugar de imagen. *Imago* es un término propio de la teología cristiana y guarda un vínculo directo con el relato bíblico de la creación.⁸⁹ En este contexto, la doctrina de la *imago* alude a la manifestación de Dios en la naturaleza creada, y tiene que ver con el plan cristiano de salvación, en la medida que supone la transformación del hombre mediante su renovación espiritual según la imagen de Cristo. Así, para la antropología católica “el hombre es y no es semejante a Dios”,⁹⁰ dado que si por un lado posee una parte de eternidad (ya que Dios no puede crear nada que le sea esencialmente extraño) y en este sentido es *imago dei*, por otro lado es diferente debido a su existencia temporal. El hombre es un ser de condición mixta: semejante

⁸⁹ “En la historia de la teología cristiana ocupa un lugar central no solamente la doctrina, fundada en Gn 1,26 de que el hombre es imagen de Dios, sino también la encerrada en el concepto de *analogía entis* de que la creación entera refleja algo del ser de Dios. La primera elaboración de esta última idea es obra de los Padres de la Iglesia y los teólogos; la Sagrada Escritura habla tan sólo de la semejanza del hombre con Dios.” Cf. “Imagen”, en Heinrich Fries (dir.), *Conceptos fundamentales de la Teología*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1979, tomo I, pp. 748-756.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 755.

a Dios por la eternidad de su alma (por la sobrenaturaleza en la cual participa) y distinto de él por la finitud de su cuerpo. Por esto, sigue diciendo Lezama:

La sobrenaturaleza poco tiene que ver con el *protón pseudos*, la mentira poética de los griegos, ya que la sobrenaturaleza no pierde nunca la primordialidad de donde procede, pues suma el uno con el uno indual, ya que el hombre es imagen, participa como tal y al final se encuentra con la aclaración total de la imagen, si la imagen le fuera negada desconocería totalmente la resurrección. La imagen es el incesante complementario de lo entrevisto y lo entreoído, el temible *entredeux* pascaliano sólo puede llenarse con la imagen. [p. 1215]

La *imago* no es entonces un producto de la invención humana, arrojada a un mundo sin Dios, sino que proviene de la sobrenaturaleza que por su origen el hombre comparte con la divinidad: "la imago no es la imaginación".⁹¹ A menos que devolvamos a la palabra *inventio* su sentido etimológico de hallazgo, descubrimiento, encuentro de lo que *ya estaba allí* eternamente, esencia atemporal de la que todo lo creado es un laberíntico reflejo. Así, la poesía se va perfilando como la sede de un resplandor profundo:

La imagen, al participar en el acto, entrega como una visibilidad momentánea, que sin ella, sin la imagen como único recurso al alcance del hombre, sería una desmesura impenetrable. De esa manera, el hombre se apodera de esa desmesura, la hace surgir y reincorpora una nueva desmesura. Toda *poiesis* es un acto de participación en esa desmesura, una participación del hombre en el espíritu universal, en el Espíritu Santo, en la madre universal. [p. 1216]

⁹¹ "De la misma manera que el flujo no es el continuo temporal, la imago no es la imaginación, ésta es, pudiéramos decir, la intención arribada, la imago es un potencial, una fuerza actuante, una superación del espacio y del tiempo. La vieja pregunta aristotélica, que jamás aminorará su enorme enigma interrogante ¿cómo puede ser algo que se compone de lo que no es? La única respuesta posible no está en el tiempo ni en el espacio, sino en la imago. La expresión de Heidegger *salir al encuentro*, sólo puede tener sentido acompañada de otra, *nos vienen a busca*, la instantaneidad coincidente de ambas expresiones es la imago." *Oppiano Licario, op. cit.*, pp. 316-317.

Podemos apreciar ahora el profundo sesgo católico de la poética lezamiana, tanto como el sentido de su apelación a considerar su “sistema” en términos de “religión”: unión ecuménica de los hombres en el seno de un “espíritu universal” que la poesía tornaría visible. Pero llegados a esta instancia, también podríamos preguntarnos qué ha quedado del perspectivismo antes señalado en su teoría cultural. Ya que si la segunda naturaleza es una construcción sustitutiva que en cierto modo refleja la “verdadera naturaleza” del ser universal, parecería ser que no puede haber en ella ningún rastro de relativismo. Lo cierto es que no hay una necesaria contradicción: el perspectivismo de Lezama no invalida su confianza en la realidad última de lo Uno, o para decirlo nuevamente con palabras de Ortega y Gasset: “*Cada individuo es un punto de vista esencial*”:

Yuxtaponiendo las visiones parciales de todos se lograría tejer la verdad omnímoda y absoluta. Ahora bien, esta suma de las perspectivas individuales, este conocimiento de lo que todos y cada uno han visto y saben, esta omnisciencia, esta verdadera “razón absoluta” es el sublime oficio que atribuíamos a Dios. Dios es también un punto de vista; pero no porque posea un mirador fuera del área humana que le haga ver directamente la realidad universal, como si fuera un viejo racionalista. Dios no es racionalista. Su punto de vista es el de cada uno de nosotros; *nuestra verdad parcial es también verdad para Dios*. ¡De tal modo que es verídica perspectiva y auténtica nuestra realidad!⁹²

De aquí el tono misional del nacionalismo orteguiano en su apelación a construir una filosofía española a la altura de su tiempo, capaz de aportar su “punto de vista” al mundo; tono misional semejante al que asume Lezama en su constante exhortación a legitimar una “expresión” insular y americana. Tanto Ortega como Lezama hablan desde la intemperie (también España ocupaba un sitio periférico en relación con los países más influyentes de Europa), y con la voluntad de unirse

⁹² *El tema de nuestro tiempo, op. cit., pp. 89-90.*

como pares al coro de una universalidad descentrada, *que necesitan pensar sin centro, sin perspectivas hegemónicas, a la manera del universo pascaliano: como “una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”*. Acaso por esta razón, ya en 1939 Lezama comenzaba a esbozar el propósito de “que todos nos empeñemos en una Economía Astronómica, en una Meteorología habanera para uso de descarriados y poetas, en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor”.⁹³ Aunque pudiera haber algo de jocoso disparate en la propuesta, Lezama estaba convencido de que el proyecto no sólo era respetable sino necesario. En un cosmos de centros infinitos todo sujeto era dueño de construir y hacer valer su propia universalidad.

Asumiendo este *derecho* a gestar un pensamiento original para el que ningún problema humano resulte ajeno, Lezama no se priva de integrar a su sistema todas las grandes cuestiones del pensamiento occidental, llegando incluso a pergeñar una filosofía de la historia que, en efecto, parecería destinada al “uso de descarriados y poetas”. Su teoría de las “eras imaginarias” es quizás la expresión más radical y gráfica del perspectivismo lezamiano. Este diseño inusitado de la historia universal arranca desde el tiempo mítico de la “era filogeneratriz” para concluir en la “era” cubana de la “posibilidad infinita”, que inicia José Martí, prosigue la Revolución, y desde luego –aunque esto no sea dicho expresamente– Lezama encarna en su concepción de la poesía.⁹⁴ Tal esquema permite visualizar una suerte de figura cónica, cuyo extremo abierto comprometería los orígenes de toda la humanidad, en

⁹³ Carta a Cintio Vitier publicada en *Cartas a Eloisa y otra correspondencia, op. cit.*, p. 251. En el término “Meteorología” Lezama debía estar implicando su antiguo significado griego: la “ciencia de las cosas de lo alto”. Cf. Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 153.

⁹⁴ “A partir de la poesía”, *OC*, II, pp. 821-842.

tanto el otro extremo (un punto de máxima concentración) se limita a un solo país y a un periodo acotado de tiempo, de forma tal que toda la historia anterior parece confluír en Cuba *como si este fuera su destino*. Visto en sentido contrario, este cono puede estar representando el campo de visión de un sujeto metafórico que, a la luz de sus propias circunstancias (su *peculiar* punto de vista), descubre nuevos entramados en la historia.⁹⁵ Aunque muchos quisieran tomarla seriamente, una teoría de estas características parece llevar al absurdo la parcialidad que comporta todo recorte historiográfico. Más aun, parece parodiar mediante una brusca inversión de perspectivas la orientación eurocéntrica de otras filosofías de la historia –v. gr. la filosofía de Hegel.

Situada en el centro del sistema, la tesis de la metáfora como fragmento y la imagen como unidad última y abarcadora, también comporta cuestiones de orden universal. Detengámonos un instante en la siguiente definición del poema, quizás la más citada de Lezama:

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*. [...] Las conexiones de la metáfora son progresivas e infinitas. El cubrefuego que la imagen forma sobre al sustantividad poética es unitivo y fijo como una estrella.⁹⁶

Llama la atención que haya sido tan relativamente poco discutida la paradoja que entraña esta definición. Ya que si la metáfora en que según Lezama “se enclava” el poema acarrea “infinitas conexiones” ¿cómo podría esperarse luego que

⁹⁵ “Vamos a aludir a las eras imaginarias *que nosotros hemos encontrado*, donde se barajan metáforas vivientes, milenios extrañamente unitivos, inmensas redes o contrapuntos culturales”. *Ibidem*, p. 834. Subrayado mío. En su estudio del perspectivismo leibniziano, Deleuze analiza la importancia de la figura cónica. *Op. cit.*, pp. 33-34.

⁹⁶ “Órbita de Lezama Lima”, *op. cit.*, p. 57.

la imagen recoja esta deriva bajo el cubrefuego de un sentido único, “unitivo y fijo como una estrella”? Tal vez la cita no deba leerse como la descripción de una *tejnë* sino como una reflexión teórica –en el sentido de no práctica– acerca del poema como *espacio gnóstico*: espacio *de y para* el conocimiento. Esta reflexión no sería comprensible si se la extrapolara del sistema, el cual, como vimos, involucra toda una concepción religiosa del mundo para la que el lenguaje humano –lenguaje *caído*, expulsado del Edén: su primera naturaleza– está sometido a la fractura y la diseminación como producto de su destierro en la historicidad. De manera que Lezama no estaría proponiendo una simple técnica de lectura, consistente en descomponer la estructura del poema de forma tal que la metáfora venga a significar un fragmento y la imagen una totalidad de sentido. La metáfora a que alude Lezama parece referir al orden de lo temporal, lo terreno o encarnado. La metáfora, en este sentido, remite al lenguaje en tanto complejo de signos sujeto a la Babel de la existencia, con toda su ambigüedad e incertidumbre.

Si aceptamos entonces que la metáfora o los tropos en general refieren al orden del lenguaje y su “infinita” capacidad conectiva, ¿a qué esfera pertenece la imagen? En la medida que *imago* alude al reflejo de Dios en lo creado, pensaríamos que procede de un orden distinto, si bien no del todo inaccesible al devenir errante del lenguaje humano. De hecho esta es para Lezama “la maravilla del poema”: que en el espesor de su corporalidad logra retener algo de lo eterno. Como espacio de exploraciones metafísicas, la escritura poética se instala así en el *entre deux* pascaliano: en el cruce de la horizontalidad metafórico-temporal y la verticalidad de la imagen, súbita incisión de lo divino. Al igual que el hombre, el poema participa en una doble naturaleza.

En uno de los pasajes más bellos de sus *Pensamientos*, Pascal describe el lugar de lo humano como un *término medio* entre dos abismos: el todo y la nada. Luego se pregunta cómo puede el hombre aspirar a conocer aquello que lo excede tan infinitamente, ya que si “[t]odas las cosas han salido de la nada y han sido llevadas a lo infinito. ¿Quién las seguirá en sus marchas sorprendentes? El autor de estas maravillas las comprende. Y nadie más.”⁹⁷ En esta misma escenografía cósmica de la dramaturgia humana Lezama inscribe su sistema poético del mundo, sólo que, a diferencia de Pascal, sostiene la posibilidad de un conocimiento intuitivo y fugaz de lo eterno que permitiría acceder a partículas fulgurantes de entrevisión: la poesía es el puente.

Claro que la pregunta de Pascal sigue siendo el verdadero nudo del problema: ¿cómo el saber finito de los hombres podría captar “la marcha sorprendente” de la naturaleza creada hasta su reabsorción en Dios? Lezama repite una y otra vez su respuesta: la poesía es el “imposible sintético” que concilia el *fluir* heraclitano de la metáfora incesante con la *fijeza* parmenídea de la imagen final.⁹⁸ Como todo artículo de fe, esta afirmación no precisa demostrarse: no dice ni oculta nada; sólo indica, muestra.⁹⁹

Tal vez uno de los mayores problemas que plantea la poética lezamiana sea la dificultad de distinguir aquello que enuncia como meta teórica de aquello que realiza concretamente en la escritura. Desde el punto de vista de sus propósitos explícitos, esta teoría poética promete nada menos que el Paraíso: un “éxtasis de

⁹⁷ Pascal, *Pensamientos*, Buenos Aires, Losada, 1977, p. 151. Traducción de Eugenio D’Ors.

⁹⁸ Cf. “Introducción a un sistema poético”, *Obras completas*, II, pp. 391-427. Publicado por primera vez en *Orígenes*, n° 36, 1954, pp. 35-58.

⁹⁹ “El señor a quien pertenece el oráculo de Delfos no dice ni oculta nada; sólo indica, muestra”. Fragmento B 93 de Heráclito.

participación en lo homogéneo".¹⁰⁰ Pero ¿cómo acceder a ese paraíso teóricamente implícito en el laberinto verbal que *de hecho* constituye el discurso poético de Lezama? En tanto realidad de la experiencia, el éxtasis es inefable, de modo que la respuesta no descansaría en la escritura misma sino en la vivencia de un lector especial, el lector elegido: "Dichosos los efímeros que podemos contemplar el movimiento como imagen de la eternidad y seguir absortos la parábola de la flecha hasta su enterramiento en la línea del horizonte".¹⁰¹ Aun si participáramos en la gracia de este don visionario, como críticos no podríamos dar cuenta de tal contemplación. En la medida que pertenece al campo de la experiencia pura, la imagen se sustrae al orden del discurso crítico, se sustrae incluso al orden de lo comunicable. La imagen final, unitiva, está más allá de lo que las palabras pueden comprender.

Al cierre de "Confluencias" Lezama presenta esta alegoría:

Una antigua leyenda de la India nos recuerda la existencia de un río, cuya afluencia no se puede precisar. Al final su caudal se vuelve circular y comienza a hervir. Una desmesurada confusión se observa en su acarreo, desemejanzas, chaturas, concurren con diamantinas simetrías y con coincidentes ternuras. Es el Puraná, todo lo arrastra, siempre parece estar confundido, carece de análogo y de aproximaciones. Sin embargo, es el río que va hasta las puertas del Paraíso. [pp. 1227-1228]

No es difícil reconocer en esta imagen la referencia de Lezama a su propia escritura: el río simboliza la fluencia virtualmente infinita de los enlaces metafóricos, dirigidos a su meta: la superación del tiempo, la unidad absoluta, el

¹⁰⁰ "El éxtasis de lo bello en sí, insufla aliento participante en la cosa en sí, por la transparencia del hombre y la lectura de las rocas. Desarrollo lineal del instante, erótica, ser (unidad), existir (acto), metáfora (sustitución del ser), participación (sustitución del existir), Paraíso (éxtasis de participación en lo homogéneo, intemporalidad)". "Éxtasis de la sustancia destruida" [*La fijeza*, 1949], *Poesía completa*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, pp. 151-152.

¹⁰¹ "Confluencias", *op. cit.*, p. 1228

Paraíso. ¿Pero acaso esta meta no es a la vez un principio? ¿Acaso la poesía no se alimenta de su falta, no es, como Eros, hija de la pobreza? En el centro de la poética lezamiana parecería descansar el hueco de una pérdida fundamental, el dolor de la caída. Y es en este vacío mítico, original, donde Lezama sitúa el nacimiento de la escritura, desde donde parecería extraer todo su poder y toda su riqueza.

Segunda Parte

Paradiso

Capítulo 1

La novela como relato del origen

Una obra de arte es buena cuando ha sido creada necesariamente. En esta forma de originarse está comprendido su juicio: no hay ningún otro. He aquí por qué, estimado señor, no he sabido darle otro consejo que éste; volver sobre sí y sondear las profundidades de donde proviene su vida; en su fuente encontrará la respuesta a la pregunta –si *debe* crear. Admítala como suene, sin utilizarla. Acaso resulte que usted sea llamado a devenir artista.

Y no debe dejarse extraviar en su soledad porque algo en usted desee salir de ella. Precisamente este deseo, si lo utiliza con calma y con elevación y como instrumento, contribuirá a dilatar su soledad sobre un vasto país. La gente, con ayuda de convencionalismos, tiene todo resuelto yendo a lo fácil, y a los aspectos más fáciles de lo fácil; pero está claro que debemos atenernos a lo difícil [...] Poco sabemos; pero que debemos mantenernos en lo difícil es una certeza que no nos abandonará.

Rainer María Rilke, *Cartas a un joven poeta*

Cada uno de los tres sustantivos mencionados en el título de este capítulo: “novela”, “relato”, “origen”, remite a campos semánticos conflictivos, o que al menos requerirían cierto comentario. Comencemos por esta simple observación: *Paradiso* se resiste a encuadrarse cómodamente en el género “novela” porque *algo* no se adecua al orden habitual de los relatos. Este “algo” tiene que ver con las anomalías de un texto que se propone constituir un “mundo fuera del tiempo”, extrañamente

irrealista y sobredeterminado de valor simbólico. Lezama utilizó el término “novela” para definir este libro, pero sus críticos no aceptaron la palabra sin primero establecer algunas consideraciones teóricas.

Jolanta Bak describió acertadamente la condición de esta problemática remitiendo al encuentro turbulento de dos instancias: por un lado el horizonte del texto, cuya compleja gramática simbólico-narrativa resultaría en cierto modo extemporánea, por otro el horizonte del lector, cuyas competencias parecen fracasar ante el modo en que *Paradiso* genera sus propias reglas de lectura:

La forma de la novela en vez de ser una mediación eficaz, en el caso de Lezama se convierte en un obstáculo, un impedimento, un desafío fatigante, a menos que la leamos como una novela poética cuyo móvil expresivo es la metáfora y cuya aspiración es una revelación epistemológica. En este sentido, es “una summa poética, una tentativa imposible”, como dijo Vargas Llosa, y sobre todo lo es porque se acabaron para siempre los tiempos de la alegoría en la cultura occidental. El *Paradiso* de Dante podía ser leído anagóricamente sin grandes dificultades, ya que el público lector de sus tiempos compartía el mismo sistema de referencias y semejante escala de valores, pero ¿cómo intentar leer algo alegóricamente después del escepticismo en la filosofía y del simbolismo en la poesía? Desprovistos de un lenguaje universal, necesitamos hacer grandes esfuerzos hermenéuticos para aclarar los significados del *Paradiso* lezamesco.¹

Por su parte, Irlemar Chiampi subrayó la ex-contemporaneidad de *Paradiso*, situando a Lezama no sólo fuera sino *contra* las innovaciones formales canonizadas por el *boom*:

El escándalo, la controversia, la censura, dentro o fuera de Cuba, mal esconde la motivación intrínseca de la molestia ante la dificultad de la escritura lezamiana. Esa condición se ilustra aún más si consideramos que *Paradiso* surge en el momento de gran impulso al consumo de la nueva

¹ Jolanta Bak, “Paradiso: una novela poética”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, II, *op. cit.*, p. 57.

novela hispanoamericana a escala continental y de su consagración extracontinental. Su dificultad, sin embargo, poco tenía que ver con las innovaciones técnicas de esa ficción, que revolucionaron el lenguaje narrativo en los cincuenta y los sesenta. *Paradiso* pasó por alto la multi-enunciación, el fluir de la conciencia, las superposiciones de focos o espacios de la acción, los retrocesos, cortes o avances temporales en el relato. Su régimen narrativo va, en realidad, contra esas modalidades técnicas: *contra-boom*. En este sentido, Lezama burló también esa expectativa de los lectores, ya acostumbrados a las acrobacias técnicas de los grandes narradores, para explorar un filón que ni Rulfo, ni Fuentes, ni Cortázar o Vargas Llosa habían imaginado: destruir la legibilidad del texto.²

Aunque los comentarios de Bak y Chiampi proceden de enfoques distintos, ambos coinciden en un punto que vale subrayar: *Paradiso* no sólo construyó su soledad marginándose del consumo masivo y llevando al límite el gesto innovador de la “nueva novela”, sino que abrió una fractura sin precedentes entre las expectativas de sus destinatarios y lo que podríamos llamar, con Umberto Eco, las condiciones interpretativas de la *intentio operis*.³ Lejos de ser un efecto meramente pasajero, esta dificultad sigue suscitando perplejidades. Se diría que *Paradiso* genera su opacidad en la brecha que separa al lector contemporáneo de esa figura espectral ideada por el texto: el lector modelo. Desde este punto de vista de este lector, “lo difícil” supondría un trabajo de lectura arduamente laborioso, una sensibilidad proclive a la deriva, una actitud disciplinada y, para decirlo con San Juan de la Cruz, un “espíritu dotado / de un entender no entendiendo / toda ciencia trascendiendo”. Lezama inventa un lector insólito, escindido e idealmente total, a la

² Irlemar Chiampi, “Sobre la lectura interrumpida de *Paradiso*”, *Revista Iberoamericana*, nº 154, enero-marzo 1991, pp. 67-68.

³ Umberto Eco, “Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción”, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1998, pp. 21-46.

vez relajado y vigilante, dúctil y lleno de suspicacia; un receptor atípico para un género particular: el lector lezamiano.

Si *Paradiso* genera perturbaciones en el espíritu de la crítica es precisamente porque tiende a desestabilizar las delimitaciones categóricas. Ante todo rompe con la distinción entre géneros literarios, fusionando ensayo, poesía y narración en la malla híbrida de un texto que Lezama mismo definió como una “súmula”:

Yo no soy lo que propiamente se puede considerar un novelista profesional. He escrito mucha poesía, mucho ensayo, cuento y entonces, ya al final de mi obra, como una súmula –lo que en realidad es el *Paradiso*– como se decía en la Edad Media, creí que debía llegar a una novela para decir las cosas que tenía que decir en una forma más amplia, tal vez más visible y que estableciera la comunicación de una manera más armoniosa.⁴

Pese a las intenciones de Lezama, *Paradiso* está lejos de establecer una comunicación armoniosa con sus lectores, y de hecho tampoco fue escrita al final de su carrera. Quizás *final* deba entenderse aquí teleológicamente, como la consumación de un proyecto largamente meditado y muy conectado al *corpus* de una “obra” concebida en términos de totalidad. Sabemos que la novela fue procesada con lentitud durante al menos dieciséis años (1949-1965) y que la publicación aislada de algunos capítulos pudo influir en la estructura fragmentaria del texto.⁵ Sabemos que al mismo tiempo Lezama componía libros capitales como *Analecta del reloj*, *La expresión americana*, *Tratados en La Habana* o *Dador*, hondamente imbricados con la poética de *Paradiso*. Sabemos también que luego de

⁴ “Interrogando a José Lezama Lima”, en Pedro Simón (ed.), *op. cit.*, pp. 19-20.

⁵ Los capítulos I, III, XIV, IV y V, en este orden, fueron publicados en *Orígenes* en los números 22, 23, 31, 32, 34, 38 y 39 (1949-1955). Los demás aparecieron con la edición completa del texto: La Habana, Unión, 1966. Para mayores detalles véase Cintio Vitier,

salir a la venta en 1966 la novela sufrió correcciones debido a las erratas de la primera edición, y que Lezama tuvo parte de responsabilidad en la propagación de tales defectos.⁶ Sabemos por último que para la edición mexicana de Biblioteca Era (en la que se basaron las traducciones al francés, inglés, italiano, alemán y polaco, y las ediciones de Aguilar y Cátedra), Cortázar intervino modificando puntos y comas, corrigiendo las citas en lengua extranjera y otros supuestos lapsus del escritor.⁷

Todo esto da la idea de un texto abierto, maleable: un *organismo vivo*. Los “errores”⁸ de Lezama –conservados en la versión establecida por Cintio Vitier, que respeta en esto la forma original de los manuscritos–⁹ forman parte de una poética voluntariamente “irrespetuosa” en relación con las citas y autoridades. Al tratar de esclarecer las referencias culturales del discurso lezamiano en el enorme aparato erudito que acompaña al texto, Vitier llegó a esta conclusión: “Casi nunca es posible encontrar lo que Lezama dice, *fuera* de su propio texto, como una información, una

“Introducción del coordinador”, en José Lezama Lima, *Paradiso*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (Colección Archivos), 1993, pp. XXI-XXXI. (En adelante: *P*).

⁶ “La copia que se conserva en la Biblioteca Nacional José Martí del original mecanográfico entregado por Lezama a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba para la primera edición de *Paradiso*, demuestra que la transcripción del manuscrito constituyó la fuente inicial de errores, que en su mayor parte (por descuido de las personas encargadas de confrontarla o del propio Lezama) pasaron al texto impreso en La Habana. El mencionado taller habanero, trabajando ya con una transcripción defectuosa, cometió a su vez otros muchos errores. El examen de las erratas corregidas por Lezama en el texto terminado de imprimir el 16 de febrero de 1966, demuestra que no lo confrontó directamente con el original manuscrito, y que, al hilo de una simple lectura de autor, no de corrector, se le escapó no menos del 70% de los errores allí acumulados.” Cintio Vitier, “Nota filológica preliminar”, en José Lezama Lima, *Paradiso*, *ibid.*, p. XXXVI.

⁷ Véase la carta de Julio Cortázar a Emmanuel Carballo, en *P*, *ibid.*, pp. 718-719.

⁸ Los errores eruditos (traducciones defectuosas, atribuciones equivocadas, etc.), no las erratas recién mencionadas.

⁹ “Nuestro criterio, en esta edición, ha sido el de la máxima fidelidad posible a las características personales de la escritura de Lezama. El lector podrá ver, en notas, algunas de las muchas lecciones ‘corregidas’ que aquí se someten a crítica y se devuelven, razonadamente, a su estado original [...]” “Nota filológica preliminar”, *op. cit.*, p. XXXIX.

cita o un dato previos, no porque no existan (aunque a veces no existen), sino porque él siempre los transforma vertiginosamente (incluso hasta decir lo contrario). Leer a Lezama es, en gran medida, leer *sus* lecturas, las cuales constituyen una fabulosa biblioteca que él se llevó consigo”.¹⁰ Leer a Lezama, cabe concluir, es leer la lógica de un organismo híbrido –*su* cuerpo escrito, el que no quiso llevarse a la tumba–, en la medida que este organismo, múltiple y unitario, se articula en virtud de una gran variedad de asimilaciones textuales, más o menos visibles o veladas. Los presuntos “errores” de su escritura no son sino la guía de una poética personal y oficiosamente errante. Poética de lo “trans”¹¹ que se define por la alquimia de sus asimilaciones, por la transgresión de fronteras, territorialidades discursivas, topológicas, subjetivas o sexuales. Texto profundamente híbrido, desmedido y bastardo (tres caras de la *hybris*), *Paradiso* encarna en la escritura eso mismo sobre lo que filosofan Cemí, Fronesis y Foción: la androginia imposible, deseada y monstruosa.

Con todo, *Paradiso* no destruye por completo la legibilidad del texto, según afirmara Irlemar Chiampi. Esta legibilidad se encuentra parcialmente garantizada por la urdimbre conectiva que le presta el relato, el cual tiene como protagonista a José Cemí, quien funciona como eje de todas las digresiones, abarca un periodo histórico

¹⁰ Cintio Vitier, *ibid.*, p. XL.

¹¹ “Lezama Lima invenció la categoría de sujeto metafórico relevando al mismo tiempo la creación poética –obra de un sujeto– y la importancia de la metáfora cuyas derivaciones de desviadas analogías tienen como finalidad la forja de la imagen fruto de traslados y transgresiones en una movilidad regida por una lógica que denominamos: lógica de los *trans* para designar desde la idea de modalidades de la transculturación hasta aquellas que, regidas por el mismo prefijo, se refieren a términos de especial significación en Lezama, nos referimos por ejemplo, al de *transmutación* y *transfiguración*, que, del discurso religioso [...] pasan a la práctica poética en la idea sustancializadora que Lezama sostiene.” Susana Cella, *El saber*

determinado, que se remonta a finales del siglo XIX y llega hasta la primera mitad del XX, configura un espacio particular a partir de la memoria de una familia habanera con antepasados en el exilio, y se organiza, hasta cierto punto, según las pautas de un género codificado: la “novela de formación” o *bildungsroman*.

Lezama sin dudas suscribiría la exigencia de Rilke: “Una obra de arte es buena cuando ha sido creada *necesariamente*”. De hecho *Paradiso* se sostiene sobre esta afirmación, presentándose como la respuesta a un llamado que opera como fundamento de una labor que se dice plagada de peligros y dificultades. En el idioma de Rilke “schwer” significa al mismo tiempo “difícil” y “pesado”: es lo que cuesta, lo grave, lo que en verdad *significa algo* porque hunde sus raíces en lo profundo del ser.¹² También *Paradiso* lleva a pensar en este concepto de dificultad, generando la impresión de ser un texto grave, serio, escrito *necesariamente*; imagen que se desprende tanto de la propia narración como del lugar que Lezama le adjudica en el seno de su obra: el sitio de la “suma”. En este sentido, la novela no sólo requeriría ser leída de acuerdo a los patrones del *bildungsroman*, sino más precisamente como un relato de *justificación*. Pienso concretamente en las palabras de María Zambrano, para quien

poético. *La poesía de José Lezama Lima*, Buenos Aires, Nueva Generación, Facultad de Filosofía Letras (UBA), 2003, pp.137-138.

¹² “Se da una particularidad en los versos de Rilke, imposible de verter al castellano: ‘schwer’ es, al mismo tiempo, ‘difícil’ y ‘pesado’ (lo que obedece a la ley de gravedad, lo natural). Con la misma palabra ‘schwer’, en alemán es posible expresar que *orientando nuestra vida ‘nach dem Schweren hin’* (hacia lo difícil) *nos hallamos en armonía con la ley de gravedad* (con lo pesado). Quienes hagan ‘lo difícil’, experimentarán –así lo enseña Rilke años más tarde, puesto que en esta carta no lo dice aún expresamente– la gracia del ‘umschlag’ (de un cambio, de una revolución interior): entonces la tristeza que nos causa la soledad se convierte en la alegría que proporciona la obra.” Nota de Luis di Torio y Guillermo Thiele en Rainer María Rilke, *Cartas a un joven poeta*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, 1991, pp. 88-89.

Justificarse no es otra cosa que mostrar los orígenes, confrontar el ser que se ha llegado a ser, con la necesidad originaria que lo hizo surgir; confrontar la imagen del ser hecho, "histórico", con la imagen originaria, especie de inocencia que queda –blanca sombra– detrás de toda realidad histórica.¹³

Así también para Lezama remontarse al origen supone explicarse, tomarse visible, desplegarse en el relato. En este sentido *Paradiso* cumple la función de *súmula*: texto realizado, según palabras de Lezama, con la finalidad de "decir las cosas que tenía que decir en una forma más amplia, tal vez más visible". A continuación quisiera profundizar en los diversos matices de esta idea, tomando especialmente en cuenta la intersección de dos campos intensamente imbricados: el de la familia y el de la nación.

1.1. EL LLAMADO

"Te ofrezco el fruto de una noche de Idumea" (*Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!*).¹⁴ En "A partir de la poesía" Lezama cita este verso de Mallarmé junto con una extraña acotación. Allí, dice, "se alude a las reproducciones del periodo mitológico" de la "era filogeneratriz", primera era imaginaria de su fabulosa

¹³ "Poema y sistema", *op. cit.*, p. 199.

¹⁴ "Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée! / Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée, / Par le verre brûlé d'aromates et d'or / Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor / L'aurore se jeta sur la lampe angélique. / Palmes ! et quand elle a montré cette relique / À ce père essayant un sourire ennemi, / La solitude bleue et stérile a frémi. / Ô la berceuse, avec ta fille et l'innocence / De vos pieds froids, accueille une horrible naissance: / Et ta voix rappelant viole et clavecin, / Avec le doigt fané presseras-tu le sein / Par qui coule en blancheur sibylline la femme / Pour les lèvres que l'air du vierge azur affame?" Stéphane Mallarmé, "Don du poème", *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1950, p. 40.

periodización histórica.¹⁵ Lezama retiene de este verso la referencia a los idumeos, antiguos pobladores de la región palestina “levemente aludidos en el génesis”. Pero también hay algo más. “Don du poème” habla de “solitude bleue et stérile” del poeta, padre de criaturas artificiales, y la era filogeneratriz trata sobre la autofecundación en los tiempos míticos de la androginia, tiempos en que se “adormece el hombre, es decir, el tiempo se borra, de su costado empieza a crecer un árbol, de sus ramas se desprende la nueva criatura”. Leída en clave poética, la era filogeneratriz puede estar refiriendo al momento genésico, solitario, de la creación verbal.

La primera paradoja del poema de Mallarmé reside en el hecho de que genera significados a partir de una meditación sobre la esterilidad poética. El soneto se articula en torno a la oposición de la paternidad del escritor y la maternidad de la mujer, a quien el poeta pide que reciba y vivifique su texto, “horrible naissance” de la invención y el artificio. Pero vida y literatura no son reconciliables, y los últimos versos dejan entrever el desaliento de esta imposibilidad. La mujer, cuyo “blancheur sybiline” (cuerpo blanco, leche materna) entraña el misterio de la vida, no puede prestar su calor al poema. Alienado en el texto, el hombre no logra tampoco donar su alma a la escritura.

Paradiso retoma este motivo como núcleo de una extensa reflexión acerca del origen del acto poético. La autorreferencia, la relación entre escritura y maternidad, y sobre todo la idea de que la literatura se origina en un impulso vital, son nudos centrales en la novela, que de hecho escenifica su propia “noche de Idumea”, el instante genésico de un nacimiento que, a diferencia de Mallarmé,

¹⁵ “A partir de la poesía”, *OC*, II, p. 835.

Lezama nunca describiría con horror. Me refiero a la escena en que Rialta, la madre de José Cemí, solicita a su hijo el cumplimiento de una misión destinada a colmar sus vidas. Situada no sólo en la raíz imaginaria del relato sino exactamente a la mitad del libro (páginas 230-231 de 459 en la edición de Archivos),¹⁶ este mandato oficia como “corazón” de la novela, núcleo vital y fuente de energía. Corazón: tengamos en cuenta la importancia metafórica de este órgano. Precisamente del corazón de Rialta será extirpado el fibroma que muchos han coincidido en leer como la cifra del texto en su totalidad.¹⁷

El pedido de Rialta acontece en la novela cuando Cemí, adolescente, regresa a su casa después de una revuelta estudiantil. Hasta entonces su vida había transcurrido en la esfera “placentaria” del hogar,¹⁸ pero ahora Cemí comenzaba a ingresar en el orden público de la historia –de la historia política– y por eso su madre le dedica un largo discurso de iniciación:

Mientras esperaba tu regreso, pensaba en tu padre y pensaba en ti, rezaba el rosario y me decía: ¿Qué le diré a mi hijo cuando regrese de ese peligro? El paso de cada cuenta del rosario, era el ruego de que una voluntad secreta te acompañase a lo largo de la vida, que siguiese un punto, una palabra, que tuvieses siempre una obsesión que te llevase siempre a buscar lo que se manifiesta y lo que se oculta. Una obsesión que nunca destruyese las cosas, que buscase en lo manifestado lo oculto, en lo secreto lo que asciende para que la luz lo configure. Eso es lo que siempre pido para ti y lo seguiré pidiendo, mientras mis dedos puedan recorrer las cuentas de un rosario.

¹⁶ El capítulo IX no fue publicado en *Orígenes* sino que recién apareció en la edición completa de la novela. Esto permitiría pensar en su colocación estratégica dentro del libro.

¹⁷ Cf. el último capítulo de este trabajo: “Joyas del Paraíso”.

¹⁸ “En la novela, José Cemí tiene tres momentos. Uno, el primero, es el que pudiéramos llamar placentario, del sumergimiento en la familia, de desenvolvimiento en la placenta familiar. Luego la salida, su apertura al mundo exterior, en el momento de la amistad, en el momento en que se encuentra Cemí con Fronesis y con Foción y luego ya la participación de Cemí en la imagen, en la poesía y en el reino de los arquetipos que es lo que significa su encuentro con Oppiano Licario –una figura arquetípica que representa la destrucción del tiempo, de la realidad y de la irrealidad”. “Interrogando a José Lezama Lima”, *op. cit.*, p. 22.

Con sencillez yo le pedía esa palabra al Padre y al Espíritu Santo, a tu padre muerto y al espíritu vivo, pues ninguna madre, cuando su hijo regresa del peligro, debe decirle una palabra inferior. Óyeme lo que te voy a decir: No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días, ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad.

La muerte de tu padre, pudo atolondrarme y destruirme, en el sentido de que me quedé sin respuesta para el resto de mi vida, pero yo sabía que no me enfermaría, porque siempre conocí que un hecho de esa totalidad engendraría un oscuro que tendría que ser aclarado en la transfiguración que exhala la costumbre de intentar lo más difícil. La muerte de tu padre fue un hecho profundo, sé que mis hijos y yo le daremos profundidad mientras vivamos, porque me dejó llenar esa ausencia. También yo intenté lo más difícil, desaparecer, vivir tan sólo en el hecho potencial de la vida de mis hijos. A mí ese hecho, como te decía, de la muerte de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta. Algunos impostores pensarán que yo nunca dije estas palabras, que tú las has invencionado, pero cuando tú des la respuesta por el testimonio, tú y yo sabremos que sí las dije y que las diré mientras viva y que tú las seguirás diciendo después que me haya muerto. [pp. 230-231]

La situación es de una solemnidad religiosa: la madre, con su rosario en la mano, rogando que el hijo regrese sano de la revuelta, le comunica a su llegada un discurso que parece labrado en piedra. Aunque el dramatismo de la escena envuelve el acontecimiento en una bruma de melodrama, el peso de esta alocución está lejos de todo distanciamiento irónico. La gravedad de las palabras de Rialta parece provenir de un pasado mítico, momento de anclaje en que se manifiesta la verdad que funda el proyecto restaurador de la novela.

Paradiso genera la ilusión de estar sostenida por esta verdad. Para reforzar esta ilusión el discurso propicia el consentimiento del lector previendo dos tipos de

respuesta: la de quienes crean en esa verdad y la de quienes revelen su impostura aduciendo la impostura de lo dicho. En todo caso la razón para creer se plegaría sobre sí: se debe asumir que esto es cierto porque el texto así lo dice; paradoja autorreferencial cuyo punto de fuga es la propia afirmación representada y cuya validez descansaría en la concreción del testimonio requerido por la madre. Pronto el narrador confirma la sospecha de que este testimonio es el propio texto: “*Sé que esas son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios, y que nunca oírás otras que lo pongan tan decisivamente en marcha*” (p. 231, subrayados míos). Ahora surge este otro pliegue: creer en la verdad de Rialta supone confiar en la palabra del narrador, quien así se ofrece como testigo de la enunciación primera: *yo sé*. El acto de escribir y de inscribir la firma del yo en ese acto serían las pruebas que validan la verdad de lo escrito. Los frecuentes pasajes de la tercera a la primera persona indican además que este narrador es el propio Cemí, ya que tales deslizamientos no sólo cumplen la función de atestiguar, sino que asumen como propia la memoria del otro, del personaje.¹⁹

La novela requeriría leerse entonces como la ficción de una autobiografía. La distancia gramatical abierta entre el narrador y Cemí (entre la primera y la tercera persona) no haría sino invocar la fractura que el tiempo instaura en la continuidad del yo; recurso empleado con frecuencia en la narración autobiográfica para realzar

¹⁹ Así por ejemplo, en el capítulo VI el narrador está explicando la impresión que produjo en Cemí un oscuro boquete en el Castillo del Morro. En esa ocasión, el padre había bromeado diciendo que por allí lanzaban a los prisioneros, y aunque luego Cemí descubriría que en realidad se trataba del sumidero de la basura, la impresión no lo abandonaría nunca. El narrador describe las pesadillas generadas por aquella imagen identificándose con Cemí: “*ya traspongo los barrotes que resguardan el túnel, que termina en las cuevas submarinas, me araña, me desangro, al fin encuentro una roca saliente donde encajo mis uñas, que crecen por instantes para salvarme.*” (p. 130, subrayados míos).

el hiato interpuesto por el transcurso de la experiencia.²⁰ Si las palabras de la madre son el motivo original de un “ponerse en marcha” que supone el intento de una transfiguración, el narrador y el personaje a la vez *son* y *no son* la misma persona. El gesto de autofigurarse ya comporta una duplicidad que complica toda ilusión de consistencia subjetiva, pero autofigurarse en el pasado, en una instancia previa a las experiencias de formación, implica una escisión todavía más aguda. Quien dice *yo sé* en el presente de la escritura solicita nuestra creencia en la verdad de lo dicho, pero no se presume necesariamente idéntico al objeto de su enunciado.

La ilusión de verdad no se detiene aquí. Lezama intensifica el efecto abismático mediante la intersección de otro relato que tiende a reforzar la significación nuclear del mandato de la madre. En el anecdótico autobiográfico que reveló a sus entrevistadores luego de publicarse *Paradiso*, la escena del llamado materno reaparece inscrita en la raíz de su carrera literaria, como una especie de modelo en primer grado del episodio situado en el corazón de la novela. De acuerdo a este otro relato —el mito de la propia vida— fue la madre de Lezama, Rosa Lima Rosado, quien lo incitó a escribir, sólo que en esta ocasión aquello que se compromete en la “respuesta por el testimonio” es un destino biográfico *real*. Lezama narró el nacimiento de su vocación como un impulso anclado en el vínculo con los padres:

Tenía mi padre al morir treinta y tres años. Él estaba en el centro de mi vida y su muerte me dio el sentido de lo que yo más tarde llamaría el latido de la ausencia. El sitio que mi padre ocupaba en la mesa quedó vacío, pero como en los mitos pitagóricos, acudía siempre a conversar con nosotros, a la hora

²⁰ Para un acercamiento general a los problemas de la autobiografía, véase la antología: *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Anthropos, Monografías temáticas, nº 29, Barcelona, 1991, pp. 9-18.

de la comida. Era un vasco típico, hijo de vascos: representaba la alegría, la fuerza expansiva, la salud de la familia. La otra alucinación se precipitó hace tres años [1964] cuando mi madre, de setenta y seis, me dejó también. Se habían conocido en la calle San Nicolás y Lagunas, al centro de La Habana, y al unirse crearon un mundo de plenitud y simetría: él era de raíz hispánica, ella se había educado en la tradición separatista, cuya figura prócer, José Martí, era a la vez un escritor prodigioso. Mi madre guardó siempre el culto del coronel Lezama: una tarde, cuando jugábamos a los yaquis (payana de Cuba cuya gracia consiste en levantar pequeñas crucetas del suelo, al compás de un movimiento de pelota), advertimos, en el círculo que iban formando las piezas, una figura que se parecía al rostro de nuestro padre. Lloramos todos, pero aquella imagen patriarcal nos dio una unidad suprema e instaló en Mamá la idea de que mi destino era contar la historia de la familia. Tú tienes que ser el que escriba, decía ella, tú tienes que. La muerte me ofrendó un nuevo concepto de la vida, lo invisible empezó a trabajar sobre mí. Todo lo que hice está dedicado a mi madre. Su acento me acompaña en la noche cuando me duermo y en la mañana cuando me despierto. Oigo su voz de criolla fina que me repite: Escribe, no dejes de escribir. No sé si mis obras son dignas de ese mandato. ¿Pero qué? La grandeza del hombre es el flechazo, no el blanco.²¹

Lo que interesa en este relato no es su presuntiva sinceridad, mucho menos la comprobación de su veracidad fáctica; lo que importa es su valor como *mito de origen*, narración cuya verdad se realiza en el acto mismo de ser enunciada. Dado que toda la obra de Lezama, y sobre todo *Paradiso*, vienen a ser la confirmación de esta solicitud ("Tú tienes que ser el que escriba"), se diría que dicho pedido es *real* por cuanto lo es la respuesta de quien lo invoca. En un doble movimiento, centrípeto y centrífugo, Lezama hace provenir todo su proyecto literario del mandato materno. Situación que Lorenzo García Vega juzgó ridículamente edípica e indigna de un hombre adulto,²² pero que encierra toda una concepción poética, para la cual la

²¹ "Interrogando a Lezama Lima", *op. cit.*, p. 12.

²² "Lezama nunca olvidó a los fantasmas, y eso estaba bien. Pero él terminó viviendo sólo para los fantasmas, y eso no lo podemos aceptar. Vivió, él, para los fantasmas, y perdió, con ello, lo mejor que había significado. Fue esto, para los que lo conocimos, un doloroso sarcasmo, pues el triunfo de Lezama coincidió con su desaparición entre los muertos. Y así, en sus últimas entrevistas, Lezama no es el hombre que habla frente a una circunstancia, sino el que está

literatura constituye una justificación existencial. Entre Rosa (Rialta) y Lezama (Cemi) se sella así una deuda infinita que el hijo deberá pagar con una escritura también incesante. Tanto en el plano de la ficción como en el de la narración autobiográfica, la novela se ofrece como un tributo y una donación.

De este modo llegamos a una inesperada conclusión: el episodio del mandato de Rialta no sólo se sitúa en el origen imaginario de la novela, sino que dramatiza en clave de ficción la escena nuclear de toda la obra lezamiana. Tal mecanismo de espejos no puede considerarse completamente ajeno a la novela, y en este sentido cabría pensar *Paradiso* como un relato que, sin ser estrictamente autobiográfico, se presenta refractando el sentido vital de un proyecto y una producción claramente concebidos como el espacio autofigurativo de un Yo abarcador, tenaz y diseminado. El *homolenguaje* que impera en la novela (el hecho de que casi todos sus personajes sientan, piensen y se expresen de acuerdo con la inconfundible entonación lezamiana)²³ lleva al colmo la impronta de esta subjetividad proliferante, y pone al descubierto la porosidad de un *corpus* cuyos límites internos son harto difusos. Lezama no sólo propuso *Paradiso* como la cúspide de su sistema poético y la sùmula de su labor intelectual, sino que hizo de su propia vida una novela cuya cima y cuyo centro estarían cifrados en este libro, realización simultánea de un destino literario y existencial.

En esta especie de proto-novela (el relato teleológico de una vida) todo parece destinado a constituirse en símbolo céntrico: los padres de Lezama se

poseído por los muertos *de la grandeza venida a menos*. ¿Cómo no se ha entendido lo ridículo y lamentable de esas entrevistas, donde Lezama habla de su destino de escritor como algo impuesto por su mamá?", *Los años de Orígenes*, *op. cit.*, p. 336.

conocen en el centro de La Habana, capital de la Isla; la imagen del padre queda fijada en el centro de su vida como el “latido de la ausencia” (de nuevo la metáfora del corazón); la madre es la voz que lo incita a contar la historia de estas inscripciones bajo la advocación unitiva de la tutela patriarcal; Lezama se representa a sí mismo como el centro de todas las confluencias, heredero en cuyo ser logran conciliarse dos grandes tradiciones nacionales, la separatista y la hispánica, que al unirse crean “un mundo de plenitud y simetría”. Lejos de ser un recinto de vínculos privados, esta familia se ofrece como la cifra de un modelo de nación que luego *Paradiso* reconstruye bajo el signo del deseo y la nostalgia.

También duplicada en la novela, la escena del juego de yaquis, en el capítulo VII, simboliza este procedimiento reconstructivo. Allí está Cemí con sus dos hermanos, jugando sobre las losetas del patio de la abuela. Luego se suma la madre, formando un círculo alrededor del juego. De pronto algo mágico comienza a suceder. “Un rápido animismo iba transmutando las losetas, como si aquel mundo inorgánico se fuese transfundiendo en el cosmos receptivo de la imagen” (p. 162). Los yaquis caen al piso de forma tal que dibujan en el suelo la cara del padre fallecido, “el rostro del ausente, tal vez sonriéndose dentro de su lejanía” parecía enviar una señal. Este mensaje figurado en el “rostro del ausente” quedará impreso en la memoria de Cemí, es decir en la superficie textual –impresa– del relato. El hecho de que el juego configure un pequeño mundo circular, comparado con una “isla” y un “espejo”, sugiere la posibilidad de una lectura metonímica de la escena. Verosímilmente, el juego de yaquis estaría graficando una operación que cabe

²³ El término fue propuesto por Eliana Albala en *Paradiso: ruptura del modelo histórico*, México, UNAM, 1985, pp. 14-23.

pensar a mayor escala, como emblema de la novela en su conjunto. El texto aparecería entonces como el despliegue narrativo –temporal– de un espacio interior sustraído al paso del tiempo, donde todo ya está inscrito. Tal como solicita la madre, *Paradiso* podría leerse entonces como el retrato de una memoria poblada por los espectros de la familia, los seres queridos, los antepasados, los maestros. Sin duda este es el aspecto más proustiano de la novela.²⁴ A lo largo del relato, cada muerte o partida abre una incisión en cuyo hueco se aloja la semilla de un resurgimiento. Todos los silencios –el del padre, el del tío Alberto, el de la abuela Augusta, el de Oppiano Licario– son absorbidos por las “aguas interiores” de Cemí (*P*, p. 335), y es allí donde renacen, no sólo transfiguradas por el recuerdo, sino transfigurando el rostro de una memoria que, como en el juego de yaquis, se constituye por la forma y distribución de sus fragmentos. Si el régimen retórico de la autobiografía es la prosopeya (hacer hablar a los difuntos, los seres mudos o inanimados),²⁵ *Paradiso* estaría presentando la escenografía de un espacio interior en cuyo seno pervive el diálogo de las voces perdidas. La escritura obraría así, en efecto, como una resistencia al tiempo, un conjuro del olvido, un renacimiento y una restauración.

²⁴ Desde muy temprano fueron señaladas las similitudes entre *Paradiso* y *En busca del tiempo perdido*. Si bien Lezama nunca ocultó su admiración por Proust, en los apuntes para una conferencia sobre *Paradiso* protestó por la superficialidad de las comparaciones establecidas: “Yo creo que se ha exagerado la nota., confundiendo lo que es vivencial con lo que es influencia literaria. El hecho de que yo soy un asmático crónico desde que nací y que Proust también lo fuese, de que en mi vida mi madre y mi abuela hayan sido predominantes, como en Proust, nos obliga a tomar ciertas reservas en el señalamiento de esa influencia. Es cierto, que hasta Proust la novela era más bien espacial que temporal, y que Proust estudioso de Kant y de Bergson la hizo temporal, toda la novela contemporánea está impregnada de ese terrible concepto de lo temporal.” “Apuntes para una conferencia”, en *P*, p. 712. Sobre la relación de Lezama con la obra de Proust, véase Jaime Valdivieso, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Orígenes, 1980.

²⁵ Paul de Man, “Autobiography as De-Facement”, *Modern Language Notes*, n° 94, 1974, pp. 919-930. Traducido al español y publicado en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, op.

El nombre del protagonista dice mucho acerca de estas operaciones. Aunque la crítica propuso diversas interpretaciones del apellido "Cemí", la más plausible es la que lo vincula a la tradición taína.²⁶ Los cemíes (o *zemíes*), ídolos realizados en madera o piedra, eran objeto de culto de los taínos, pueblo originario de las Antillas que desapareció tras el proceso de la conquista española. En su *Historia del almirante* (1571), Hernando Colón dedica varios párrafos del capítulo LXII a describir este culto, tal como fue conocido en el segundo viaje de su padre. El cemí es por lo tanto una figura investida de alto valor simbólico, porque remite a una cultura autóctona –la más antigua de Cuba– a la que se hace renacer desde la sombra, y porque alude a un poder mágico y benefactor.

Así el nombre completo, *José Cemí*, podría interpretarse como la conjunción de un doble origen, español e indígena; el apellido aludiría en este caso al sustrato más arcaico del clan familiar, mientras que el nombre de pila sería una opción a su vez ligada a la herencia paterna. José es el nombre del padre (José Eugenio Cemí), pero también el de un antepasado con cuya sangre ambos querrían comulgar: José Martí. La elección del nombre propio comporta un homenaje, y con él deseos, rememoraciones, analogías, una especie de signo de destino. Aquí "José" remite al héroe de la independencia por una doble vía de comunicación. Por un lado, la herencia del nombre propio ya establece una sucesión patrilineal que lleva a pensar en Martí como la figura del Padre (con mayúscula) de la nación. Por otro lado no

cit., pp. 113-117. Véase también el comentario crítico de Nora Catelli, "Prosopeya: retórica de la autobiografía", *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991, pp. 15-52.

²⁶ Cf. José Juan Arrom, "Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima", *Revista Iberoamericana*, n° 92-93, 1975, pp. 469-470. Para otras interpretaciones del nombre *José Cemí* véase Maximino Cacheiro Varela (dir.), *Diccionario de símbolos y personajes en*

podemos olvidar que Martí ya había dado relieve simbólico al *cemí* taíno en uno de sus textos capitales: “Nuestra América” (1891), que cerraba con una enfática visión profética en la que el “Gran Zemí” aparecía como una especie de Mesías resucitado, portador de “la semilla de la América nueva”.²⁷ Teniendo en cuenta que uno de los principales objetivos del discurso martiano era dar representación al “hombre natural”, podemos estimar la importancia alegórica de esta figura: el “Gran Zemí” viene a ser el epítome por excelencia de esa tradición enmudecida cuya reivindicación Martí pregona con fastuoso optimismo. Si por un lado dicho Zemí aludía a la primitiva cultura de las Antillas –y con ella a todos los pueblos ignorados por las “antiparras yankees y francesas”–, por otro lado resurgía, como el propio Martí, para cumplir la función evangélica de esparcir la semilla de un nuevo americanismo.

La figura martiana establece así un tejido alegórico sensiblemente acorde con el valor que *Paradiso* confiere al poder seminal de la palabra. De hecho *cemí* se parece a la voz latina *semen* (semilla), cuyo plural es *semina*; nexos que no sólo sería pertinente por la asociación establecida en el texto de Martí, sino por la frecuente analogía sugerida en la novela entre *poiesis* y gestación. *Cemí*, *sema*, *semen*, *semina* parece así una cadena de significantes coherente y solidaria.²⁸ La comparación del *sema* (signo) con el *semen* (semilla) constituye además un motivo central en el

Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima, Universidad de Vigo, España, Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 172-173.

²⁷ “¡Porque ya suena el himno unánime; la generación actual lleva a cuestas, por el camino abonado por los padres sublimes, la América trabajadora, del Bravo a Magallanes, sentado en el lomo del cóndor, regó el Gran Zemí, por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva!”, *Política de Nuestra América*, México, Siglo XXI, 1987, p. 44.

Nuevo Testamento, cuya expresión paradigmática se encuentra en la parábola del sembrador (*Mt.* 13, 3-9, *Mc.* 4, 3-9, *Lc.* 8, 5-8), donde la semilla arrojada a la tierra alude a la palabra sagrada, y el propio Jesús, portador de la buena nueva (*evangelion*), se identifica tanto con el sembrador como con la simiente. En *Paradiso* el acto de *sembrar* recubre un valor metafórico semejante. Las palabras pronunciadas por Rialta en el origen ficticio –también seminal– de la novela son, según el narrador, las “más hermosas que Cemí oyó en su vida, *después de las que leyó en los evangelios*”.

Es sabido que Martí se representó a sí mismo a la luz del modelo crístico de sufrimiento y salvación, y que una extensa tradición historiográfica continúa aureolando su figura con atributos de carácter religioso. De hecho esta es la imagen que Lezama recupera en sus ensayos: la de un Martí profeta, visionario y mártir; y lo hace sacralizando su muerte, convirtiéndola en mensaje testamentario, leyéndola como la coronación necesaria de un destino en cuyo seno “nuestra forma como pueblo adquirió esplendor”.²⁹ El Martí de Lezama es poderoso por haber sellado ese testimonio con el martirio: “Decía José Martí: tengo miedo de morirme sin haber sufrido bastante. Sufrió lo indecible en vida, pero después de muerto siguió sufriendo. Ascendió purificado por la escala del dolor, decía Rubén Darío cuando lo recordaba. Ya era hora de que descansara en la pureza de sus símbolos, siendo un

²⁸ Cf. Jean Franco, “Lezama Lima en el paraíso de la poesía”, *Vórtice*, Stanford, California, n I, 1974, p. 32.

²⁹ “Secularizad de José Martí”, *Orígenes*, n° 33, 1953, pp. 3-4. Sobre este motivo, véase Beatriz Colombi, “José Martí en Lezama Lima: la vindicación de la muerte”, en *Actas. Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos*, Universidad Nacional de La Plata, 1991, pp. 201-217. Cintio Vitier recogió los textos y fragmentos de Lezama referidos a Martí en *Martí en Lezama*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001.

dios fecundante, un preñador de la imagen de lo cubano”.³⁰ Entre esta figura mesiánica y su propia figura de escritor Lezama establece un vínculo de herencia fundado en el valor ético de la dificultad. En este sentido cabe pensar la serie *José Cemí / José (Zemí) Martí / José Lezama Lima*, como un dispositivo reverberante – un mecanismo de reflejos e iluminaciones recíprocas– que llevaría a considerar la novela como el intento de restaurar el poder “genitor” del Padre muerto. Sin ser un personaje de *Paradiso*, la mística heroica del Martí lezamiano impregna el relato con la fuerza edificante de su tutela patriarcal, en tanto que “dios fecundante” y modelo máximo de las “ausencias posibles”.³¹ La devoción que Lezama profesó por Martí no podía dejar de resonar en una novela tan visiblemente empeñada en la reconstrucción de los orígenes.

1.2. LA FAMILIA

Si bien es evidente que *Paradiso* se presenta como la ficción de una autobiografía y que esta ficción refracta aspectos de la biografía de Lezama, también es obvio que no busca incluirse netamente en el género autobiográfico. En todo caso, lo que la

³⁰ José Lezama Lima, “El 26 de julio: imagen y posibilidad”, en *Imagen y posibilidad*, p. 21.

³¹ “La tradición de las ausencias posibles ha sido la gran tradición americana y donde se sitúa el hecho histórico que se ha logrado. José Martí representa, en una gran navidad verbal, la plenitud de la ausencia posible. [...] Su muerte tenemos que situarla dentro del Pachacámac incaico, del dios invisible. [...] Preside dos grandes momentos de la expresión americana. Aquel que crea un hecho por el espejo de la imagen. Y aquel que en la jácara mexicana, la anchurosa guitarra de Martín Fierro, la ballena teológica y el cuerpo whitmaniano, logra el retablo para la estrella que anuncia el acto naciente”. (*La expresión americana*, OC, II, p. 346). Como puede verse en esta cita, Lezama coloca a Martí en un sitio doblemente eminente: como culminación del romanticismo y como cima de la incipiente “expresión criolla”. La “tradición de las ausencias posibles” a que hace referencia, tiene que ver con la persecución, el exilio y la muerte de los

novela desarrolla es la trama de lo que antes definimos como *espacio interior*: el sitio de una subjetividad incorporativa y aglutinante, un mundo de valores, ideales y evocaciones en cuyo origen no cabe sino el yo tácito del autor implícito: un yo subrogado en la topografía de este espacio, disseminado en varios de sus personajes y comprendido en el despliegue narrativo de un sistema poético ahora presentado como el producto de la formación de un héroe imaginario, José Cemí. De lo que no cabe duda es de que Lezama hizo todo lo posible para sugerir su semejanza con este personaje, quien como él se sitúa en el centro del mismo sistema poético que la novela escenifica. Se diría en este sentido que Cemí cumple la función de actuar como punto de vista vicario en la gestación de un mundo que finalmente no es otro que el de la cosmovisión poética de Lezama, *deus absconditus* en el ojo de su protagonista narrador. La novela estaría reproduciendo así el diagrama perspectivista que Lezama desarrolla en otros escritos teóricos, perspectivismo según el cual toda expresión corporiza un punto de vista determinado: un *paisaje*. No puede sorprender entonces el extenso espacio que la novela dedica a reconstruir los antepasados familiares de Cemí (siete primeros capítulos sobre catorce de la novela), linaje que la novela dibuja a la manera de un árbol cuyas ramificaciones convergentes efectivamente conforman “un mundo de plenitud y simetría” (véase el gráfico al final de este capítulo). Para comprender en qué consiste esta herencia que *Paradiso* corporiza, sería necesario revisar cómo la novela va definiendo los caracteres de cada rama familiar, de acuerdo a un metódico trenzado de oposiciones, contrapuntos y armonías. Lo que trataré de mostrar en este recorrido por los

héroes de la emancipación americana (fray Servando, Simón Rodríguez, Francisco Miranda, Martí), a quienes Lezama atribuye virtudes redentoras.

senderos convergentes de la familia de Cemí, es cómo el texto va entretejiendo, no solamente los hilos de su ascendencia, sino junto con ellos, los linajes de una poética que implícitamente se presume como esencialmente *cubana*, desde sus ramas y desde su raíz.

1.2.1. *Los Olaya*

En este mapa de alianzas y parentescos la línea materna de los Olaya comporta el recuerdo imborrable de la emigración:

José Cemí había oído de niño a la señora Augusta 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, o esa condición de arca de la alianza resistente en el tiempo, que se apodera de la familia, cuando conservando su unidad de cercanía, se ve obligada a anclar en otra perspectiva, que viene como a tornar en mágica esa unidad familiar rodeada de una diversidad que tocan como desconocida sus miradas. Hablar de aquellas Navidades en Jacksonville, era hablar de la Navidad única, desventurada, escarchada, terrible, pero acompañada de rebrillos, llegadas indescifrables, manjares encantados, cobrando la familia el misterioso calor bíblico de sentirse asediada por todos sus bastiones y torres. Pero esperando la llegada, que sucediese algo, un ópalo frío y errante surcando con su variada cola de avisos. [pp. 43-44]

Cuando la emigración: con esta fórmula la familia Olaya desataba recuerdos ligados a los tiempos heroicos de la independencia. “Navidad única, desventurada, escarchada, terrible”, ya que aquellos recuerdos procedían del período inmediatamente previo a la gesta revolucionaria, nacimiento dichoso pero también marcado desde el inicio por la desventura, dado que la guerra no sólo se llevaría la

vida de su mayor ideólogo, José Martí, sino que terminaría sin haber cumplido el proyecto soberano que éste había trazado para la nación. Como se sabe, en 1898 Cuba logró su independencia al precio de quedar sujeta al dominio de los intereses norteamericanos, situación ya temida por Martí y agravada al comienzo de la República por las condiciones impuestas en la Enmienda Platt.³² Los Olaya, también emigrados en Estados Unidos y partidarios del separatismo, celebraban entonces una época llena de euforia y temblor. Los sucesos narrados en el tercer capítulo de la novela se sitúan en una fecha precisa: 1894, el año anterior al inicio de la guerra. No por azar el párrafo citado reúne referencias a sitios utópicos (la Orplid o la Atlántida), períodos áureos (el siglo de Pericles) y promesas bíblicas (el arca de la Alianza, la tierra prometida), con alusiones referidas a la inminencia de situaciones trágicas. Todo el capítulo está hilado por el tema del destino, los cambios de fortuna, el paso abrupto de la dicha a la desdicha, y es interesante ver cómo a partir de este esquema Lezama articula una representación de la cultura cubana en nítida

³² Entre 1898 y 1902 la isla atraviesa un período de ocupación norteamericana cuyo presunto objetivo era el de recomponer el orden tras la devastación de la guerra. Bajo el patrocinio de Leonard Woods, gobernador militar estadounidense, en julio de 1900 se convoca la elección de delegados para conformar una convención constitucional, que empieza a trabajar en noviembre de ese mismo año. A fines de 1901, tras redactar una Constitución inspirada en el modelo norteamericano, los delegados comienzan a discutir el delicado problema de las relaciones con los Estados Unidos. Pese a que varios sectores consideraban que este no era un tema propio de la Constitución, Woods hace prevalecer las exigencias norteamericanas, entre las cuales estaban el derecho a la intervención y a la instalación de una base militar en Guantánamo. Luego de vivos debates, el 28 de mayo de 1901 la convención finalmente adopta el apéndice conocido como "Enmienda Platt", en el cual quedan establecidos dichos requerimientos. Las disposiciones de la enmienda, especialmente el artículo 3, que daba a Estados Unidos el derecho a intervenir para garantizar "un gobierno adecuado para la protección de la vida, las propiedades y las libertades individuales", constituyeron una imposición humillante que a la larga fortaleció el sentimiento antiimperialista del nacionalismo cubano. Luego de numerosas intervenciones, en 1934 la enmienda es abrogada, sin embargo hasta la Revolución de 1959 Cuba seguirá permaneciendo económicamente atada a los intereses de Estados Unidos.

contraposición al *ethos* norteamericano, a la vez que remite sesgadamente al sino trágico de la independencia.³³

El exilio de la familia Olaya en los Estados Unidos permite reponer cuestiones vinculadas a la topografía simbólica del latinoamericanismo martiano; figuración construida en base a un complejo tejido de diferenciaciones por el cual lo latino-americano adquiere entidad a tenor de sus diferencias respecto de la pujante y amenazadora modernidad del norte. Como señaló Julio Ramos en un detallado estudio de las *Escenas norteamericanas*, Martí tiende a identificar el área de “lo nuestro” con la preeminencia de condiciones ligadas a la sensibilidad estética, en tanto al campo norteamericano se adjudican atributos relacionados con el “frío” espíritu capitalista: civilización del saber técnico y especializado a la que Martí opone la “cálida” preferencia latina por la cultura, el humanismo y las artes.³⁴

Confrontando la familia Olaya con los Squabs, sus vecinos en Jacksonville, el tercer capítulo de *Paradiso* recrea este sistema de oposiciones. La familia norteamericana aparece caracterizada como la encarnación misma de lo que según esta lógica de representaciones podríamos llamar el *frío mundo anglosajón*. Mr. Squabs es dibujado de forma casi caricaturesca. Aficionado al órgano pero completamente inhábil para la ejecución musical, afectado por una enfermedad laríngea “con indicación de clima cálido”, el puritano Frederick Squabs había “descendido” (tal “era el término que él siempre empleaba”) de North Carolina a Florida, sin conseguir liberarse de la tensión nerviosa que le impedía interpretar

³³ Este capítulo fue publicado en *Orígenes*, n° 32, 1952, pp. 75-97.

³⁴ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

correctamente su música. Es por esto que “los insignificantes vecinos de Jacksonville se burlaban de que, no obstante ver su mano regordeta e inquisitorialmente larguirucha, incorreccionaba las octavas, y la intervención del registro flauta de su instrumento provocaba chirridos nerviosos, como los cortes en el membrillo helado” (pp. 38-39). Con ironía, el texto invierte la devaluación implícita en la mirada de Squabs hacia los Olaya (sus *insignificantes* vecinos del Sur, la región *de abajo*), quienes a su vez se ríen de las pretensiones musicales del organista anglosajón, cuya mano mórbida y poco viril es incapaz de laxitud, placer y virtuosismo. La misma tensión nerviosa se percibe en su esposa Florita, descendiente de cubanos pero “de baratona sensibilidad”, y por consiguiente falta del “refinamiento” y la “cortesanía” que la novela constantemente remarca como rasgos propios de *la mejor* tradición cubana. La hija, Flery Squabs, es la única con cierta “bobona” sensibilidad hacia el arte, y acaso por esto se distingue de sus padres, de quienes finalmente huye enamorada de un cubano.

Cada detalle remite a la antítesis Norte / Sur en función de la cual se construye la representación diferencial de los campos. Los Squabs aparecen así perfilados como el reflejo invertido de la familia Olaya, depositaria de todas las virtudes que la novela aprecia y que significativamente coinciden con las cualidades que en *La expresión americana* definen al “señor barroco”: señor del goce, dueño de todos los apetitos, figura arcimboldesca hecha para “disfrutar y saborear”.³⁵ “Lo barroco”, dirá Lezama en otra ocasión, “es el fiestón de la alharaca excesiva de la

³⁵ *La expresión americana*, OC, II, p. 304.

En este capítulo *Paradiso* retoma el cariz maniqueo de una tradicional distinción entre la “rigidez” protestante del anglosajón y la “sensibilidad” católica del latinoamericano. De hecho el capítulo comienza con un episodio que escenifica esta diferenciación: Rialta, de diez años, trepa a un nogal para tomar unas nueces; la rama cruje a punto de partirse cuando Florita grita desde abajo: “Rialta, don’t steel the nuts”. Lo primero que salta a la vista es el desajuste del reto, que la propia Florita reconoce cuando al día siguiente visita a doña Augusta para explicarse: “¿Qué pensarán los Olaya, me digo, veo a su hija en peligro, y sólo se me ocurre gritarle que no se robe las nueces?” (p. 40). La pregunta es apenas el inicio de una disertación acerca del problema de la acción humana ante el misterio de los designios divinos: “Puedo influir en evitar que se coja las nueces”, argumenta Florita, “pero no puedo evitar que ella hubiese seguido deslizándose por aquellas ramas”. “No creo”, concluye, “que los Olaya crean que yo pueda ser tan influyente para intervenir en el destino último de sus hijos” (p. 41). El argumento de Florita pone a rodar el mecanismo de contrastes por el que se va perfilando el universo cultural de los Olaya. Florita toca una cuestión central en el sistema ético calvinista: la omnipotencia de Dios y la inmutabilidad de sus dictados. Según la conocida tesis de Max Weber, esta doctrina (por la que Lezama, al parecer, sentía “animadversión”)³⁸ pavimenta el desarrollo ulterior del moderno capitalismo occidental, y se expresa con particular eficacia en el crecimiento económico de los Estados Unidos.

principal Evohé de fantasmas corredizos, sombra de aguas cayendo del agua del violín.” *P*, p. 40.

³⁸ Cf. *P*, “Notas finales al capítulo III”, n. 1, p. 468. El dato es de Cintio Vitier.

Hasta cierto punto, el episodio de las nueces alegoriza esta convergencia de principios éticos, religiosos y económicos. Pensemos en el siguiente detalle: mientras para Rialta el fruto del árbol no es más que la meta de un goce gratuito, para Florita se trata de un bien protegido por la interdicción moral: *no robarás*. Diferencia que el texto pone de relieve al contrastar la economía verbal de la prohibición (*Rialta, don't steel the nuts*), con la cadencia sensual del discurso narrativo: "Rialta, casi sonambúlica en el inasible penetrar vegetativo de sus diez años, se iba extendiendo por los ramajes más crujientes, para alcanzar la venerable cápsula llena de ruidos cóncavos que se tocaban la frente blandamente" (p. 38), donde el objeto —la nuez— no es indicado por la precisión de su nombre sino por la reverberación de sus cualidades sensibles.

La discusión teológica de Florita y Augusta retoma una cuestión que había sido crucial en los debates del Concilio de Trento: la doctrina de la predestinación sostenida por el calvinismo, contra la doctrina de la gracia defendida por los jesuitas.³⁹ Claro que no se trata de obtener un efecto meramente paródico; lo que el diálogo escenifica son las consecuencias derivadas de aquella escisión. En este sentido, Augusta funciona como portavoz de la tradición que la novela reivindica: tradición *latino-americana* cuya raíz católica se presume divergente del ascetismo puritano en su concepción más amable de un Dios infinitamente piadoso frente a una humanidad frágil y compleja. "[U]sted", reprocha Augusta, "se fía demasiado

³⁹ "Para [los calvinistas] el hombre, cualesquiera que sean sus méritos y virtudes, por causa del pecado original, perdió la libertad de obrar su salvación, que depende de la elección arbitraria de Dios: así, nacemos todos con gracia o sin ella, salvados o condenados de antemano, sin posibilidad alguna de cambiar nuestro destino. Para los jesuitas, en su bondad suma, Dios repartió la gracia suficiente entre todos los hombres: pero, para salvarnos, debemos transformar la 'gracia suficiente' en 'gracia eficaz' colaborando con ella: de modo que tenemos la libertad,

de su voluntad y la voluntad es también misteriosa, cuando ya no vemos sus fines es cuando se hace para nosotros creadora y poética. *Su voluntad* —añadió subrayando—, quiere escoger siempre entre el bien y el mal, y escoger sólo merece hacerse visible cuando nos escogen” (p. 41). Contra el optimismo ingenuo de Florita, confiada en el poder ilimitado de su voluntad y buen sentido práctico, Augusta predica el misterio de la condición humana y la precariedad de sus juicios racionales; distinción por la cual no sólo establece una diferencia sustancial entre protestantes y católicos, sino que sugiere la mayor profundidad filosófica de “los nuestros”.⁴⁰

De este modo, al tiempo que distingue territorialidades culturales, la discusión explicita aspectos de la poética lezamiana y los sitúa en un escenario concreto: el exilio cubano como antesala de la independencia malograda por la intervención de los Estados Unidos. Por esta herida histórica, la defensa de valores vinculados al catolicismo (aunque en el caso de Lezama se trate siempre de un catolicismo heterodoxo) cobra un sentido militante, estrechamente ligado al resguardo de las raíces latinas de la cubanidad. El propio barroquismo de la novela sería la forma manifiesta de esta distinción.

Intercalado a mitad del capítulo, el episodio orgiástico del matrimonio Michelena parecería llevar al extremo este contraste entre el puritanismo de los Squabs y la sensualidad excesiva, poderosamente erótica, de la pareja cubana; contraste acentuado por la atmósfera operística del ritual nocturno, el

y la responsabilidad consecuente, de obrar nuestra propia salvación”. Benito Pelegrín, *P*, p. 468.

⁴⁰ “Qué sombrío debe ser en *ustedes, los protestantes* —continuó la señora Augusta, apuntando con el índice, movido de izquierda a derecha con rápido orgullo, *una división* a la que siempre aludía con sencillez alegre— que esperan que al lado de su voluntad suceda algo, y por eso, a veces, se vuelven desatados y errantes en relación con actos y buenas obras, ensombreciéndose.

encadenamiento de imágenes oníricas y las extralimitaciones de un lenguaje cuya exaltación llega al delirio. En su mismo derroche lingüístico esta poética fastuosa estaría manifestando su desprecio del rigor ascético y su pertenencia a una cultura “disfrutante”, cuyo mayor capital no radica en el cuidado de los bienes materiales, sino en la riqueza intangible de su capacidad de goce, en el desborde festivo de su creatividad y en la exuberancia de sus deseos; posesiones gratuitas que compensan, y aun idealizan, las virtudes del desposeimiento. Severo Sarduy interpretó esta inclinación al exceso como una señal distintiva de la rebelión neobarroca contra los fundamentos éticos de la economía burguesa:

¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer –y no, como en el uso doméstico, en función de información– es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” –como el círculo de Galileo– en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación.⁴¹

En la segunda parte del capítulo, este contraste se articula mediante la alternancia de dos secuencias trágicas: la que conduce a la muerte de Andresito Olaya y la que prepara la huida de Flery. Aquí el contrapunto se anuda a partir de dos acontecimientos simultáneos: por un lado la tómbola que preparan los emigrados cubanos para los festejos navideños, por otro la fiesta de cumpleaños de

El católico sabe que su acto tiene que atravesar un largo camino, y que resurgirá en forma que será para él mismo un deslumbramiento y un misterio”. (pp. 41-42, subrayados míos).

⁴¹ Severo Sarduy, *Barroco, Obra completa*, II, Buenos Aires, Sudamericana, Colección Archivos, 1999, p. 1250.

Flery en casa de los Squabs. Mr. Squabs propicia ambas desgracias: al requerir a Carlitos para que coloque las luces de su fiesta, impide que termine de clavar bien el barandal del elevador que prepara para la tómbola, por donde luego caerá Andresito. Todo converge, contrastando, para diferir. Ambas celebraciones transcurren en climas opuestos: la fiesta de los Squabs se desarrolla en una atmósfera gélida: "La iluminación de la casa y el jardín remedaba una planicie donde las parejas al danzar se trocaban en árboles escarchados, y ya con la nueva perspectiva de la medianoche parecían guardianes de las fronteras polares enfundados en sus trajes de lana blanca de una sola pieza. La luz blanqueaba a las parejas tan excesivamente, que aun los ceñidos de paños negros eran velones helados" (pp. 60-61).⁴² La celebración de los cubanos en cambio transcurre en un ambiente de alegría matizada por malos augurios: "Los pitos terminados en boca de tiburón; la melaza del guarapo, como un barroco crecimiento de la circulación linfática; el ala del yarey temblorosa como la hoja del algodón; las alegorías de las cajas de tabaco, con la imaginación del período María Cristina: una gran rueda de carreta homérica se recuesta en un trono, donde el rey esboza que se va a poner de pie para descorrer una cortina, tambaleándose la corona" (p. 59). Para los Squabs la fiesta es apenas el inicio de una sucesión de desdichas (Mr. Squabs hace traer a Carlitos para felicitarlo por la iluminación, sin imaginar que tres años más tarde escapará junto con Flery y que por esta causa él mismo enloquecerá, todo lo cual confirma la desconfianza de Augusta

⁴² Nótese el contraste respecto de la iluminación de la casa de los Michelena en su noche de ritual: "La casa, en el centro de la finca, tenía todas sus piezas con una goterosa iluminación. El exceso de la luz la tornaba en líquida, dándole a los alrededores de la casa la sorpresa de corrientes marinas. En la casa estaba la afiebrada pareja y la irreconocible Isolda comenzó a levantar la voz hasta las posibilidades hilozoístas del canto. Dentro estaban el señor Michelena, dándole vuelta a la champanizada vírgula de la copa, y la mujer que lo rozaba, volvía apenas,

en la previsión y la cordura). Para los Olaya, la caída de Andresito es la experiencia más inmediata de una pérdida mayor, ya que aquella Navidad “única” y “desventurada” de 1894 era también el umbral de una independencia destinada a no cumplir todos los ideales por los que aquellos cubanos habían emigrado. No por casualidad es Mr. Squabs, el vecino norteamericano, quien detona la cadena de fatalidades. La figura de la tómbola, la de la rueda recostada sobre un trono, la del rey a quien se le tambalea la corona, advierten sobre la inminencia de este cambio de fortuna, al tiempo que generan la atmósfera teatral y trágica cuyo clímax es la muerte de Andresito: “De pronto, la plancha mal clavada por Carlitos, tironeado por el organista, cedió y el coro prorrumpió en un grito salvaje, y después la fiesta se detuvo, y cuando la frágil figura con su smoking de ejecutante, quedó extendida en el suelo, y la sangre empezó, gota tras gota, a correrle por la boca, la antistrofa que luchaba con los gritos del coro, impuso la maldición de su silencio. El coro volvió a levantarse muy lentamente: –Es el hijo de don Andrés, es su hijo ¿por qué tenía que ser el hijo de don Andrés?” (p. 60). Repentinamente convertida en coro trágico, la asistencia se repliega como portavoz de una comunidad que parece marchar unida y ciegamente hacia un destino desdichado. Ya que la caída ocurre simultáneamente en estos dos planos, constantemente imbricados a lo largo de la novela: el de la familia y el de la nación.

desperazaba su lomo de algas, y se desenredaba después, sin poder precisar en qué cuadrado del tablero comenzaría a cantar.” (p. 48).

1.2.2. Los Cemí

Si la memoria de los Olaya está marcada por el exilio, la de los Cemí se encuentra ligada a lo que podríamos llamar la *cultura de la tierra*, más específicamente, a los dos cultivos capitales de la economía cubana: el tabaco y el azúcar. Roberto González Echevarría analizó la importancia de este aspecto en *Paradiso* y destacó, en particular, la significativa simetría con que la novela construye el doble linaje de José Eugenio Cemí (cultivo del tabaco por vía materna / cultivo del azúcar por vía paterna), siguiendo la lógica de oposiciones delineada por Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940).⁴³ Sería difícil exagerar la relevancia de este ensayo en la imagen de la “cubanidad” que *Paradiso* configura a través de sus redes familiares. Para Fernando Ortiz el tabaco y el azúcar son nada menos que “los personajes más importantes de la historia de Cuba” (p. 12), historia que organiza a la manera de un drama alegórico en el que ambos cultivos no solamente funcionan como factores de orden económico y social, sino como agentes primordiales en la constitución más íntima del ser cubano. En la visión de Ortiz “el contrastante paralelismo del tabaco y el azúcar [...] va más allá de las perspectivas meramente sociales para alcanzar los horizontes de la poesía” (p. 11). Y de hecho su contrapunteo tiende a dejar de lado la rigurosidad científica a favor del discurso poético, al punto de que el tabaco y el azúcar terminan convertidos en personajes

⁴³ En 1940 Fernando Ortiz publica lo que luego será la primera parte de su ensayo, notablemente aumentado en la reedición publicada en 1964 por el Consejo Nacional de Cultura y la Universidad Central de las Villas. Aquí cito por la siguiente edición: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978. El trabajo mencionado de Roberto González Echevarría es “Lo cubano en *Paradiso*”, *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol. II, *op. cit.*, pp. 31-51.

arquetípicos de un gran poema trágico, hilado por la constante postergación de los anhelos cubanos de independencia.

En el contrapunteo de Ortiz puede percibirse claramente la valoración respectivamente negativa y positiva de cada cultivo. Si el azúcar es un "oficio" anónimo, masificado y destinado a las masas, el tabaco es un "arte" realizado por individuos especialmente dotados y destinado al mero placer improductivo, no utilitario, de espíritus libres y exigentes. Si el azúcar "va glotonamente paladar abajo hasta las profundidades de las entrañas digestivas", el tabaco "va picarescamente paladar arriba hasta los meandros craneales en busca del pensamiento" (p. 17). Si el azúcar es "prudencia pragmática", debilidad de mujeres y niños, el tabaco es "audacia soñadora e individualista hasta la anarquía" (p. 22), gusto de hombres fuertes y resueltos. Si el azúcar "alela el cerebro y provoca el embrutecimiento", el tabaco "excita la mentalidad, inspirándola diabólicamente" (p. 17); si una es conservadora, el otro es liberal y reformista, autóctono de América y revolucionario, ya que "América sorprendió a Europa con el tabaco, ingenio que fabricaba castillos en el aire, y el siglo XVI fue la época de las *Utopías*, de las ciudades de humo" (p. 24). Como podemos ver, para Ortiz el azúcar designa el peligro imperialista, mientras que el tabaco cifra las reservas propias del espíritu cubano, su potencial "meditador, crítico y rebelde" (p. 24):

En la historia colonial de Cuba el azúcar fue absolutista español, el tabaco fue libertador mambí. El tabaco ha influido a favor de la independencia nacional. El azúcar ha significado siempre intervención extranjera. Pero ya hoy día (1940), por desventura todo lo va igualando ese capitalismo, que no es cubano, ni por cuna ni por amor. [p. 68]

En la visión de Ortiz ambas producciones luchan en constante divergencia. De allí el tenor agónico de su interpretación histórica y la formulación final de un deseo salvador: “la boda del tabaco con el azúcar” (p. 88).

Resulta así altamente significativo el hecho de que en el linaje de José Eugenio Cemí converjan ambas tradiciones, y que ellas se reúnan no por lucha o antagonismo, sino por fusión amorosa.⁴⁴ En el *Paradiso* cubano de Lezama todas las oposiciones tienden a la confluencia, a la comunión de principios contrarios que en la topografía idílica de este paraíso familiar aparecen integrados por la fuerza unitiva del amor. La abuela Munda describe el matrimonio de su hija Eloísa Ruda Méndez con José María Cemí, vasco y dueño de un ingenio azucarero, como una “incomprensible unión y religación casi sagradas” de dos naturalezas diametralmente opuestas; algo así como la insólita “boda del tabaco con el azúcar”:

Había que fijarse tan sólo en el pescuezo de tu padre, y en las aletas de la nariz de mi hija, para ver que sólo las diferencias los unían, las desemejanzas que se podían comprobar detalle a detalle, terminaban en una incomprensible unión y religación casi sagradas. Esas mismas desemejanzas los habían hecho uno para el otro. Tu padre tenía pescuezo de torete, inmóvil y como de piezas soldadas; cuando viraba el rostro parecía que volteaba todo el cuerpo. Era lento, ceremonioso, parecía que guardaba sosegadamente límites y sombras en el bolsillo del chaleco. Tu madre tenía la rapidez invisible de la respiración, parecía habitar esa contracción, ese punto que separa lo mineral grabado por la secularidad y el desprendimiento, del nacimiento de lo que bulle para alcanzar la forma de su destino. [p. 68]

En su desprecio de la cultura azucarera, con sus “escandalosas y malolientes extensiones de verdes”, sus “sembradíos de caña vulgarota y como regalada por la naturaleza” (p. 68), Munda reproduce, casi idénticas, las palabras de Fernando

Ortiz, y de hecho es fácil comprobar cómo los personajes de Eloísa y José recrean en sus caracteres las condiciones antitéticas de ambos cultivos (refinamiento / tosquedad, intensidad / extensión, arte / oficio, etc.). Pero a diferencia del *Contrapunteo*, aquí la producción del azúcar no aparece ligada a la adormecimiento de las facultades mentales o a la molicie infantil y femenina, sino por el contrario, a la energía, la fuerza expansiva y la determinación. “José Eugenio”, dice Munda, “tiene la delicadeza de su madre y, cuando la oportunidad se entreabre, la increíble energía acumulada de su padre” (p. 76), es decir que recoge en su herencia los dos principales paisajes (Munda se refiere a la “lucha de paisajes”) de la cultura insular.

Sin embargo este aspecto positivo del paisaje azucarero sólo se limita a las bodas ideales de los abuelos de Cemí. Otros pasajes de la novela sugieren que, tal como se decía en el *Contrapunteo* de Ortiz, la producción del azúcar efectivamente contiene amenazas que conspiran contra el afianzamiento de la nacionalidad. Así por ejemplo, cuando José Eugenio es presentado a don Andrés Olaya, el padre de su novia, éste se muestra encantado por el hecho de que la familia de José Eugenio se dedique al “cultivo de “las hojas”, pero no así al “negocio del azúcar”. Pensaba don Andrés:

Que las hojas, entre nosotros, donde había pocas raíces, las reemplazaban. Que las raíces al aire, le parecía que echaban tierra en las nubes. Que él prefería la ganadería y el periodismo al negocio del azúcar. Su tutor comercial, Michelena, decía que el azúcar era como la arena y que su suerte dependía del frío que sintiesen las cordilleras de la luna. Que el colibrí, señor del terrón, pasa del éxtasis a la muerte. Y que el cubano, en un sarcófago de cristal, rodeado de bolsitas de arena en dulce, está como extasiado, tirado por cuatro imanes. Hasta que un día un príncipe [...] decapite con su espada los cuatro surtidores y rompa el sueño del

⁴⁴ El relato de la historia de los padres de José Eugenio Cemí es desarrollado en el capítulo IV, publicado por primera vez en *Orígenes*, n° 38, 1955, pp. 57-79.

hechizado. En realidad, pensaba en su hijo durmiendo en Jacksonville, en una palabra que recogiese de nuevo su cuerpo congelado. [p. 111]

El peligro del monocultivo era la dependencia del clima, pero sobre todo, en el caso del azúcar, del monopolio comercial de los Estados Unidos (aquí aludido por el recuerdo fatídico de Jacksonville) que puede llevar del “éxtasis a la muerte”, tal como había sucedido con la muerte de Andresito, y tal como efectivamente ocurrió históricamente a comienzos de la década del 20, luego de la “Danza de los millones”.⁴⁵ En concordancia con el *Contrapunteo*, aquí sí se asocia el azúcar con la dispersión centrífuga, la extranjería y el entorpecimiento intelectual (el sarcófago de cristal hace pensar en la bella durmiente, pero también en una figura que aparecerá mucho más adelante: Juan Longo, momificado por las artes de su mujer, quien lo alimenta con leche y azúcar hasta convertirlo en una especie de feto suspendido en el limbo de su urna de cristal), suspensión que detiene el tiempo, que retiene a Cuba fuera de su destino histórico, que la coloca entre paréntesis. “Hasta que un día”, dice don Andrés con inflexión oracular, “un príncipe [...] rompa el sueño del hechizado”. Esta expresión de deseo contiene el núcleo de una esperanza que atraviesa todo *Paradiso* y que bien podría formularse con las mismas palabras con que Lezama presentaba en 1944 la revista *Orígenes*: “No nos interesan superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión del ser”. La *posesión del ser*, la adquisición de una soberanía nunca del todo lograda, constituye una de las principales metas del paraíso lezamiano. Si entre los cubanos “había

⁴⁵ Con este nombre se designó el periodo de auge de la producción azucarera ocurrido hacia finales de la década del 10, periodo que terminó abruptamente luego de una fuerte caída del precio, que ocasionó la ruina de numerosos propietarios cubanos y la absorción mayoritaria de

pocas raíces”, como dice don Andrés, “las hojas” debían ocuparse de reemplazarlas. No solamente las hojas del tabaco, simbólicamente asociadas a la inteligencia crítica y rebelde, sino las hojas escritas del trabajo intelectual destinado a reponer sentido en el hueco de la dispersión y el desarraigo. De hecho, como observó González Echevarría, “todos los personajes de naturaleza creadora en la novela están asociados al tabaco”,⁴⁶ es decir, al arte, la ensoñación y la poesía; asociación vinculada en *Paradiso* a la hiperestesia y la enfermedad, que en Cemí se expresa, no casualmente, como afección respiratoria. Una de las oposiciones más fuertes en la ascendencia familiar de Cemí es precisamente esta: la de una rectitud “estoica”, “robusta” y “clásica” frente a una irregularidad turbulenta, “rebelde” y “demoníaca”. Sería difícil comprender *Paradiso* sin considerar esta arquitectura alegórica y la función vertebral de sus pliegues y contrapuntos.

1.2.3. *La unión*

El discurso con el que José Eugenio Cemí responde a la hispanofobia separatista de la abuela Mela, en casa de la familia Olaya (capítulo VI),⁴⁷ explicita el sistema de uniones por el que la novela constituye la imagen de la nación idealmente integrada:

la industria azucarera por capitales de Estados Unidos. Cf. Celina Manzoni, “Hay un violento olor de azúcar en el aire”, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, *op. cit.*, pp. 41-56.

⁴⁶ Roberto González Echevarría, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁴⁷ No se tiene la fecha precisa de este capítulo. “Después de la publicación del último capítulo que apareció en *Orígenes* –el V en 1955–, no tenemos ninguna fecha segura hasta que en la portadilla del manuscrito del X leemos: ‘Empezado 3 de enero 1962’. Puede suponerse, pues, que los capítulos intermedios se escribieron entre el 55 y el 61, si bien nos inclinamos a pensar –precisamente por la existencia de esa acotación, que da la idea de una labor que se retoma luego de haberla abandonado durante cierto tiempo, y por lo convulso de los tres primeros años de la Revolución– que fueron escritos antes del 1º de enero de 1959”. Cintio Vitier, “Introducción del Coordinador”, *P*, p. XXV.

El espíritu de la separación es instantáneo y por eso llora. Al realizarse tiene que estar ya en otro banco de arena. Su capacidad para los comienzos es pobre, se engendró en un contraste. Desaparecida la bisagra de las contrastaciones, es un fantasma gimiente. El cierre de la ruptura, de la separación, es lo implorante, y por eso, lo que usted cree, antaño lo eran, que son cantos guerreros, ahora es salmodiante, son cantos de imploración. Pero en la imploración siempre hay una esencia que quiere trascenderse, lleva el destino a la tabla de rallar maíz de los dioses.

[...] Toda esa línea de la fineza se une con ese espíritu de la imploración. Por eso en su voz, sobre todo en el espíritu que se había apoderado de usted, y que la decidía a contar, sentía también algo de mi pertenencia. Por la línea de mi madre, reconozco esos cantos guerreros, recitados como gracioso aperitivo, pero la otra mitad es la que ahora tengo que buscar, pues estoy en una edad en que siento que me es imprescindible incorporar algo que me aclare y me decida, que me haga momentáneamente completo. Necesito incorporar un misterio para devolver un secreto, o sea una claridad que pueda compartir. [p. 118]

Tres veces en este fragmento se repite la raíz del verbo *implorar*. ¿Qué es lo que se pide? La unión, la integración, la reconciliación de la gran familia cubana. Como hijo de un español, José Eugenio necesita incorporarse a la cubanidad ganada por el separatismo. Acción nuevamente simbólica y preñada de significación a nivel textual, ya que como vimos la poética de Lezama hunde sus raíces en la tradición española para gestar a partir de allí su independencia, en tanto que “arte de la contraconquista”. En este sentido es perfectamente comprensible que José Eugenio se diga ligado a la vertiente separatista por vía materna, si tenemos en cuenta que, al decir de Fernando Ortiz, en “la historia colonial de Cuba el azúcar fue absolutista español, el tabaco fue libertador mambí”.⁴⁸ Ahora José Eugenio dice buscar su mitad faltante para procrear un “secreto” y una “claridad que pueda compartir”,

⁴⁸ La novela confirma la conexión de separatismo y cultivo del tabaco cuando llega el momento de decidir quién será el padrino del casamiento: “Al morir Andrés Olaya, la única solución para señalar el padrino de la boda había sido el coronel Méndez Miranda. Era el separatista, caro a la línea materna de Cemí y a todos los Olaya” (p. 122).

claridad que se realizaría en su descendencia y que el texto supone insita en la retícula de su cuerpo escrito, en la medida que este cuerpo se constituye como *súmula* de confluencias familiares y cifra total de la Cuba "secreta".

Todo el relato del casamiento está saturado de referencias a la unión, la armonía, la convergencia. Ese día, dice la novela, Rialta "comenzaba un extenso trezado laberíntico, del cual durante cincuenta años, ella sería el centro, la justificación y la fertilidad" (p. 122). También José Eugenio es descrito como un "punto de confluencia": "La seguridad de su alegría, la elegancia de su voluntad, la magia de su ejercitada disciplina intelectual, le regalaban centro, le otorgaban gracias, que sin ofuscar de súbito, mantenían una cariñosa temperatura, de criollo fuerte, refinado, límpido, que hacía que se le buscara, y, como uno de los signos de su fortaleza, sin agotarse en su intimidad ni agotarse en arenosas confidencias" (p. 123). La escena del casamiento se dispone así de manera coreográfica: en el centro la pareja, consumando la unión de linajes complementarios, y en torno el gran "coro" primaveral de asistentes, en el que "todas las clases sociales" celebran al unísono la consagración del amor.

La extracción social de este gran "coro" es descrita por la distribución de sus trajes: "allí alternaban los casimires y gabardinas de los estudiantes de familias ricas, con las americanas de entreestación de los estudiantes más pobres, usadas durante todo el año, reforzadas con chalecos tejidos por la familia, en la ternura benévola de una hermana casadera, que disimulaba sus ocios en las pacientes agujas, y usados después como una marca de familia, con variantes propias en rameados e iniciales, que les daban un linaje muy criollo, al diferenciarlos de los adquiridos en tiendas, anónimos, grises y sombríamente homogéneos" (p. 124). En

realidad, más que “todas las clases sociales”, allí estaban todas las gamas de la clase media cubana, la joven burguesía profesional que por aquellos años encaraba con entusiasmo la construcción de la República: “Al verlos José Eugenio, la alegría de la noche pareció que adquiría la visibilidad de su símbolo, una forma que se alzaba y obligaba a la consagración y al acatamiento más cariñoso” (p. 124). El mismo José Eugenio había estudiado ingeniería, carrera útil para la flamante Cuba, y luego había alcanzado el primer puesto en la convocatoria “para formar la oficialidad de la nueva república” (p. 119) a fin de poner sus conocimientos al servicio de la defensa nacional. Eran tiempos de edificación que *Paradiso* evoca en este clima de exultación unánime y multitudinaria.

Este clima de unidad dichosa reserva sin embargo la sospecha de que pronto llegará otra precipitación en la desgracia, nuevamente el paso abrupto del “éxtasis a la muerte”. Como el capítulo de la caída de Andresito, este otro también termina con una inflexión trágica; la muerte de José Eugenio —de nuevo fuera de su tierra, en los Estados Unidos— y la aparición fugaz de Oppiano Licario, cierran el breve momento de gloria en la familia-nación de los Cemí. Luego sobreviene la *otra* caída, la desintegración del cuerpo paterno —del cuerpo colectivo de la patria—, y con ella el destino de quien habrá de recoger los fragmentos en la visibilidad de la imagen:

Otra vez, la primera en los días de la emigración del separatismo, la familia iba a sufrir un sumergimiento, una ruptura, ¿una profundización en la dimensión de verticalidad tierra-cielo? Lo cierto es que *la catástrofe que se avecinaba, abandonaría la familia a su dimensión de imagen, de ausencia*, como si el espíritu de lo errante al ser abatido por una gravitación sólida, trágica e incontrastable, diera, por instantes, signos de agudeza, que llevaran a la familia a un impedimento para alcanzar metas de grandeza y de dominio, que esbozadas por el Coronel, se abaten como un lamento de rapidez épica en el destino de su hijo, y como en definitiva la espiral levantada por el padre, al consumirse en el *monótono y desesperado*

destino del hijo, logra realizar el esplendor de un destino familiar, donde cada uno de los sobrevivientes logra *prolongar la casi gloriosa visibilidad de sus misterios*, en una forma silenciosa, obstinada, rebelde, desdeñosa, con todos los atributos de las antiguas aristocracias clásicas y criollas, apareciendo esas mismas lejanías y apartamientos, que vienen a integrar los estilos más verídicos y mantenidos, como los asideros de la perdurabilidad. [p. 145, subrayados míos]

Luego de la muerte del Coronel ya no hay coros que acompañen con voz unánime las acciones de la familia; lo que sigue es el camino solitario del protagonista.

1.2.4. *La otra desintegración*

A diferencia del padre, José Cemí es un niño frágil, enfermizo, hipersensible. La novela llena de sentido esta debilidad física, sugiriendo que su asma obra como la puerta de entrada en un mundo nuevo: no el de la fortaleza varonil, optimista y recta del padre, sino el de una sensibilidad ligada a las profundidades del agua, las visiones oníricas, las metamorfosis y lo poético. No por azar la novela se inicia con un ataque de asma en el que Cemí, de cinco años, llega al borde de la muerte. Para algunos aquí *Paradiso* estaría prefigurando el esquema órfico de descenso y ascenso, muerte y transfiguración, que luego la novela diseña como patrón de la ascesis poética de Cemí, de acuerdo a los principios indicados por la madre.

Lo que parece claro es que la debilidad física del protagonista indica una ruptura con el vigor alegre y optimista del padre. En la opinión de Víctor Bravo, la enfermedad de Cemí se relaciona con un "parricidio" simbólico, por cuanto supone la ruptura con la disciplina paterna, pero también la asimilación y resignificación de

su legado.⁴⁹ En este sentido “la enfermedad será el medio para alcanzar la trascendencia: atentará contra un orden y una jerarquía sólo para proponer otro equilibrio, mantenido por una sensibilidad exacerbada y como resultado de una síntesis superior”.⁵⁰ En pugna con el culto paterno a la salud y el recto sentido, este otro paradigma estaría recuperando el aprovechamiento romántico de la enfermedad, “la idea de que la enfermedad ‘es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara’, un nuevo nacimiento, que en Lezama tendrá el sentido de la resurrección”.⁵¹ Toda la novela se presenta como el intento de incorporar —ingurgitar— y sustituir al padre, ahora subsumido en el cuerpo textual del hijo, cuyo destino es, en efecto, el de “romper con los padres para seguirlos”, “romper con ellos en nombre de ellos”, “romper con ellos exaltándolos”.⁵² Desprendiéndose de la mano paterna, de “su índice hecho a ejercer la autoridad” (p. 128), Cemí, literal y simbólicamente *se hunde* para luego renacer transfigurado. El asma es la primera entrada en ese mundo de raptos y pesadillas que prepara el camino hacia la escritura: “¿Qué es lo que ve en esa excursión?”, se pregunta el padre: “Siente el sueño como un secuestro. Curarle los nervios, hacerlo dormir, es eso lo que lo puede mejorar. Cada sueño que no puede contar lo ahoga, ahí está ya el asma” (p. 131). El camino que recorrerá Cemí hasta su encuentro con Oppiano Licario consiste en aprender a *contar* esa excursión al infierno, en alcanzar la forma de lo

⁴⁹ El primero en proponer el “parricidio” como figura central de la novela, fue Enrico Mario Santí, en un texto vehementemente discutido por Cintio Vitier. Cf. Enrico Mario Santí, “Parridiso”, en Justo C. Ulloa (ed.), *José Lezama Lima: textos críticos*, Miami, Ediciones Universal, 1979, pp. 91-114. La respuesta de Cintio Vitier se encuentra en *P*, n. 41, pp. 532-535.

⁵⁰ Víctor Bravo, *El secreto en geranio convertido*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, p. 54.

⁵¹ *Ibidem*, p. 54. La cita es de Novalis.

⁵² Arnaldo Cruz-Malavé, *El primitivo implorante*, p. 110.

que bulle en el límite con la muerte, lo absolutamente informe. “Descender al abismo, ¿qué más da infierno o cielo? / Lo que nadie conoce, persiguiendo lo nuevo”: esta es, para Lezama, la misión del poeta.⁵³

Como zona limítrofe entre la solidez paterna y el terror a lo que se deshace en las volutas infinitas del agua profunda, el asma cumple una función ambivalente: es una pequeña muerte de la que se regresa, pero también, en la medida que produce una retirada al caos original, previo a la creación, es una potencia regeneradora cuya fuerza procede de su propio impulso disolvente. La noción lezamiana del barroco justamente se define a partir de esta ambivalencia: es “fuego originario que rompe los elementos y los unifica”, es enfermedad, diabolismo, lepra, corrupción proliferante, y por eso es también, paradójicamente, la forma de una vitalidad exacerbada, creación que se alimenta de aquello mismo que destruye.

Pacientemente urdido, el tejido familiar de *Cemí* (la novela remarca la metáfora de la familia como tejido, es decir: *texto*, retícula compuesta por nudos y enlaces que la escritura despliega a la manera de un tapiz) se compone de dos grandes “estilos” que, siguiendo las designaciones de la propia novela, podríamos denominar como *clásico* y *demoníaco*. En la primera línea se inscriben los padres, a su vez diferenciados por dos modos de expresar la rectitud: una imperativa,

⁵³ (“*Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*”). Charles Baudelaire, “El viaje”, *Las flores del mal*, Madrid, Planeta, 1991, traducción de Carlos Pujol. En “Julián del Casal” [1941] Lezama recoge estos versos con el siguiente comentario: “en Baudelaire la desesperada brusquedad y tenebrosa angustia, con que se incita cada una de las integraciones de su obra, se agitan en la desesperación o clamor del catolicismo. El grito con que cierra su obra fundamental: sumergido en el fondo del golfo, cielo o infierno, qué importa. Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo. Ya aquí no presenciamos a Baudelaire y su acompañante método. 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. [...] [E]n ese desconocido para alcanzar lo nuevo, Baudelaire tocó la más inaudita integración de poeta moderno conocida.” *OC*, II, pp. 91-92.

prominente, masculina, y otra moderadora, calma y circunspecta. Así, mientras el índice erguido del Coronel es el significante de su autoridad viril, la sonrisa de Rialta y doña Augusta se dibujan como hondanadas de reposo. Esa sonrisa, dice la novela, “no era causal, no era la respuesta a una motivación placentera o jocosa. Era el artificio de una recta bondad, manejada con delicadeza y voluntad, que parecía disipar los genios de lo errante y lo siniestro” (p. 143). Si ambos gestos evocan figuras opuestas (erección fálica / receptividad femenina), por otro lado conforman un mismo universo de valores: el “estoicismo” familiar, ordenado por la exigencia ética de medida y la exigencia estética de belleza. Esta preferencia “clásica” por el orden y el decoro que los padres de Cemí representan de manera ejemplar, es complementada por la inclinación del tío Alberto a un “demonismo” jocundo en el que no sería difícil reconocer ciertos aspectos del choteo cubano, caracterizado, según Jorge Mañach, por la “irrespetuosidad”, el “desorden” y la “repugnancia de toda autoridad”.⁵⁴ Lo que distingue a Alberto es su independencia ácrata, su risa destructora, su tendencia a vulnerar la solidez del buen sentido. Alberto se va perfilando así como la contracara de José Eugenio, quien desde un comienzo se muestra seducido por ese *alter ego* tan distinto y “desenvuelto” al que descubre, siendo adolescente, en la casa vecina, detrás de las persianas, siempre inmerso en el humo del tabaco.⁵⁵ Si José Eugenio es el epítome de la forma disciplinada, su

⁵⁴ *Indagación del choteo* [1928], Ediciones La Verónica, La Habana, 1944.

⁵⁵ La situación *voyeur* se repite en varios episodios de la novela. Aquí las persianas cumplen la función ambivalente de acercar y posponer, de estimular el deseo erótico permitiendo la entrada clandestina de los ojos en un recinto privado: “Después de varios días de guardia en el murruñoso mirador del quicio, José Eugenio acudió con más insistencia a los entrevistos de las persianas. El rejuogo de las persianas convertía la morada de los nuevos vecinos en un poliedro cuyas luces se conjugaban en la cuchilla instantánea de las persianas. Aquellos recién venidos se convertían para él en fragmentos de ventura y misterio, en acercamientos de chisporroteos que rodeaban a la persiana de un plano de luz amasada y subdividida, quedando en la visión

cuñado aporta a la familia el opuesto complementario: la errancia humeante y voluptuosa de lo informe:

Alberto Olaya respondía a los imanes del demonismo familiar más cubano. [...] Para la dinastía familiar de los Cemí y los Olaya, la pequeña dosis demoníaca de Alberto, era más que suficiente. Se pensaría que la familia vigilaba y cuidaba esa pequeña gota del diablo, *como contrapeso a un desarrollarse clásico, robusto, de sonriente buen sentido*, como aliada del río de lo temporal en el que flotaba esa arca, con sus alianzas enlazadas por las raíces. Si no fuese por muy breves excepciones, el tío Alberto formaría parte inasible e invisible de ese familiar tejido pulimentado, como para recibir la caricia de las sucesiones. [p. 167, subrayado mío]

Entre el “sonriente buen sentido” de José Eugenio y el “demonismo” del tío Alberto, se encuentra –tercer punto errante– Oppiano Licario, a quien el Coronel encomienda en su lecho de muerte la protección de Cemí. Pero lo cierto es que mucho antes que Licario, Alberto había enseñado a su sobrino la riqueza de la imaginación poética, del “idioma hecho naturaleza, con todo su artificio de alusiones y cariñosas pedanterías” (p. 170). Es interesante notar cómo el campo de lo poético suele aparecer vinculado al abismo acuático y a la conjunción de antinomias como luz y oscuridad, júbilo y terror, vitalidad y muerte. La lectura de la carta de Alberto, en el capítulo VII, provoca una conmoción interior en Cemí: “Al oír ese desfile verbal, tenía la misma sensación que cuando sentado en el muro del Malecón, veía a los pescadores extraer sus peces, cómo se retorcían mientras la muerte los acogía fuera de su cámara natural. Pero en la carta, esos extraídos peces verbales se retorcían también, pero era un retorcimiento de alegría jubilar, al formar un nuevo coro, un ejército de oceánidas cantando al perderse entre las brumas” (p.

fragmentos que al no poder él reconstruirlos como totalidad de un cuerpo o de una situación, continuaba acariciando con una indefinida y flotante voluptuosidad.” (p. 74)

173). Alberto es la primera alternativa de Cemí frente a su padre; es quien le muestra el lado creativo de la enfermedad, la naturaleza visionaria de sus sueños, el poder de la poesía como irrupción de lo que subyace bajo las aguas de la conciencia. Si el Coronel era la voluntad plena, nítidamente dirigida a un fin, Alberto representa la fuerza que proviene de abajo, ciega y sin finalidad. Cemí tomará algo de ambos: del padre el *thelos*, la convicción de trabajar en un destino histórico, del tío la *hipertelia*, la noción de que ese destino finalmente se extiende mucho más allá de sus metas.

Entre el padre y el hijo se abre así una hendidura generacional. La época del protagonista, en la que todas las seguridades se han disuelto, requiere otra clase de misión. Podríamos examinar el sentido de este cambio al sesgo de un episodio que ilustra la diferencia entre padre e hijo como una divergencia en los modos de leer e interpretar los oficios. Me refiero a ese momento del capítulo VI en el que ambos se desentienden “proféticamente”:

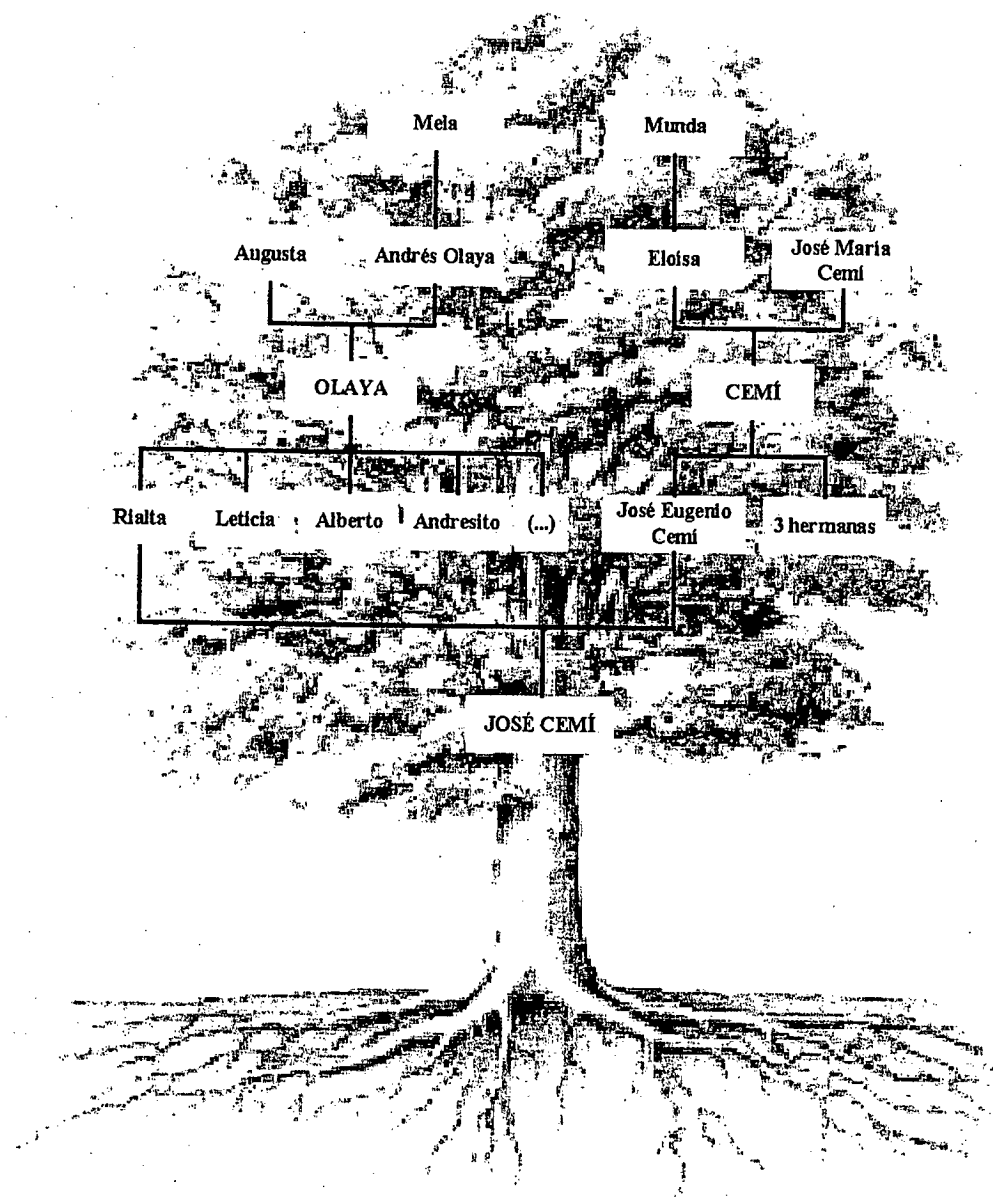
Luego de una noche de asma, Cemí baja las escaleras y encuentra a su padre con un libro en la mano. El Coronel le pide que se acerque, abre el libro y le muestra con el índice la figura de dos grabados, debajo de los cuales se leía: “el bachiller y el amolador”. Cemí confunde el sentido indicador del dedo, atribuyendo mal el nombre de cada profesión. Así, cuando días después el padre le pregunta qué es un bachiller, Cemí responde pensando en el amolador: “Un bachiller es una rueda que lanza chispas, que a medida que la rueda va alcanzando más velocidad, las chispas se multiplican hasta aclarar la noche” (p. 136). El padre, que desconocía la fuente del error, queda extrañado “del raro don metafórico de su hijo. *De su manera profética y simbólica de entender los oficios*” (p. 136, subrayado mío). Lo que en

ese momento era una simple equivocación de atribuciones, en el contexto de la novela aparece como la prefiguración de una lógica poética que luego se hará sistemática, produciendo nuevas significaciones mediante el acoplamiento de campos semánticos diversos (v. *infra* “Joyas del Paraíso”). Pero además, como se dice aquí, Cemí “profetiza” un nuevo modo de entender la profesión. Lejos de ser accidental, el hecho de que la divergencia entre padre e hijo *gire* en torno de las profesiones, habla del terreno en el que serán articuladas las diferencias: el de la función del “bachiller” (el intelectual) en el seno de la gran familia cubana. Ya no es un personaje como el Coronel (el ingeniero, el militar, el constructor) quien habrá de establecer y vigilar los cimientos de la República, sino alguien que trabaje en silencio, lejos del poder y las instituciones oficiales, al margen de la gran masa, de la universidad, de las agrupaciones políticas, de la confianza ingenua en la acción obediente y disciplinada. Cemí es este paseante solitario en cuyo interior renace la vocación heroica del padre, sólo que ahora transformada en el anhelo de una superación integradora sólo asequible en el espacio de los signos. Si existe un parricidio en *Paradiso*, no se trata de una simple borradura, una supresión, sino de una asimilación transformadora: se abandona al padre para continuarlo, se lo traiciona para sustituirlo *ingurguitándolo*. En la familia-nación de los Cemí el padre era la presencia afirmativa, la autoridad, la palabra apodíctica, y por esto su desaparición abre una hendidura abismal, un vacío, una “pérdida del sentido”⁵⁶ que reclama la respuesta *otra* del poeta; respuesta que nace de la ausencia, la desintegración y el peligro de una enfermedad “sin epifanía”. Aquí es donde la figura de Alberto se vuelve crucial, ya que vuelca en Cemí algo que ninguno de sus

⁵⁶ Enrico Mario Santí, *op. cit.*, p. 96.

padres podía enseñarle y que es la clave de su nuevo poder: la palabra como construcción, la poesía como iluminación de lo secreto, la escritura como inscripción resistente, la literatura como resurrección. En tanto heredero de este edificio familiar, Cemí se constituye en el depositario de todas sus uniones, pero en tanto narrador de esta crónica arborescente, también se presume, al igual que su padre, constructor y custodio de una tradición por restaurar. La salud y la enfermedad de los cuerpos se desdoblán así como síntomas simbólicos de dos espacios y dos épocas distintas. Cemí es el héroe de una República enferma, cuyos restos recompone en la malla de un cuerpo-tejido-imagen a la vez personal y colectivo: *Paradiso*.

ÁRBOL GENEALÓGICO DE CEMÍ



Capítulo 2

San Jorge y el dragón

La obra de arte no tiene menos que las restantes formas del espíritu esta misión esclarecedora, si se quiere *luciferina*. Un estilo artístico que no contenga la clave de la interpretación de sí mismo, que consista en una mera reacción de una parte de la vida —el corazón individual— al resto de ella producirá sólo valores equívocos. Hay en los grandes estilos como un ambiente estelar o de alta sierra en que la vida se refracta vencida y superada, transida de claridad. El artista no se ha limitado a dar versos como flores en marzo el almendro: se ha levantado sobre sí mismo, sobre su espontaneidad vital; se ha cernido en majestuosos giros aguileños sobre su propio corazón y la existencia en derredor.

José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*

Uno de los motivos por los cuales importa tanto la presencia de Fronesis y Foción en *Paradiso* reside en el hecho de que ambos funcionan como interlocutores necesarios de Cemí. A través de largos, a veces inverosímiles diálogos, estos personajes permiten el despliegue de cuestiones centrales en la novela, cuestiones cuya dramatización alimenta la dilatada zona ensayística del relato y pone de relieve los nudos o problemas que la novela propone analizar, no ya sólo a los personajes, sino a sus lectores. Uno de estos nudos aparece condensado en la figura de San

Jorge y el dragón, introducida en un diálogo sostenido por Fronesis y Cemí en el capítulo XI.

Como se sabe, la imagen de San Jorge y el dragón procede de la antigua hagiografía cristiana y emblematiza el combate de las milicias divinas contra las fuerzas de *lo bajo*. La iconografía gótica, renacentista y barroca dejó numerosas representaciones de esta lucha, cuya elocuencia simbólica reside en el gesto triunfal del caballero cristiano atravesando con su lanza el cuerpo de la bestia, usualmente situada en posición inferior. En su lectura tradicional esta imagen representa la victoria del bien sobre el mal, de la virtud sobre el vicio o del espíritu sobre la materia; pero en *Paradiso* esta lectura recubre connotaciones a la vez más complejas y precisas: se trata, ahora, de presentar con vestiduras míticas todo un planteo acerca de la misión del intelectual en el campo turbulento de la *polis*.

En *Paradiso*, el único momento en que la biografía de Cemí se cruza con la historia política de Cuba es el episodio de la sublevación estudiantil que antecede a la escena del mandato de Rialta. Esto le presta a la escena una significación crucial, ya que se trata de una instancia de inflexión a la vez personal y colectiva, con una gran diferencia respecto de las coreografías anteriores: ahora la relación entre el individuo y la muchedumbre no es de unanimidad —ya no hay grandes coros que *acompañen* la escena situada en primer plano— sino que se produce una ruptura: el individuo se convierte en “héroe” y la multitud en “masa”, de manera que entre ambos se abre una hendidura y una relación vertical. Si los coros anteriores acompañaban desde atrás, pero en un mismo plano de simpatía, ahora las masas, también situadas en el fondo de la escena, se ubican en un nivel inferior. Esta vez el

héroe es el intelectual, el que blande la lanza de la clarividencia, el que lucha contra las fuerzas inferiores de la inercia colectiva.

Este cambio tiene lugar en la magnífica escena multitudinaria de la revuelta estudiantil. El enfrentamiento se desarrolla a las puertas de una imaginaria universidad de Upsalón, en la ciudad de La Habana, sobre la superficie de una plaza que pronto comienza a cobrar valor simbólico como el espacio en que se gesta un rito de pasaje: “La Plaza de Upsalón tenía algo del cuadrado medieval, de la vecinería en el entono de las canciones de calendario: cohetes de verbena y redoblantes de Semana Santa. Fiestas de la Pasión en el San Juan y fiestas del Diciembre para la Epifanía, *esplendor de un nacimiento en lo que tiene que morir para renacer*” (p. 226, subrayado mío). Todo sugiere que una ruptura se está llevando a cabo en el interior del personaje, en cuya mirada absorta nace la intuición del profundo quiebre histórico que allí estaba aconteciendo. “Si trazáramos un círculo momentáneo” en torno de aquella escena, dice el narrador, podríamos “penetrar en el secreto” de su significado:

Las inmensas frustraciones heredadas en la coincidencia de la visión de aquel instante, que presenta como simultáneo en lo exterior, lo que es sucesivo en un *yo interior* casi sumergido debajo de las piedras de una ruina, motiva esa coincidencia en los contornos de un círculo que está segregando esos dos productos: el que sale a buscar la muerte y el que sale a regalar la muerte. Los que no participaban de esos encuentros, eran la causa secreta de esos dualismos de odios entre seres que no se conocen, y donde el dispensador de la vida y el dador de la muerte coinciden [...] (p. 227, subrayado mío).

Al regresar a su casa Cemí recibe el mensaje de la madre, y es en este punto cuando empieza a tomar conciencia de su misión. Dar testimonio implicará entonces responder a las “inmensas frustraciones heredadas *en la conciencia* de la

visión de aquel instante”, y supondrá, por lo tanto, no sólo la reconstrucción de la familia en el seno de su “yo interior”, sino la salida al encuentro de un destino cuya consumación es el libro. En el orden de los signos, en la fijeza de las inscripciones, en el tejido del relato, en su misma existencia como objeto, el libro es la piedra de toque, la resistencia que se alza contra la pérdida, la presencia erguida sobre un océano de confusiones. El libro es la lanza.

Paradiso constituye así una réplica al vacío generado no ya solamente por la ausencia del padre, sino por la “frustración” política de la nación. En verdad ambas paternidades se imbrican, ambas solicitan la restauración del sentido disgregado, del cuerpo descompuesto. La salida de Cemí tendrá que ver así con una militancia invisible y silenciosa. Su campo de batalla no será ya el de la actividad profesional, sino el combate solitario del intelectual independiente, desinteresado, separado de las instituciones. ¿Acaso no era este el mismo papel que Lezama se había atribuido como profeta de la “salvación por la cultura”, poeta en cuyas visiones y en cuyo “imposible sintético” se jugaba la salida al peligro deletéreo de la “desintegración”?

El episodio de la lucha estudiantil recrea en clave alegórica el levantamiento de 1930 contra la dictadura de Gerardo Machado, acontecimiento histórico en el que Lezama participó y en el que luego reconocerá el comienzo de su toma de conciencia como intelectual comprometido con el futuro de la República. Nuevamente el relato autobiográfico cruza y aclara el tramado de la ficción. Así describió Lezama el significado de aquel suceso:

Ningún honor yo prefiero al que me gané en la mañana del 30 de setiembre de 1930 [...] Bastaba aquel sumergimiento en la posibilidad infinita, para que comenzase entre nosotros la historia de los prodigios y los ecos. Como una nueva causalidad surgida en lo histórico de la sangre y el espíritu, las resonancias de aquella muerte llenaban con sus coléricas aguas las

gargantas del Valle de Proserpina, instaurando una cascada energética, el agua viva de los Evangelios, el agua maternal de los símbolos potentes. La muerte del héroe frente a un destino tenebroso, trazaba un poderoso ordenamiento en la causalidad.¹

La muerte a que hace referencia es la del estudiante Rafael Trejo, herido aquella mañana del 30 de setiembre. Ciertamente esta fecha marcó una inflexión en el curso de la historia cubana. En 1930 se inicia un periodo de endurecidas persecuciones y luchas políticas que inmediatamente decide, entre otras cosas, el cierre de la *revista de avance*, y con él el de toda una época dentro del incipiente campo intelectual de la República. En este ambiente de pesimismo y desilusión política comienza a conformarse el nuevo movimiento encabezado por Lezama, cuya divisa pasará a ser no ya la convergencia de combates estéticos e ideológicos, como antes proponía el vanguardismo de los años 20, sino la voluntad de “[a]lentar con celo todo lo que sea capaz de crear la sensibilidad nacional y desarrollar una cultura”, derrocando al mismo tiempo “todo intento artístico de tendencia política”.² La idea era lograr que los esfuerzos fuesen dirigidos a la constitución de un campo cultural autónomo, independiente de exigencias políticas: una “pequeña república de las letras”. El origenismo fue la expresión más lograda de este proyecto.

Así, al situar el relato de la revuelta estudiantil al inicio de lo que propusimos considerar el “corazón” de la novela, Lezama está recreando el significado mítico de aquel “sumergimiento en la posibilidad”. Ambos sucesos contiguos funcionan como detonador de la conciencia de Cemí, exhortada a cumplir una misión no sólo poética sino también política. Nuevamente quiero subrayar la

¹ “Lectura”, en *Imagen y posibilidad*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, pp. 94-95.

² Palabras de Guy Pérez Cisneros publicadas en el segundo número de *Verbum*, citadas por Cintio Vitier en “La aventura de *Orígenes*”, *op. cit.*, p. 317.

colocación estratégica del episodio del mandato materno, ya que este llamado señala una clara instancia de inflexión entre dos grandes zonas del relato: la que abre *hacia atrás* la reconstrucción del pasado de la familia, matriz de la poética “integradora” que la novela despliega; y la que abre *hacia delante* el relato de una búsqueda cuyo destino es el libro. Esta búsqueda motivada por una ardiente erótica del saber, es dramatizada en el juego de fuerzas de la llamada “tríada pitagórica”: Cemí, Fronesis, Foción. Nuevo tejido de oposiciones de que se compone la futura escritura de Cemí, es decir la *presente* escritura del texto.

Fronesis y Foción funcionan como antónimos. El nombre de Fronesis, explica la novela, alude a su recto juicio, su “eticidad” luminosa, en tanto que el nombre de Foción sugiere la sinuosidad contraria: mezcla de *foco* y de *foce*, el fuego y la fosa que constituyen la escenografía del infierno dantesco. ¿Hace falta agregar que Fronesis proviene de una familia dedicada al azúcar, y que en su mismo nombre Foción lleva implícita la chispa ígnea del tabaco? Así como antes el padre y el tío figuraban modelos complementarios en los que Cemí podía reconocerse, ahora ambos amigos serán los polos de una nueva oscilación.

La continuidad del padre, José Eugenio, en la figura de Fronesis, se pone de manifiesto en la escena de la revuelta estudiantil, cuando en medio del caos alarga su mano para salvar a Cemí del tumulto. Ahora Fronesis será la guía, el punto iluminado, el nuevo centro. Toda esta zona de la novela está saturada de alusiones al pasaje iniciático de la infancia a la adolescencia, la edad de la palabra. Esa noche, luego de la revuelta y el discurso de la madre, Cemí sufre una crisis de asma. Se aplica un tratamiento de polvos fumigatorios, pero acosado por las pesadillas no logra descansar, sueña con laberintos. A mitad de la noche retoma la lectura de *Los*

doce Césares de Suetonio, que había dejado en el capítulo dedicado a Nerón, pero pronto los humos comienzan a adormecerlo nuevamente. Vuelve a despertar más tarde y esta vez retoma *Wilhelm Meister* de Goethe, para leer el siguiente párrafo subrayado:

“A qué pocos varones les ha sido otorgado el poder de presentarse siempre, de modo regulado, lo mismo que los astros, y gobernar tanto el día como la noche, formar sus utensilios domésticos; sembrar y recolectar, conservar y gastar, y recorrer siempre el mismo círculo con calma, amor y acomodación al objeto.” ¿Fue una arrogancia de adolescente lo que le llevó a poner al margen de esa frase: *Yo?* [p. 234]

El minúsculo pronombre de pronto se convierte en un *desideratum*: “Yo”. En este contexto, la mención de *Wilhelm Meister* funciona de manera doblemente paradigmática. Por un lado indica la auto-adscripción de la novela al género del *bildungsroman*; por otro comienza a llenar de contenido ético el perfil de una identidad por construir: la del héroe necesario en el límite entre dos épocas. En la novela queda claro que la inflexión epocal se juega en la escena del enfrentamiento entre estudiantes y policías. El carácter bifronte del umbral se realiza simultáneamente dentro y fuera del protagonista, en su mundo íntimo y en el mundo de la historia. Allí mismo Cemí se transforma, abre los ojos, se deja invadir por “esplendor de un nacimiento en lo que tiene que morir para renacer”. La revuelta estudiantil es la instancia que media entre lo que sucede *antes* y *después* del llamado a la escritura.

Según Mijail Bajtín, para quien *Wilhelm Meister* ejemplariza el género del *bildungsroman*, esta colocación del héroe en la encrucijada de dos tiempos es característica de la novela de formación. En este tipo de novela, dice Bajtín,

El hombre se transforma *junto con el mundo*, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo. El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre y a través del hombre. El héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente. Se trata precisamente del desarrollo de un hombre; la fuerza organizadora del futuro es aquí, por lo tanto, muy grande (se trata de un futuro histórico, no de un futuro biográfico privado). Se están cambiando precisamente los *fundamentos* del mundo y el hombre es forzado a transformarse junto con ellos. Está claro que en una novela semejante aparecerán, en toda su dimensión, los problemas de la realidad y de la necesidad y el de la iniciativa creadora. La imagen del hombre en el proceso de desarrollo empieza a superar su carácter privado (desde luego, sólo hasta ciertos límites) y trasciende hacia una esfera totalmente distinta, hacia el espacio de la existencia histórica.³

Así entendida, la novela de formación es el relato de una *transfiguración*: un viaje hacia adelante para encontrarse consigo mismo en el “espacio de la existencia histórica”. Como artífice simultáneo de sí mismo y de su tiempo, actor y escenario de las mutaciones, el héroe es así colocado en el lugar más difícil, en el límite crítico de dos “mundos”. Tanto para Bajtín como para Lezama esa zona media, el *umbral*, constituye un momento de temblor en el que todos los órdenes se sacuden, revelando así su relatividad y la precariedad de sus cimientos. En este umbral ambivalente, fiesta de la destrucción y el nacimiento, reaparece, según Bajtín, el gesto del carnaval, liberando “la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. De allí que un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia.”⁴ Nada más cercano al “plutonismo” barroco de Lezama, quien no podía conocer a Bajtín cuando escribía

³ “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 214-215.

⁴ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza, 1994, p. 50.

Paradiso pero sí compartió con él varias lecturas inspiradoras, v. gr. Nietzsche. Recordemos, si no, la grandiosa imagen que cierra el capítulo IX, justamente el capítulo del que estamos hablando: la procesión de matronas portando un gran falo a la manera del antiguo culto a Dioniso bastaría para demostrar la entonces imprevista convergencia con Bajtín. En más de un sentido, ese mundo de transiciones en el que transcurre toda la segunda parte de la novela es un mundo revuelto y carnavalizado.⁵

La zona de quiebre se da entonces en la concatenación de tres momentos: la lucha estudiantil, el discurso de la madre y las lecturas de la noche: Suetonio y Goethe. En ellas Cemí descubre dos modelos de conducta. El primero, referido a Nerón, podría hacer pensar en el tirano contra el que los estudiantes se habían levantado aquella mañana; sin embargo el carácter “neroniano” también recubre otro matiz menos unívocamente negativo, dado que se lo atribuye a Foción,

⁵ Desde los años 70 la vinculación crítica de la obra lezamiana con la teoría de Bajtín tuvo que ver principalmente con los conceptos bajtinianos de parodia y carnavalización, notoriamente afines con la visión lezamiana de la cultura americana, y especialmente con su idea del barroco como “arte de la contraconquista”. Si no me equivoco, el primero en establecer esta relación fue Severo Sarduy, cuyo contacto con el grupo *Tel Quel* y los estudios de Julia Kristeva le permitieron reconocer el potencial de la entonces recientemente descubierta teoría bajtiniana. (Cf. Sarduy, “Dispersión: Falsas notas / Homenaje a Lezama”, *Escrito en un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969; “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, UNESCO / Siglo XXI, 1972, pp. 167-184). Según Emir Rodríguez Monegal, el éxito de las ideas bajtinianas en América Latina se debió a que proporcionaba nuevos instrumentos para “cuestionar el logocentrismo europeo u occidental” y de este modo revertir una antigua relación asimétrica (“Carnaval / antropofagia / parodia”, *Revista Iberoamericana*, n° 108-109, 1979, pp. 401-412). Así el “bajtinismo” de los 70 y 80 ayudó a reforzar la imagen de un Lezama inclinado a la parodia y la subversión carnalesca. (Cf. trabajos como los de de Jean Franco, “La Parodie, le grotesque et le carnalesque: Quelques conceptions sur le personnage dans le roman latino-américain”, *Idéologies, littératures et société en Amérique Latine : Etudes de sociologie de la littérature*, Université de Bruxelles, 1974, pp. 57-75; Emir Rodríguez Monegal, “Paradiso: una silogística del sobresalto”, *Revista Iberoamericana*, n° 92-93, 1975, pp. 523-533; Gustavo Pellón, *José Lezama Lima's Joyful Vision*, Austin, University of Texas Press, 1989, Rita V. Molinero, *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, Madrid, Playor, 1989). A pesar de que el entusiasmo por Bajtín ocasionalmente pudo llevar a la trivialización de sus conceptos, en lo que respecta a Lezama no tengo dudas de se trata de un encuentro iluminador, más profundo de lo que podría parecer y que no se limita a los conceptos de parodia o carnavalización.

enfrentado así al perfil goetheano de Fronesis. Ya está planteada entonces la escenografía del nuevo juego bipolar, la dramaturgia de tres sujetos reflexivos, intensamente críticos, montados en la cima de una lucidez extravagante y en cierta forma extemporánea. Lo que se discute en los largos debates de Cemí, Fronesis y Foción es el heroísmo necesario en épocas de frustración y desconcierto.

2.1. NUEVO HEROÍSMO / HEROÍSMO DE LO NUEVO

Los tres amigos constituyen así un espacio aparte: una isla dentro de la Isla. Fronesis y Cemí, dice Foción, “tienen clase, pertenecen a ‘los mejores’”:

Los dos –siguió Foción– atraviesan esa etapa que entre nosotros es la verdadera consagración de la familia, la etapa de la ruina. No es la ruina económica, los dos tienen buena situación de burguesía. Es algo más profundo, es la ruina por la frustración de un destino familiar, y, entonces, a buscar otro destino, pero así es como resultan “los mejores”. La ruina, entre nosotros, engendra la mejor metamorfosis, una clase que puede competir en fineza con las mejores del mundo. En presencia de ellos, de su nobleza, de su presencia de los mejores, uno siente una confianza clásica, nos sentimos más fuertes en nuestra miseria. [p. 289]

Este es el escenario en que se pone a prueba el heroísmo de Cemí, el de la ruina familiar, el ocaso de la vieja Cuba. El lenguaje de Foción pone al descubierto el sistema de valores con que la novela modela este nuevo héroe: se trata de alguien que pertenece a “los mejores” –no a los más: el “resto”–, cuya eminencia proviene de la cuna –la más rancia tradición criolla– pero también de una suerte de *fatum* nacional marcado por la frustración y la pérdida. Se trata por lo tanto de un individuo de origen burgués pero crítico de las seguridades burguesas, alguien que utiliza su buen nacimiento como pedestal para elevarse sobre un campo yermo,

sembrado de ruinas. Este sujeto privilegiado cuya única posesión es el orgullo de ser un hombre instruido, de espíritu aristocrático y éticamente superior, es el héroe que *Paradiso* invoca.

Es importante prestar atención al perfil ejemplar de esta figura, ya que está planteando un aspecto de la novela que tal vez no ha sido suficientemente valorado: su orientación edificante. Esta orientación concuerda sensiblemente con el modelo griego de *paideia* estudiado por Werner Jaeger: el ideal de una formación (*bildung*) integral del ser humano.⁶ Según Jaeger, los griegos fundaron el concepto de que el individuo debe ser educado en virtud de un ideal superior, según el cual su formación moral se encuentra profundamente ligada al desenvolvimiento de la *polis*. De allí que la “trinidad griega del poeta (ποιητής), el hombre de estado (πολιτικός) y el sabio (σοφός)”, encarnen “la más alta dirección de la nación” (p. 14). En el ideal griego de *paideia* el hombre se constituye en una obra de arte, la más valiosa para la comunidad, un modelo al mismo tiempo ético y estético de *humanitas* que, según Jaeger, se encuentra muy “por encima de la virtuosidad intelectual y artística de nuestra moderna civilización individualista” (p. 14). Lezama estaría dispuesto a compartir esta opinión. También para él el arte constituye una herramienta destinada a la educación integral, sobre todo en un siglo en el que prevalecen los signos de la “ruina”, la “decadencia” o la “frustración”. Su

⁶ “Los griegos vieron por primera vez que la educación debe ser también un proceso de construcción consciente. ‘Constituido convenientemente y sin falta, en manos, pies y espíritu’, tales son las palabras mediante las cuales describe un poeta griego de los tiempos de Maratón y Salamina la esencia de la virtud humana más difícil de adquirir. Sólo a este tipo de educación puede aplicarse propiamente la palabra formación [πλάττειν], tal como la usó Platón por primera vez, en sentido metafórico, aplicándola a la acción educadora. La palabra alemana *Bildung* (formación, configuración) designa del modo más intuitivo, la esencia de la educación en el sentido griego y platónico. Contiene, al mismo tiempo, en sí, la configuración artística y plástica y la imagen, ‘idea’ o ‘tipo’ normativo que se cierne sobre la intimidad del artista”. Werner Jaeger, *Paideia: los ideales del mundo griego*, op. cit., p. 11. Según Cintio Vitier, este fue “uno de los libros más releídos por Lezama”. P., nota 10, p. 523.

héroe es así, al mismo tiempo, un poeta, un filósofo y un hombre político. Un modelo que se propone para ser tenido en cuenta, de la misma forma que Cemí había orientado su destino siguiendo las huellas de *Wilhelm Meister*, a cuyo lado había escrito el nombre de su meta: “Yo”.

Ahora bien, si Fronesis y Cemí se distinguen por esta superioridad moral ¿qué papel juega Foción? En el dispositivo simbólico de la novela, en el que los personajes suelen operar como representantes humanizados de espacios o territorialidades, Foción viene a jugar el papel de *lo bajo*, el abismo sin límites, el deseo puro y sin finalidad. Así se configura el diseño triangular de la tríada: Fronesis encarna el destino, el punto elevado; Foción el derrumbe, la profundidad hacia donde es preciso descender, la disolución momentánea de todas las fronteras. Colocado entre ambas regiones, Cemí es el viajero y la zona de convergencia. En la escenografía interior del narrador –el “mundo” desplegado en la novela– cada uno de estos polos constituye a su vez un aspecto y un momento en el viaje de Cemí hacia su meta, que consiste en alcanzar el equilibrio entre la claridad de la forma y la oscuridad de lo que huye de las formas. A fuerza de buscar este equilibrio, la novela prolifera en minuciosas exploraciones del significado simbólico de cada personaje: la “uniformidad señorial” de Fronesis, su condición de “centro”, su “eticidad”, su “serena confianza y tranquilo navegar dentro de sus fines” (p. 323) se oponen a la “potencialidad deseosa” de Foción, su incapacidad de “adquirir forma”, su deriva perversa “fuera de todo ritmo y sucesión” (p. 278). Y entre ambos Cemí, dichoso de “tener un amigo apasionado y un amigo que lo escrutaba [...] como dos centinelas” (p. 278), bascula, medita y comprende en su interior el juego binario de los opuestos. Los tres forman así un triángulo, en el que Cemí ocupa a la vez el

lugar de la mediación y el área global del conjunto, ya que en última instancia Fronesis y Foción representan los jalones de su viaje microcósmico hacia un conocimiento totalizador.

Pero más allá de esta figuración esquemática, es importante no perder de vista el siguiente detalle: la tríada forma un cuerpo cerrado, aislado del entorno, del cual se constituye en intérprete y crítico. Los tres deambulan por la ciudad, meditan largamente en el malecón, contemplan el vasto mar o las estrellas en el cielo, conversan en los bares o mientras caminan por la calle, discuten en los pasillos – nunca en las clases– de la universidad. Se distinguen de la “inmensa mariquera” y proclaman esta distinción con orgullo, formando un solo cuerpo: un cuerpo-*isla* en cuyo seno se juega nada menos que el futuro de la comunidad.

La crisis es el tema de casi todas sus conversaciones. Uno de los primeros diálogos versa sobre uno de los problemas que más preocupó a Lezama: la pobreza de la enseñanza universitaria.⁷ De hecho el verdadero aprendizaje de Cemí se da a la salida de las aulas, cuando se encuentra con los amigos para discutir aquello que los profesores no sabían enseñar. En una de estas salidas Cemí encuentra a Fronesis disertando sobre el *Quijote*, a su juicio mal interpretado por las lecturas académicas, que acostumbraban a enseñarlo como una simple parodia de las novelas de

⁷ En *Verbum* Lezama había publicado un editorial en el que denunciaba la pobreza del nivel académico y el fraude en los concursos universitarios: “La revista *Verbum* se cree obligada a decir sobre un hecho universitario lo que es justo e inaplazable que se diga. Se trata de la ocupación de las cátedras, que ya la pública maledicencia y la pública verdad, se han encargado de calificar con giro peyorativo de ‘affaire’. [...] ¿Cuáles son los catedráticos que después de haber usufructuado una cátedra durante muchos años pueden mostrar siquiera un texto, o una monografía o tan solo un ensayo valioso? Por todas partes tan sólo verbalismos y pactos con el demonio. [...] Todas las cátedras deberán ser convocadas a oposición y el alumnado vigilará atento a cualquier escalamiento o piratería, si no se quiere que haya una equivalencia ética entre el profesorado incompetente y el estudiantado sin inquietud”. “Oposiciones y opositores” (*Verbum*, 1937), *Imagen y posibilidad, op. cit.*, , pp. 179-180. Por lo demás, ya vimos anteriormente en su correspondencia con Rodríguez Feo que Lezama rechazaba “[t]oda esa tradición profesoral, acumulada y transmitida, como la tinta de la Parker”, lo que le parecía una burocratización de la tarea intelectual en el trabajo académico.

caballerías, como el texto de cierre en el que se ponía fin a la literatura de la Edad Media y el Renacimiento. Según él, lo que los profesores no podían ver era la dimensión utópica de la novela de Cervantes. Para Fronesis “Don quijote es un Simbad, que al carecer de circunstancia mágica, del ave rok que lo transporte, se vuelve grotesco” (p. 240). Y agrega más adelante: “Si Cervantes hubiese querido escribir contra los libros de caballerías, y esa es una de las tonterías que le hemos oído al profesor esta mañana, hubiese escrito una novela picaresca, pero no, lo que hace es un San Antonio de Padua grotesco, que ni siquiera conoce los bultos que lo tientan. Esa mezcla de Simbad sin circunstancia mágica y de San Antonio de Padua sin tentaciones, desenvolviéndose en el desierto castellano, donde la hagiografía falta de circunstancia concupiscible para pecar y de la llovizna de la gracia para mojar los sentidos, se hace un esqueleto, *una lanza a caballo*” (p. 240, subrayado mío). ¿A qué viene toda esta disquisición?

Si se admite que el *Quijote* es la primera novela moderna, y que lo es precisamente por el tipo de relación que establece entre el héroe y su mundo, entonces podría empezar a comprenderse el motivo de esta disertación. En la novela de Cervantes Fronesis podía encontrar el modelo originario donde leer la función utópica del héroe novelesco y la voluntad crítico-creativa del género que allí comenzaba a gestarse. En la opinión de Marthe Robert “la novela se distingue de todos los otros géneros literarios, y quizá de todas las otras artes, por su aptitud no ya para reproducir la realidad, como siempre se dio por supuesto, sino para revolver la vida con la intención de recrear incesantemente nuevas condiciones y de

redistribuir sus elementos”.⁸ En otras palabras: la novela moderna vendría a ser el escenario en el que se re-presentan los fundamentos de la realidad, no sólo para hacerlos visibles sino para transformarlos. “Gracias a esta voluntad de remodelación, que muy bien pudiera ser el secreto de su proliferación, así como de esa unidad que no puede encontrársele, dispone a su gusto de los recursos de la utopía, de la sátira [...], e incluso de la metafísica o la filosofía, si sabe tomar en serio la acción típica de su héroe contra las fronteras de la vida” (p. 33-34). La reflexión de Robert pone de relieve una cuestión que es crucial en *Paradiso* y que de hecho se encuentra tematizada en las discusiones de los tres amigos: la misión del héroe –y en definitiva de la propia novela– como agente de transformación. En este sentido Don Quijote aparece como el prototipo más prestigioso de la revuelta contra “las fronteras de la vida”. En su caso se trata, como dice Fronesis, de una rebelión grotesca, debido a que Cervantes elige situar a su héroe en el mundo prosaico de la España contemporánea –la de los caminos, las ventas, el pueblo común, la burguesía y la aristocracia ociosa, un mundo que prefigura los escenarios del realismo moderno–, donde ya no existe lugar para los deseos utópicos del hidalgo. De allí que Don Quijote sea para Fronesis un Simbad sin “circunstancia mágica”, un personaje extrapolado, no sólo traído de otra época sino de otro universo imaginario. El héroe de Cervantes se presenta como un soñador ridículo, en última instancia derrotado no por la locura, sino por el retorno a la razón.

Esta fue la interpretación de Ortega y Gasset en un ensayo que hizo época: *Meditaciones del Quijote* (1914). Para Ortega el *Quijote* es la primera manifestación del pesimismo que en adelante caracterizaría al género *novela* como expresión de la

⁸ Marthe Robert, *La novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973, p. 33.

modernidad: “Ya en el *Quijote* se vence el fiel de la balanza poética del lado de la amargura, para no recobrase por completo hasta ahora. Pero este siglo, nuestro padre, ha sentido una perversa fruición en el pesimismo; se ha revolcado en él, ha apurado su vaso y ha comprimido el mundo de manera que nada levantado pudo quedar en pie. [...] No hay libertad, originalidad, vivir es adaptarse; adaptarse es dejar que el contorno material penetre en nosotros, nos desaloje de nosotros mismos. Adaptación es sumisión y renuncia. Darwin barre los héroes sobre el haz de la tierra”.⁹ De acuerdo con esta visión, la prepotencia del “ambiente” vendría a neutralizar el poderío de la voluntad heroica, y para Ortega el *Quijote* se encuentra al inicio de esta pendiente hacia el predominio del entorno “práctico” y “vulgar”. Obviamente su intención es romper con el lastre determinista del positivismo, apelando a una revalorización de la libertad individual, el heroísmo y su deseo de superación. El héroe, según él, se define por la fuerza de esta voluntad erguida contra el “contorno”, contra la inercia “material” de la masa, y por eso es quien encarna en su padecimiento trágico la impulsión que fuerza todas las mutaciones: “Como el carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es, tiene el personaje trágico medio cuerpo fuera de la realidad. [...] Su testimonio es el futuro” (pp. 237-238). En la medida que revuelve los fundamentos de su mundo para iniciar otro nuevo, el héroe se sitúa en el límite de su tiempo, es el nexo entre dos épocas.¹⁰

⁹ *Meditaciones del Quijote, op. cit.*, pp. 243-244.

¹⁰ Para Ortega y Gasset el nombre de Cervantes es la “palabra que en toda ocasión podemos blandir como si fuera una lanza” (p. 173, subrayado mío). Pero al arrogarse la función de primer verdadero intérprete del *Quijote*, el propio Ortega está presumiendo él mismo como la lanza que vence la mediocridad de la época. Según Julián Marías, “si en este párrafo se sustituyese el nombre de Cervantes por el de Ortega, su verdad permanecería invariable” (nota a pie, p. 173).

De igual manera, las extensas reflexiones de los tres amigos están hablando del lugar que *Paradiso* se adjudica como instancia de inflexión. La lectura que Fronesis hace del *Quijote* está refractando su propia ruptura con el entorno, y en otro nivel bastante obvio, también la protesta de Lezama ante las incomprensiones de que siempre se dijo objeto. Sirva de ejemplo el siguiente párrafo, en el que se describe a Fronesis con los ojos de Cemí:

Lo que más le atraía a Cemí de Fronesis, era su desenvoltura en cosas de cultura [...] La uniformidad de su carácter enloquecía a los poetas, a los teatreros existenciales, a los cineastas con pantalones color marrón, a esa fauna que para mostrarse temperamental escupía en un pañuelo con ajenas iniciales, prestado un día de dolor de cabeza fingido.

Su vida era más atormentada que la de toda esa faunilla, pero mostraba un exterior irreprochable. Su destino lo profundizaba en una forma severa. La inmensa mariguera lo consideraba pedanteado, reiterado, de reacciones esperadas, ceremonioso, pero sentía su innata superioridad como un ijar. Lo que consideraban pedantería, era un hechizo de sabiduría convertido en amistosa costumbre. La seguridad de su desenvoltura, que los banales veían como reiteración, era el cumplimiento de un destino cuyo sustento desconocían. [pp. 277-278]

¿Cómo no ver en esta imagen de Fronesis el retrato de Lezama? ¿Cómo no pensar entonces la novela como el intento de una justificación, un esclarecimiento, una legitimación de su propia figura de escritor? La “reiteración” de que se acusó a Lezama —empezando por Virgilio Piñera— aquí es explicada como “el cumplimiento de un destino” cuyo “sustento” esos *otros* desconocían. ¿Pero no es todo *Paradiso* la puesta en ficción de estos fundamentos? ¿Y no es al mismo tiempo la narración de un destino que allí se está realizando, en el propio texto, *en acto*? Es claro que *Paradiso* no podría comprenderse fuera de este diálogo con las “circunstancias” de las que procede y a las que busca modificar. Un aspecto importante en este esfuerzo es la legitimación del intelectual, el héroe, el poeta que allí va cobrando forma:

Cemí, Oppiano Licario, el propio Lezama. Figuras extrañas, siempre a riesgo de ser malinterpretadas o convertidas en grotescos.

En cierto modo *Paradiso* busca invertir el destino pesimista del *Quijote*. En esto consisten las discusiones de la tríada y la búsqueda personal de Cemí. Para hacerlo –para no convertir a su protagonista en un héroe ridículo– la novela sí lo rodea de una “circunstancia mágica”, ya que el universo en que se mueve Cemí es cada vez más un mundo maravilloso y lleno de misterio, separado del tumulto masivo y la ramplonería de la ciudad vulgarizada. Pero en el tránsito hasta su encuentro con Oppiano Licario el problema recurrente, se diría obsesivo, es el de cómo producir la transformación de las ruinas en nuevos “actos nacientes”. Fronesis lidera estas discusiones. Para él lo que se impone es la “transmutación de todos los valores” (p. 298).

Desde luego no podía faltar la referencia a Nietzsche, al que se le dedican unas siete páginas de debate. ¿Por qué tanta atención? Nietzsche ofrecía el punto de partida necesario para pensar esa figura en cuyas manos estaban las semillas del futuro, y lo que discuten Fronesis y Cemí es justamente esto: el heroísmo como un salto cualitativo en el tiempo, una ruptura. Por supuesto que no podían coincidir completamente con la filosofía nietzscheana. Si por un lado ambos valoran el ademán iconoclasta del “profesor que reacciona contra los profesores” (p. 299), su revuelta contra la pedantería académica, los dogmas de la ciencia y las determinaciones del historicismo, por otro lado recusan el gesto nihilista de Nietzsche. Así como en otras oportunidades Lezama había rechazado la actitud meramente destructora de las vanguardias europeas, ahora sus personajes reaccionan contra lo que interpretan como la pura negatividad nietzscheana. “Su

vogelfrei”, explica Cemí, “su fuera de ley, no era nunca su *vogelon*, su acto sexual, su acto en una palabra. El mismo Zaratustra, nos dice que tiene hambre dentro de su saciedad, pero nunca tiene hambre hipertélica, creadora, que va más allá de su finalidad, para buscar complementarios inocentes y misteriosos” (p. 300). Contra este superhombre a la intemperie y sin Dios, satisfecho de su propio apetito de poder, los amigos modelan un héroe mediador y mártir. Como no podía ser de otra manera, el mayor reproche a Nietzsche reside en su refutación de la trascendencia. Los amigos coinciden en esto con Max Scheler, quien había rebatido las ideas anticristianas de Nietzsche en el libro *El resentimiento en la moral*.¹¹

Para Scheler, la idea nietzscheana de que el cristianismo es “la flor del resentimiento” se basa en el error de confundir la moral del amor al prójimo con la filantropía moderna, que según él sí se origina en el rencor. Scheler afirma que el verdadero cristianismo surge de la noción de un Dios infinitamente generoso, cuya “esencia misma se torna amor y servicio, y, por consiguiente, creación, voluntad y obra”.¹² No se trata entonces de una “moral de esclavos”, como decía Nietzsche, sino de hombres poderosos que, lejos de igualarse con el que sufre, el pobre o el enfermo, “auxilian” con la exuberancia de su “propia fuerza vital, de la seguridad y la firmeza” (p. 104). Scheler busca salvar así al cristianismo del anatema nietzscheano, conservando al mismo tiempo su desprecio de “lo cuantitativo”, el predominio de las masas. Su héroe, al igual que en *Paradiso*, es un hombre

¹¹ En este diálogo es Fronesis quien cita a Scheler. Según el testimonio de Cintio Vitier: “Entre las lecturas filosóficas contemporáneas de algunos de los poetas de *Orígenes*, ocuparon un lugar destacado los libros de Max Scheler editados por *Revista de Occidente*. El libro aludido por Fronesis es sin duda *El resentimiento en la moral*, traducido por José Gaos y publicado por dicha editorial en 1927.” *P*, n. 20, p. 504. Aquí cito la obra de Scheler según la edición de Espasa-Calpe, Buenos Aires - México, 1944, con la misma traducción de Gaos.

¹² *Ibidem*, p. 87.

creyente, cuya grandeza se mide por la proporción del sacrificio y por su “alegre, ligera, valiente, caballeresca indiferencia hacia las *circunstancias* de la vida” (p. 95).

Fronesis recupera esta idea de sacrificio como redención amorosa, no sólo contradiciendo a Nietzsche junto con Scheler, sino despreciando junto con ambos el cariz utilitario de la moral burguesa: “Los valores filisteos son los que desconocen que el sufrimiento es prometeico, que el hombre sufre porque no puede ser un dios, porque no es inmutable. El cumplimiento de todo destino es sufrimiento” (302). Luego cualquier intento de modificar el contorno supondrá la aceptación generosa del dolor. “Cada palabra”, dice Fronesis citando a Kafka, “se convierte en una *larga lanza* dirigida contra el que habla” (p. 302, subrayado mío), de manera que el sufrimiento “no es más que la rotura del círculo en que toda criatura está inscrita” (302).

Rotura, incisión, corte: todos los diálogos orientados a discernir la función del intelectual ante la inercia pasiva de la masa están atravesados por imágenes alusivas a la penetración. Cemí subraya justamente la falta de esta penetración en Nietzsche, su incapacidad para recrear el mundo luego revolver sus cimientos, destacando entonces el carácter seminal y sexual del saber como instrumento ambivalente, órgano de ataque y fecundación, desarticulación y reordenamiento. La palabra es lanza, pero también es falo. Esta ambivalencia vuelve a repetirse en otras conversaciones y de hecho atraviesa el conflicto sexual de los tres amigos, del que vamos a ocuparnos en el capítulo siguiente.

En cierto momento de este diálogo sobre Nietzsche, Cemí interpreta el apellido “Fronesis” como la clave de su personalidad: “la sabiduría, el que fluye el

que se mueve”, e incluso como una opción deliberada: “no quieres llamarte Noesis, el deseo de la novedad, lo que deviene sin cesar” (p. 299). Desde luego, quien no quiere llamarlo por este nombre es el propio narrador, que precisa alegorizar en él menos un tipo de personalidad que una función. “Cuando estábamos en presencia de Fronesis”, dice el texto, “su punto errante no dejaba de acecharlo, de avivarle su ámbito. Hacía recordar aquella frase de Kandinsky, que nos afirma ‘que un punto vale más en pintura que una figura humana’ [...] En su ausencia el punto retornaba, más que su figura, siguiendo ese consejo del mismo Kandinsky, de que el punto del cuchillo al actuar sobre la placa negra del grabado engendra un punto que rompe su contorno” (p. 239). Esta función –que puede abstraerse hasta convertirse en un punto, así como la circunstancia puede representarse en la forma geométrica del círculo–, es la de constituirse en modelo de Cemí, con quien comparte el llamado a la dificultad. Recordemos que para Lezama “lo difícil” tiene que ver con un trabajo hermenéutico: es un *salto* hacia dentro y hacia atrás, un viaje hacia lo desconocido en busca de “lo nuevo”.¹³ ¿Pero no era este deseo de novedad aquello que Fronesis despreciaba? Como en otros ensayos de Lezama, aquí también se establece esta distinción: “lo nuevo” que buscan Fronesis y Cemí no es el instante fugaz del cambio, no es una alteración vacía de contenido cuya caducidad inmediata reclamaría más y mayores alteraciones. Asumiendo que todo ser es el producto de una historia viva, *encarnada*, la novedad radicaría en reordenar y resignificar esa suma de acontecimientos seminales de que cada sujeto está constituido. Lo “nuevo” es entonces una reinvención (un reencuentro) lleno de significado para el futuro. Así lo explica el narrador:

¹³ Véase la nota 54 del capítulo previo, referida a Baudelaire.

Tanto a Fronesis como a Cemí, su *simpathos* por la sensibilidad creadora contemporánea en sus dos fases, de reavivamiento del pasado como de búsqueda de un desconocido, les era muy cercano. Era la prueba de una recta interpretación del pasado, así como la decisión misteriosa de lanzarse a la *incunnabula* [sic], pero eso era más bien debido a sus apasionadas lecturas del pasado creador, que había tenido que sufrir un riesgo, interpretar un desconocido y lanzarse a perseguir elementos creadores aun no configurados. Cuando el resto de los estudiantes se mostraba desdeñoso y burlón y la mayoría de los profesores no podía vencer sus afasias o sus letargias, Fronesis, Cemí y Foción escandalizaban trayendo los dioses nuevos, la palabra sin cascar, en su puro amarillo yeminal, y las combinatorias y las proporciones que podían trazar nuevos juegos y nuevas ironías. [pp. 325-326]

Lanza-dos a la “recta interpretación del pasado”, los amigos escandalizan, hienden el letargo nebuloso del “resto” y recortan así un espacio privilegiado: el de su isla creadora,¹⁴ cuna *-incunabula-* del futuro desconocido. La palabra-lanza raja, rompe, cercena, pero también descifra las tinieblas del pasado y prefigura nuevos modelos de significación. La tríada se coloca así en el lugar del mártir, el profeta, el sacerdote, el exégeta y el santo guerrero.

La figura de San Jorge emblematiza todas estas funciones. El diálogo en que se lo cita recoge estas imágenes para situarlas en la escena visionaria de un gran apocalipsis cubano, final de la ciudad corrupta y comienzo de la nación resucitada. El diálogo se sitúa nuevamente en la universidad, a las afueras de las aulas. Luego de salir de clase Cemí “avanza” por los corredores de Upsalón, siguiendo a Fronesis, “siempre adelante”. Fronesis protesta por lo mal que se enseña a Pitágoras, y entonces ambos inician un contrapunteo en el que cada uno resume la significación simbólica de los números pitagóricos, del uno al siete. Al terminar encuentran que una muchedumbre los acompaña. “El coro de los estudiantes que

¹⁴ Justamente por carecer de “acto sexual”, de “acto en una palabra”, Cemí dice de Nietzsche que “no pudo habitar la isla” (p. 299).

había oído por primera vez el hechizo de los numerales cargados de símbolos pitagóricos, prorrumpió en aplausos mezclados con risotadas de alegría amigotera” (p. 328). Pero el aplauso los irrita.

Los que nos oían [protesta Fronesis] estaban ansiosos de ser simples masas corales, no participar del ascenso del número en el canto. Eso es uno de los signos de lo cuantitativo en nuestra época, su comodidad para convertirse en coro, aunque halle o no los grandes acentos trágicos. Son la vergonzante respuesta del sometimiento al destino, o mejor, de ausencia total para enfrentarse con el *fatum*. Serían incapaces de salir a enterrar a su hermano en contra de la prohibición que les dictan las propias leyes de su destino trágico. Como hay la poesía en estado puro, hay también el coro en estado puro en los tiempos que corren, que tiene la obligación impuesta de no rebelarse, de no participar, de no enterrar a su hermano muerto. [p. 328]

Los coros que antes acompañaban a la familia llevando sus dichas y tristezas al plano de la comunidad unánime, ahora se convierten en masa “pura”, en materia informe. La tensión entre forma y materia concuerda con la metafísica pitagórica recién aludida, pero también alude a la discontinuidad entre “los mejores” (los que moldean su destino) y el resto (la masa amorfa: “lo cuantitativo de nuestra época”). Enfrentamiento que señala a su vez la ruptura temporal entre unos y otros, ya que Fronesis y Cemí no sólo desprecian la inercia de los que simplemente son *más*, sino el conjunto de la época. La lucha se establece así contra la masa y contra el presente.

Pero en este combate contra los impulsos regresivos del entorno, el héroe no se encuentra a la intemperie. La figura del entierro, referida a la tragedia *Antígona*, lleva a pensar en esta rebelión como un acto de sacrificio en orden al cumplimiento de una ley superior. En la tragedia de Sófocles, Antígona representaba la estatura moral del héroe que elige honrar el deseo de los dioses —santificar el cuerpo del hermano muerto— antes que someterse a las prohibiciones del tirano. La medida de

su rectitud estaba por lo tanto garantizada por la concordia con esta legalidad mayor, no contingente, que su hermana Ismene prefiere ignorar para limitarse a cumplir con las normas de la *polis*. Al desautorizar a Creonte, Antígona revela la ceguera del tirano y su propia clarividencia para descifrar la escritura invisible de las leyes divinas, ya que el modelo de su conducta no corresponde al terreno de las cosas humanas, siempre sometidas al error, sino al orden inmortal de los dioses. Si esto ocurriera en Cuba, piensa Fronesis, “[t]odos se quedarían en su palacio de vergüenza, al lado de Ismene, repitiendo sus palabras a Antígona: ‘¿Y qué, oh desdichada, si las cosas están así, podré remediar yo, tanto si desobedezco como si acato las órdenes?’” (p. 329). Porque la masa no sabría desobedecer al tirano para seguir la palabra de quienes *pueden ver* más allá del tiempo y sus turbaciones, al igual que en su época los seguidores de Pitágoras decían poder descifrar la estructura geométrica de la máquina cósmica. “Dichosos los efimeros que *podemos* contemplar el movimiento como imagen de la eternidad”, dirá Lezama en “Confluencias”. Aprender a leer en el aire la forma del universo: este era el *desideratum* de ese “yo” que Cemí había escrito al margen de palabras de Goethe: “A qué pocos varones les ha sido otorgado el poder de presentarse siempre, de modo regulado, lo mismo que los astros, y gobernar tanto el día como la noche...”

Y así el coro se convierte en dragón. “Ese coro que no se rebela ante la prohibición pavorosa”, continúa Fronesis, “que no participa, que no sigue al escogido para interpretar y deshacer su *fatum*, ha venido a reemplazar a los antiguos dragones, cuya sola función era engullir doncellas y héroes. [...] San Jorge es la réplica cristiana de Antígona” (p. 329). Luego “podemos reconstruir la línea: coro, dragón, materia. Y era creencia de toda la religiosidad medieval que la materia

había formado el cuerpo del Príncipe de las Tinieblas. Es esa Materia la que lucha contra los *eones* del héroe, de la poesía y de la luz” (p. 330).

Ya están los actores de la gran batalla cósmica entre las fuerzas de la luz y la oscuridad. De aquí en más el discurso de Fronesis se vuelve oracular, remedando la exaltación visionaria del Apocalipsis con toda su parafernalia de símbolos y terrores. Las imágenes finales son de una magnificencia estremecedora. Llegada la última hora, dice Fronesis, San Jorge resucita cubierto de gloria para luchar contra el dragón, liberado de su encadenamiento de mil años, según el relato bíblico; entonces la bestia comienza a recorrer el cielo, “apartándose las estrellas ante sus coletazos de fuego chorreante”; San Jorge arremete con su Pegaso, cae sobre la constelación del dragón y está por vencerlo, restituyendo así el orden perfecto de la ciudad celeste...cuando de pronto la narración se interrumpe. En el instante en que Fronesis llega al clímax de su visión suena el timbre de la universidad, y otra vez se oye “el tumulto de los alumnos filosofantes para entrar en clase” (p. 334). El abrupto retorno al presente de la enunciación hace manifiesto el defasaje entre ambos órdenes: el de quienes *pueden* elevarse al escenario de las imágenes supraterrenas y el de quienes parlotean a ras del suelo, como aquellos condenados a entretenerse con sombras en la caverna de Platón. Esta es la distancia que se abre entre “el héroe de la poesía y la luz” y el resto de los mortales; la brecha que separa al poeta iluminado de la ciudad vulgarizada.

Identificada con la misión de trascender el “contorno” para traer, como Prometeo, el fuego de la verdad, *Paradiso* busca establecerse como la palabra-lanza en el comienzo de una nueva era. ¿Deberíamos suponer que la visión gloriosa del San Jorge resucitado podría estar aludiendo a la revolución de 1959, que para estos

personajes se encuentra en el futuro pero que ya era realidad cuando Lezama escribía este capítulo? No precisamente. De hecho la búsqueda de Cemí se aleja cada vez más de las acciones tumultuosas y ciertamente se distancia de la disciplina militar representada por el padre. La mano de Fronesis lo había rescatado de la revuelta estudiantil para iniciarlo en otro camino, donde la responsabilidad de la “participación en el destino” no radicaba ya en el gesto exterior de la protesta, sino en el orden menos ostensible del discurso visionario. De allí la magnitud de sus debates: el arma *ahora* es la palabra. “Ahora”, desde luego, en cuanto al tiempo de la narración representada, pero también respecto del acto de escritura, renovado en el presente incesante de cada lector. Tal como indican las palabras de Licario citadas al cierre de la novela, se trata de una revolución incesante, siempre a tiempo de recomenzar; y sobre todo se trata de una rebelión invisible, que surge de una profunda revolución moral, de un permanente *salto* hacia los orígenes.¹⁵ Si consideramos el trayecto de Cemí desde el episodio de la revuelta hasta su encuentro con Oppiano Licario, podemos ver que su camino se aleja del tiempo histórico para ingresar en un orden crecientemente atemporal. La ciudad se va tornando cada vez más misteriosa, menos reconocible, y los eventos se llenan de símbolos y oscuras concurrencias. ¿Se ha realizado una fuga hacia el paraíso insular de la poesía? Y de ser así, ¿esa fuga supone la renuncia a las urgencias del presente?

¹⁵ “Para mí”, dijo Lezama con respecto a la Revolución de 1959, “la revolución es una metáfora del hombre con su devenir. Una fulguración que aclara la proximidad y la lejanía. Lograr un ritmo *increscendo* entre un hecho titánico como es la revolución y una creación por el lenguaje y su acarreo, es el análogo de la metáfora actuando en la sobrenaturaleza. En toda obra de esencialidad hay una ruptura de las series y un comienzo, como en la profundida avisal de un hecho revolucionario. Se liberan zonas muy profundas del hombre en ese hecho primigenio que es la revolución, en una obra hay también el absoluto de esa libertad. [...] Es algo más profundo que lo que se ve, lo que encuentro en esa relación. Está no tan sólo en lo que se ve, sino en la fundamentación, en la raíz que se extiende más allá de su finalidad visible.” “Literatura y Revolución (encuestas)”, *op. cit.*, pp. 131-132.

Si Cemí se aleja cada vez más de la ciudad visible para ingresar en esta otra causalidad poética, es porque supone estar penetrando así en lo que María Zambrano llamó *la Cuba secreta*. Ya que más allá de las revueltas y revoluciones, el héroe que *Paradiso* diseña no es un agitador de masas sino un silencioso hermeneuta, un escrutador del universo. No hace falta agregar que ese héroe es Cemí, Fronesis, Oppiano Licario, y en última instancia Lezama. Separado del “resto” por su don visionario, este sujeto se coloca en el delicado límite que separa lo sublime de lo grotesco. El momento en que más claramente puede leerse el temor a ser considerado ese poeta de enigmas trasnochados que muchos vieron en Lezama, es aquel en que la madre de Oppiano Licario manifiesta su inquietud por el destino de su hijo:

[Licario] Ha llegado a tener tal perfección –dijo la madre–, en esa manera, no digo método, porque desconozco totalmente su finalidad, que *me atemoriza si todas esas adecuaciones, ahora que ha llegado a los cuarenta años, no logra aclararlas en un sentido final*. [...] Él está ahora –continuó la madre– en un momento muy difícil, si no se nos aclara en una combinatoria o en una piedra filosofal, no nos parecerá un estoico persiguiendo lo que él ha creído que es el soberano bien de su vida, sino un energúmeno que aúlla inconexas sentencias zoroástricas, o un cándido embaucador que regala astillas de la Tabla de Esmeraldas de los egipcios. [p. 422, subrayado mío]

¿Y no es todo *Paradiso* el intento de aclararse “en un sentido final”, diciendo “las cosas que tenía que decir en una forma más amplia, tal vez más visible”?¹⁶ Si por un lado *Paradiso* se presenta como un texto de auto-justificación en el que la figura de Lezama se despliega, haciéndose *más visible*, también es el relato de una salida fuera de las trampas del narcisismo, un escape de la escritura circular y obsesiva –la escritura de Foción. Lezama empezó a escribir *Paradiso*

¹⁶ “Interrogando a Lezama Lima”, *op. cit.*

alrededor de los cuarenta años, en la misma época de su debate con Mañach, quien lo acusaba de ser un poeta encerrado en el laberinto de su mitología privada, limitado al goce narcisista de su escueto grupo de adoradores. Con otro tono, esta acusación será retomada por los editores de *Ciclón* (1955-1957, 1959) y *Lunes* (1959-1961), quienes siguiendo la línea de Virgilio Piñera no verán en el ensayista de *Tratados en La Habana* o en el poeta de *Dador* más que un empedernido y anacrónico escritor de jeroglíficos. Lezama responde a todos estos reproches a través de *Paradiso*, cuyo alcance en el tiempo sería desde luego muy superior al de cualquier polémica frontal. Acaso por esta urgencia de hacer comprensible la “finalidad” de su sistema poético la novela incorpora vastas zonas de reflexión ensayística en las que no sólo procura esclarecer la vocación ético-estética de su protagonista, sino también la orientación misional de una novela que se dice escrita *contra y más allá* de su tiempo. *Paradiso* recrea el mito moderno del poeta sacerdote, y al hacerlo se adjudica todas las atribuciones de este sujeto extraordinario, mediador prometeico en cuya mirada anidan las llaves del futuro.

Capítulo 3

Eros y poesía

¡Y bien! Creo que esta mañana has nutrido a un monstruo, algo totalmente ridículo y que nunca podrás destetar: un híbrido de bacante y Espíritu Santo.

André Gide, *Los monederos falsos*

Cuando *Paradiso* salió a la venta, en 1966, fue inmediatamente retirada de las librerías por una disposición oficial. Dos cosas habían molestado principalmente a los funcionarios del gobierno: su “estigma metafísico” de cuño predominantemente católico y su contenido erótico de carácter obviamente homosexual.¹ Ninguna de estas dos cosas podían caer bien a quienes debían velar por la unidad ideológica de las producciones culturales durante aquellos años del gobierno revolucionario.

Es sabido que Cortázar salvó a *Paradiso* de la censura oficial, irrumpiendo repentinamente como una especie de *deus ex machina* para manifestar su gran aprecio por aquella extraordinaria novela. Aunque luego aclararía que tal “rescate”

¹ Así lo testimonia Julio Triana: “A la semana de estar puesta en las librerías, la novela fue recogida, porque, según la versión oficial –entonces yo (J. T.) trabajaba en la Editora Nacional, en el Departamento de Ediciones y Publicidad, junto con Virgilio Piñera, Ambrosio Fornet, Edmundo Desnoes y Luis Añero, y la información que ofrezco es exacta–, la novela describía inquietantes y escabrosas situaciones y deformaciones de la conducta sexual, igualmente estaba, según los funcionarios culturales, de un sibilino estigma metafísico. Se consideró que la lectura de la obra podría ser perjudicial para los jóvenes revolucionarios. Incluso se adujo en su contra muestras de ‘diversionismo ideológico’- El escándalo fue tal, que muchos de los amigos de Lezama temíamos por lo que le pudiera suceder. En este contexto se publicó un decisivo ensayo de Julio Cortázar.” José Lezama Lima, *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, op. cit., p. 111, nota 5.

no fue intencional,² lo cierto es que en buena medida decidió la suerte de Lezama, tanto fuera como dentro de la isla. En Cuba la época no era propicia para las audacias metafísicas y sexuales de *Paradiso*. En 1965 se habían fundado las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), campos de reclusión adonde eran destinados disidentes de toda clase, entre ellos los acusados de desviación sexual. Ese mismo año Allen Ginsberg había sido invitado por Casa de las Américas para formar un jurado de poesía, y muy pronto fue expulsado del país debido a sus provocativas declaraciones de contenido homosexual. Tiempo después la revista *Mundo Nuevo* publicaba un artículo en que José Mario Rodríguez denunciaba haber sido encarcelado por mantener reuniones con Ginsberg.³ Y podría sumarse, desde luego, el testimonio de Reynaldo Arenas (*Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets,

² En el Coloquio de la Universidad de Poitiers dedicado a Lezama en 1982, Cortázar refiere su versión de los hechos: "Leí *Paradiso* [apenas publicada] como quien entra en una alucinación que no lo priva de lucidez, quizá como Dante mientras se veía bajando a los infiernos llevado de la mano por Virgilio. Solitario en las colinas del sur de Francia, no podía saber que en ese mismo momento la novela de Lezama caía junto con otros libros y otras personas en un infierno diferente, esta vez burocrático, del que tardaría en salir. El resentimiento, la ignorancia y la envidia alzaban su triple cabeza para inventar un Cerbero idiota que ladraba consignas pretendidamente revolucionarias. Acusado de inmoralidad y de pornografía, *Paradiso* entraba en una especie de clandestinidad de la que habría de salir más brillante y más revolucionario que nunca apenas los auténticos responsables de la cultura, Fidel Castro el primero, enderezaban el timón de esa barca que había estado a punto de perderse en la mediocridad y el conformismo. De Fidel se cuenta que, interrogado en la escalinata de la Universidad por estudiantes que no entendían por qué se había suspendido la venta de *Paradiso*, contestó que él no entendía gran cosa de lo que pasaba en esa novela, pero que de ninguna manera le parecía contrarrevolucionaria, opinión que no escapó a los oídos de quienes lo acompañaban. [...] Mientras estas cosas sucedían en Cuba, yo salía de la lectura de *Paradiso* y casi de inmediato escribía de un tirón el texto que luego incluí en *La vuelta al día en ochenta mundos*, y que se llama *Para llegar a Lezama Lima*. Se lo envié, y más tarde supe que había contribuido de alguna manera a cerrarles el pico a los cuervos literarios y burocráticos que graznaban contra el libro. Si de algo puedo alegrarme en esta vida es de haber ayudado, sin saberlo, a restablecer la verdad en momentos críticos, de la misma manera que muchísimos años antes, en mi hoy tan lejano Buenos Aires, me tocó defender de un sectarismo insolente ese otro gran libro que es *Adán Buenosayres*, la novela de Leopoldo Marechal". Julio Cortázar, "Encuentros con Lezama Lima", en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol. I, *op. cit.*, pp. 15-16.

³ José Mario Rodríguez, "Allen Ginsberg en La Habana", *Mundo Nuevo*, París, abril de 1969, pp. 48-54.

1992), pero no es preciso continuar para admitir que la publicación de *Paradiso* debió ser en su momento una aventura menos sigilosa que arriesgada.

¿Qué esperaba Lezama al publicar una novela que, ya lo sabía, iba a escandalizar tanto a la moral de la clase media cubana como a la nueva moral del socialismo revolucionario? En una carta a Eloísa fechada en junio de 1966 Lezama refiere lo siguiente:

Querida hermana: Te envío un artículo de Salvador Bueno sobre *Paradiso*. Es oportuno porque cierto público mojigato se sintió alarmado por ciertos temas que se tratan en el capítulo VIII. Las cosas que sucedían en las escuelas, el despertar del sexo. Las relaciones amistosas llenas de extrañeza y de misterio. Creo que tendrán que pasar unos años para que la novela sea captada en su esencia. El coro de ocas se levantó lleno de resentimiento y de envidia tronante. Yo creo, sencillamente, que es algo muy importante que ha sucedido en la literatura cubana. Si tengo tiempo, le añadiré un primer piso, para que todo quede resuelto y aclarado. Mi única respuesta es seguir trabajando, los venzo porque son unos vagos.⁴

Lezama soñaba con ese público futuro que en cierto modo su novela ayudaría a formar. La reseña de Salvador Bueno dedicaba al menos dos párrafos a subrayar el hecho de que *Paradiso* no era un texto para toda la gente: “Me parece que se ha querido exagerar en demasía ciertos aspectos de *Paradiso* olvidando otros tanto o más importantes. Nuestro público lector es bastante pudibundo y pacato: se asombra de cualquier cosa atrevida, hacen gestos de consternación hacia cualquier rasgo que se aparte de la rutina consabida. [...] Además, ha de señalarse que esta novela no está destinada a la mayoría de los lectores. Posee una densidad en su desarrollo, un ahondamiento tal en sus disquisiciones que no es posible vaya más allá de una minoría intelectual”.⁵

⁴ *Cartas a Eloísa y otra correspondencia, op. cit.*, p. 117.

⁵ Salvador Bueno, “Sobre *Paradiso*”, *Bohemia*, n° 23, 10 de junio de 1966, p. 17.

El debate entre dos escritores no cubanos, Mario Vargas Llosa y Emir Rodríguez Monegal, muestra sin embargo que la agitación por el capítulo VIII había llegado también a esa “minoría intelectual”. Su breve polémica de 1967 evidencia en qué medida el escándalo pudo solicitar en aquella época posicionamientos y rectificaciones. La discusión comenzó cuando en la revista *Mundo Nuevo* Rodríguez Monegal subrayó “la inexplicable omisión de toda referencia al aspecto francamente homosexual de la novela” en una reseña de *Paradiso* publicada poco antes por Vargas Llosa,⁶ quien a su vez no dudó en contestar con una carta abierta dirigida a la misma revista, explicando que la omisión de tales referencias no fue debida a “una lectura demasiado rápida, torpe o puritana de *Paradiso*”, sino a una protesta por el sobresaltado énfasis de ciertos lectores en el contenido sexual de la novela, que a su juicio ocupaba un espacio relativamente limitado (como por otro lado también opinaba Salvador Bueno). Si bien Vargas Llosa se encarga de aclarar su visión desprejuiciada del sexo –aclaración de rigor para todo intelectual que se preciara de “moderno”–,⁷ su defensa de *Paradiso* resulta en cierto modo elusiva. La respuesta de Rodríguez Monegal se dirige a este punto. Para él el “mayor peligro que amenaza a una obra como ésta no proviene de las exageraciones de lectores más o menos masturbatorios, sino sobre todo de las camarillas de beatos o de comisarios que lean

⁶ La polémica se encuentra publicada en *Mundo Nuevo*, nº 16, octubre de 1967, pp. 88-95.

⁷ El núcleo de esta postura se resume en las siguientes líneas: “Te aseguro que me tiene perfectamente sin cuidado que los hombres fornicen al derecho o al revés, y siempre me ha parecido una forma alevosa de la estupidez que se valore, juzgue o mida a una persona, a un libro o a una obra artística por la actitud que adopte frente al ‘problema’ homosexual (que a mí no me parece problema en absoluto, ni social ni moral, sino un asunto de gusto personal, que debería ser resuelto libremente por cada cual como mejor le convenga). Pero, en cambio, me indignó mucho la idea de que un libro tan rico, vario y múltiple como el del gran escritor cubano estuviera siendo desnaturalizado, reducido a una sola de sus innumerables caras, que se viera en él un producto estrictamente erótico, un encubierto manifiesto sodomita, que se lo discutiera y juzgara por un par de episodios que abarcan unas cuarenta de las seiscientas dieciséis páginas de la novela, y no la cuarta parte del texto, como lo insinúa tu nota” Mario Vargas Llosa, “Sobre el ‘Paradiso’ de Lezama”, *Mundo Nuevo*, *ibidem*, p. 89.

sus páginas para detectar impurezas”, ya que la “caza de brujas en nuestro continente no se reduce, como tú sabes mejor que yo, a la persecución política. Muchas veces se dobla de persecución moral o religiosa para justificar el atropello. Y eso no lo podemos permitir quienes estamos escribiendo para liberar, no para encarcelar, a los hombres”.⁸ En su carta Rodríguez Monegal no sólo demuestra que el contenido homosexual de la novela es mucho más amplio de lo que se suponía, sino que también denuncia las trampas de un silencio anuente. Más que una protesta, la omisión de Vargas Llosa debió parecerle una coartada indirectamente funcional a la censura.

A su turno interrogado por el famoso escándalo del capítulo VIII, Lezama respondió lo siguiente:

En realidad, un artista se manifiesta en su esencia en el mundo inocente, en el mundo donde no existe todavía la conciencia del pecado, como consecuencia del desconocimiento del problema del bien y del mal. En *Paradiso* aparecen esos problemas en los años infantiles, en los años del descubrimiento del Eros, en que todavía no hay ninguna diferenciación, ninguna dicotomía entre el bien y el mal. Todo aparece de la misma zona naciente y son los capítulos en que hago referencia a los momentos en que el personaje, José Cemí, va a la escuela. [...] Pero, desde luego, yo creo que un artista está por encima de esa limitación de la burguesía y una de las cosas que es más necesarias en nuestros días es la construcción de una nueva ética, la eticidad más profunda en el hombre que la que existe en la actualidad. Es decir, no encuentro ninguna distinción entre el bien y el mal, ninguna conciencia pecadora en el problema del descubrimiento del sexo en los años escolares.⁹

Lezama es aviesamente discreto: no sólo evita toda referencia personal, sino que remite “el problema” a los años escolares, la edad de la inocencia. Incluso un pensador tan manifiestamente homófobo como Schopenhauer estaría dispuesto a

⁸ “Un punto de partida”, en *Mundo Nuevo*, *ibidem*, p. 95.

⁹ “Interrogando a Lezama Lima”, en P. Simón (comp.), *Recopilación de textos sobre Lezama Lima. Serie Valoración Múltiple*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 23.

darle la razón.¹⁰ Pero Lezama está diciendo algo más. Según él, la inocencia de los niños también es la del artista, cuya “esencia” se manifiesta “en el mundo donde no existe todavía la conciencia del pecado”, es decir en el mundo infantil (el mundo sin palabras) del cuerpo, sustraído a las contingencias morales del entorno —de cuyas limitaciones, por supuesto, nunca pierde conciencia. Desde ese lugar elevado y profundo el artista elaboraría entonces el lenguaje inocente-indeciente que lo sitúa por encima de la burguesía y por debajo de sus prejuicios morales, en el espacio de una nueva “eticidad”. Lezama disimula, pero no oculta en verdad su voluntad de sacudir. Ya que al emerger de su silencio para ser expresado literariamente, ese paraíso puro y previo a la culpa en que la sexualidad se manifestaría sin limitaciones, no podría evitar convertirse en piedra de escándalo y motivo de una nueva reflexión.

Pero la crítica se ha mostrado confusa respecto de esta reflexión. ¿Cómo entender la actitud de *Paradiso* hacia la homosexualidad? Un caso notable por su bienintencionada ingenuidad es el de Reynaldo González, quien intentó “salvar” a Lezama aduciendo que *Paradiso* no hace sino perseguir el pecado, denunciarlo e intentar “alejarse de él a las criaturas” mediante sus “escabrosas descripciones” de una sexualidad anormal.¹¹ No satisfecha con la simplicidad de esta explicación,

¹⁰ Basándose en un comentario aristotélico sobre la supuesta deficiencia de los hombres púberes o mayores de cierta edad para procrear niños sanos, en el anexo a su *Metafísica del amor sexual* (1844) Schopenhauer justificaba la homosexualidad adolescente como un “mal menor”, debido a esta presunta falla. Así explicaba la naturalidad de una conducta que por otro lado no dejaba de considerar *contra natura*: se trataría de una reacción profiláctica del instinto sexual ante una posible degeneración de la especie.

¹¹ A los ojos de González *Paradiso* se presenta como la prédica de un moralista medieval: “Lezama da al homosexual idéntico castigo al imaginado por Dante en el *Infierno*: debe caminar incesantemente en busca del absoluto de la verdad”; los “personajes bestializados ya se incluyen en las filas de los condenados. Ellos irán al infierno. Por consiguiente, para no ir al infierno nosotros debemos evitar hacer lo que ellos”. Reynaldo González, *Lezama Lima: el ingenuo culpable*, *op. cit.*, pp. 36-44. Por su parte, Álvaro de Villa y José Sánchez Boudy consideraron lisa y llanamente que el capítulo VIII es un momento débil de la novela, del que Lezama podría haber prescindido: “El capítulo VIII de la novela, así como otras escenas de la misma podrían

Margarita Junco Fazzolari propuso zanjar el problema afirmando que “Lezama no es ni pornográfico ni puritano sino un autor que quiere expresar una realidad total, humana y divina”.¹² Actitud similar a la de Cintio Vitier, quien trató de enfatizar el aspecto simbólico de las escenas sexuales a fin de matizar su contenido transgresor: “*Paradiso*, en fin, como toda narración profana tangente con lo sagrado, es un libro peligroso, y de ahí también su fascinación ambigua: fascinación de un doble abismo telúrico y estelar. La ancestral obsesión fálica, sórdidamente caída en los drolatismos y pornografías de nuestro tiempo, insertada en el caos androginal que riega el génesis de todas las mitologías, atraviesa sus páginas como un aullido en busca de un cántico”.¹³ Es evidente que el tema lo incomoda.¹⁴ Desde otro punto de vista, quienes se han preguntado más específicamente sobre el sentido valorativo de la homosexualidad en la novela, han llegado, en líneas generales, a esta conclusión: *Paradiso* tiende a ver en ella un peligro metafóricamente ligado a la infertilidad poética. Esta es la idea de Gustavo Pellón, para quien en *Paradiso* “homosexuality is

haberse suprimido sin restarle nada a la obra. Tal vez la hubieran mejorado. La novela posee gran belleza poética y ésta brilla por su ausencia en el citado capítulo que tampoco es realista. Es también preciso señalar que no se describe en toda la novela un solo acto sexual normal, que puede ser hermoso, especialmente descrito por un poeta. [...] Aquí no juzgamos a través de prejuicios morales. Tratamos de ser lo más objetivos que podemos ser. Si somos parciales, nuestra parcialidad sólo puede provenir de la ternura que nos inspira el protagonista de la novela”. *Lezama Lima: peregrino inmóvil (Paradiso al desnudo)*, Miami, Ediciones Universal, 1974, p. 165.

¹² *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*, Buenos Aires, Fernando García Gambeiro, 1979, p. 88.

¹³ Cintio Vitier, “Introducción a la obra de José Lezama Lima” [1971], en *Crítica cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, p. 468.

¹⁴ Hasta el presente Vitier sigue aconsejando precaución: “Los que sólo leyeron el Capítulo VIII y pasajes análogos (sorprendidos por una tendencia a la hipérbole que es constante en el estilo lezamiano), sin duda no entendieron nada porque ignoraron el contexto de una historia que le confiere a esas páginas su verdadero sentido: el de hitos de un camino que, al salirle protagonista del agrisulce paraíso de la infancia, conduce del submundo de las pasiones tumultuosas a la pasión estelar del conocimiento. Es por eso que el resumen de la historia contada en *Paradiso* nos parece útil para disipar alarmas ajenas a las intenciones del autor”. Cintio Vitier, “Invitación a *Paradiso*”, en José Lezama Lima, *Paradiso*, La Habana, Letras Cubanas (4^o edición), 2002, p. VII.

associated with castration, blindness and with exclusion from the 'priesthood' which leads to poetry and salvation".¹⁵ Así también para Enrique Lihn, el "discurso valorativo de *Paradiso* (el cual no agota en absoluto la novela) y la *historia* (el destino de Foción entre otros) condenan y castigan a la homosexualidad, intentan quizá exorcizarla, le contraponen 'una categoría superior al sexo', la androginia perfecta y creadora de Cemí".¹⁶ Pero con una importante aclaración: para Lihn este discurso valorativo es *desmentido* en la escritura de la novela, que pese a la teórica superación de la homosexualidad por parte de Cemí —su futuro/presente narrador—, no oculta el homoerotismo que reverbera por todas partes del texto. "*Paradiso* escenifica escandalosamente el retorno de lo prohibido, una correntada ante la cual mal podría tenerse en pie verdaderamente la categoría superior al sexo por la que ha optado el buscador, en la palabra, de 'una finalidad desconocida', Cemí" (p. 13). De manera que la novela circularía simultáneamente por dos carriles, uno expreso como voluntad conciente y otro implícito como deseo oculto: "La *idea* representada por Cemí es una instancia particular que se desarrolla, como el yo consciente del psicoanálisis, por oposición al resto de la novela que es también, por así decirlo, el resto indominado del yo" (p. 18). Por supuesto que no todos iban a estar de acuerdo con esta lectura. Una crítica estrictamente fiel al discurso valorativo de *Paradiso* encontraría semejante disyunción inaceptable. Así le parece por ejemplo a Margarita Mateo Palmer, quien de acuerdo con Cintio Vitier, rechaza el punto de vista de Lihn, según el cual habría una suerte de panerotismo en la novela, y en cambio sostiene la

¹⁵ Gustavo Pellón, "The Loss of Reason and the Sin *Contra Natura* in Lezama's *Paradiso*", en David William Foster y Daniel Altamiranda (eds.), *Twentieth-century Spanish American literature since 1960*, New York: Garland Publishing, 1997, p. 26.

¹⁶ Enrique Lihn, "'Paradiso', novela y homosexualidad", en *Hispamérica*, año VIII, abril 1979, nº 2, pp. 16-17.

tesis de que la homosexualidad constituye una de las pruebas a superar por Cemí, de acuerdo a “las coordenadas tanto éticas como estéticas de la novela”,¹⁷ las cuales no suministrarían más opciones que el rechazo del amor físico entre hombres con el fin de alcanzar el amor espiritual en el universo andrógino de la poesía.

Excepto casos como el de Lihn, la salida más frecuente consiste por lo tanto en apelar a los recursos de la metáfora. De este modo la homosexualidad y otras prácticas sexuales igualmente turbadoras serían exclusivamente leídas como el pasaje hacia *otro* plano de significación: la esfera del “eros cognoscente”. Así, mediante una operación que consiste en desplazar la meta del discurso hacia un destino connotado por “una valoración social o ética superior”,¹⁸ un amplio sector de la crítica parece haberse plegado al procedimiento de sublimación con el que la novela conduce el tratamiento del tema desde el capítulo octavo al decimoprimer. *Paradiso* propicia esta lectura. En el curso del relato la homosexualidad se constituye en una fase de peligro, una suerte de descenso *ad inferos* y un obstáculo por vencer en el trayecto hacia la armonía superior del “ritmo hesicástico”; proceso que en parte reproduce las progresiones metafóricas del sistema poético hacia el esplendor final y único de la *imago*. En consecuencia, si “José Cemí es el hombre que busca el conocimiento a través de la imagen, es decir, el poeta”,¹⁹ también los lectores de *Paradiso* tenderán a constituirse en buscadores del sentido final, sentido siempre diferido bajo la máscara de un lenguaje que rebasa su lectura literal para seguir la huella evanescente de sus deslizamientos y destilaciones. Si pensamos este lenguaje como la carnadura de

¹⁷ Margarita Mateo Palmer, *Paradiso: la aventura mítica*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, p. 137.

¹⁸ Sigmund Freud, “Teoría de la libido” (“La sublimación”), en *Obras completas*, XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, p. 251.

¹⁹ José Lezama Lima, “La imagen es para mí la vida”, *op. cit.* p. 43.

sentidos que al estallar se evaporan –o subliman– como perpetuos significantes de *otra* cosa, tal vez deberíamos aceptar que las escenas sexuales tan afanosamente descritas en la novela son, en efecto, el pasaje hacia un más allá de los cuerpos, una *meta-física* que –como enseña Diotima en *El Banquete* de Platón– conduce a los buscadores del saber hacia una esfera desencarnada y trascendente. Sin embargo sigue pendiente esta pregunta: ¿por qué dar un espacio tan detalladamente amplio al tema tabú si tan sólo se persigue su utilización metafórica? ¿Cómo explicarnos la imponente presencia verbal del sexo y el amor entre hombres en una novela que por otro lado se muestra sorprendentemente elusiva?

Paradiso realiza un movimiento zigzagueante. Por un lado exhibe provocativamente su erotismo homosexual –y junto con él la homosexualidad por todos conocida del autor–, mientras por otro se repliega *inocentemente*, salvaguardando valores tales como la castidad, el deber, la unión de la familia o la autoridad de los padres, y por último sublima su propio deseo erótico a favor de estos valores con el fin de destinarlo a la creación poética. En otras palabras: la novela primero expone su homosexualidad para luego reconciliarla con el destino del héroe llamado a continuar la tarea edificante de los padres, y finalmente suponerla como una fuerza ya sublimada en la escritura, implícita en el texto. *Paradiso* dice y difiere lo que dice, afirmando a la vez el sentido literal y el sentido metafórico del apetito de los cuerpos. La gran dificultad para comprender la importancia del homoerotismo en la novela reside en el doblez que Lihn puntualizó acertadamente y que bien podría leerse insinuado en estas palabras de Cerní: “*Difícil luchar contra el deseo: lo que quiere lo compra con el alma*, la vieja frase de Heráclito abarca la totalidad de la conducta del hombre” (p. 304).

3.1. EXHIBICIÓN

¿Por qué el capítulo VIII ha quedado en la memoria de todos como el núcleo del escándalo? En la novela hay muchos otros momentos de alto erotismo,²⁰ pero las hazañas de Farraluque y Leregas se resisten al olvido. No creo que esto se deba a la simple repetición de un lugar común. Ciertos procedimientos permiten sospechar que es el propio texto el se ocupa de labrar esta memoria. Al poner en escena el espectáculo de lo íntimo, el capítulo VIII explora los placeres y peligros de la exhibición.

Confrontando *Paradiso* con *La carne de René* de Virgilio Piñera, Antón Arrufat propone algo interesante: “¿Cómo –cabría preguntar– ve Lezama el cuerpo humano en *Paradiso*?”, es decir: ¿cómo ve Lezama *la carne* en una novela más bien dispuesta a diluir la materia de los cuerpos en el orden etéreo de la imagen?²¹ Hacer esta pregunta supone rotar el eje de atención, ya que *Paradiso* pulsa en el sentido contrario: busca estimular la lectura simbólica aun cuando presenta los cuerpos con toda la crudeza de su carnación. Los “ejemplares priápicos” del capítulo VIII son un buen comienzo para ingresar en este plano, sólo que antes deberíamos interrogarnos acerca de la acción que permite esta patencia de lo físico: el acto *ver*, e inversamente, el de *mostrar*.

²⁰ Así por ejemplo en el capítulo IV asistimos inesperadamente a las fantasías homosexuales del padre de Cemí, recordando la sensualidad de las duchas en su años de colegio: “El reencuentro del sentido de las mezclas en el gusto, y de los cuerpos, escondidos primero en las grutas goteantes, ocultos también en el propio rumor del agua, engendrarían en José Eugenio una especie de impresión palpatoria, que en los ciegos viene a reemplazar la impresión visual. El hecho de mezclar en el gusto una especie cualquiera, quedaría para él como una infinita sexualidad engendrada por la memoria de un tacto imposible, que a ciegas reconstruía los cuerpos en la lejanía y en el rumor de las cascadas filtradas en los muros de una cárcel. Necesitaba enceguerse, reconstruir el salto de los cuerpos en la medianoche, para sentir el agujonazo de lo sexual [...]” (pp. 87-88).

²¹ Antón Arrufat, *Virgilio Piñera. Entre él y yo*, La Habana, Ediciones Unión, 2002, p. 52.

A diferencia de Cemí, Fronesis y Foción, los personajes de Farraluque y Leregas son ante todo *cuerpos*. Más precisamente: son la expresión hiperbólica de ciertas porciones del cuerpo sobredeterminadas por un intenso apetito sexual. En ambos se detalla una suerte de contaminación por la que los órganos genitales deciden la configuración de la apariencia: “El órgano sexual de Farraluque reproducía en pequeño su leptosomía corporal. Su glande incluso se parecía a su rostro. La extensión de su frenillo se asemejaba a su nariz, la prolongación abultada de la membranilla a su frente abombada” (p. 200). Por su parte “[e]l órgano sexual de Leregas, no reproducía como el de Farraluque su rostro sino su cuerpo entero. En sus aventuras sexuales, su falo no parecía penetrar sino abrazar el otro cuerpo. Erotismo por compresión, como un osezno que aprieta un castaño, así comenzaban sus primeros mugidos” (p. 200). Ambas descripciones no sólo configuran la imagen de una primacía genital, sino que a su vez son hiladas mediante una generosa profusión de apareamientos verbales, construcciones que vuelcan en la anatomía del *organum* retórico el desborde de una procacidad festiva. Aquí la desmesura genital se impone, prolifera, invade los cuerpos, hace brotar la excitación en la lengua del relato: el “aguijón del leptosomático macrogenitosoma” de Farraluque ejemplifica esta mimesis entre la morfología del lenguaje y el anamorfismo del objeto. No es sólo la homosexualidad lo que interesa, sino la multiplicidad de formas en las que puede manifestarse el poder incontenible del deseo.

Más que pruritos morales, Lezama tenía razones estéticas para repudiar las interpretaciones que lo acercaban al campo de la pornografía (“¿Cómo puede ser pornográfico un capítulo donde se habla del golpe de dados de Mallarmé, un capítulo

que es un papiro aljamiado de jeroglíficos?”).²² El grotesco, la risa, el juego con el lenguaje, y sobre todo el uso irreverente de lo culto y lo sagrado en su más amplio registro, otorgan a estos episodios una riqueza que la “fría y precisa” obscenidad de otras crónicas eróticas no serían capaces de reproducir.²³ Lejos de suponer este grotesco –según se ha interpretado algunas veces– como la prueba de un rechazo, incluso de una censura moral por medio de la devaluación axiológica (lo monstruoso y lo ridículo serían sinónimos de lo repudiable), creo que deberíamos pensar más en términos bajtinianos: lo que está *abajo* es lo que emerge, lo que se hallaba frenado por el reparo social es aquello que despunta en las dislocaciones del lenguaje y en las fuerzas imperiosas que este lenguaje sostiene.

En ningún otro capítulo de la novela se describen los ímpetus del falo con la misma intensidad. Si el falo es por antonomasia el significante de la presencia, de lo que se impone, aquí se trata de re-presentar –de volver presente– la pulsión irrefrenable de una potencia oculta, vestida o negada. La narración descubre aquello que sucede bajo la ropa, bajo la mesa, en la intimidad de los baños y habitaciones, en sitios oscuros como la carbonería, en el cuarto cerrado de un sacerdote. Y revela todo esto rompiendo las limitaciones de la prohibición moral, religando lo sagrado y lo profano en una retícula saturada de contrastes.

Un fragmento previo de la novela anticipa el acoplamiento profanador de estos juegos. En la última noche de Alberto Olaya (capítulo VII), los sucesos que conducen a su muerte se encadenan a partir de las coplas de un cantor mexicano con quien Alberto inicia una pelea. Este cantor, dice el texto, “parecía el relieve de un

²² Palabras de Lezama citadas por Manuel Pereira en “El curso délfico”. P, p. 614

²³ Geroge Steiner, “Eros y lenguaje”, en *Sobre la dificultad y otros ensayos* [1978], México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 195-196.

hígado etrusco para la lectura oracular” (p. 188). Una de estas coplas resulta singularmente profética:

A vernos mañito, maño,
 Como en la cruz del amor,
 Uno enciminta del otro
 Y un clavón entre los dos. [p. 118]

A vernos / averno. Las alusiones a la muerte de Alberto se tornan cada vez más obvias a medida que avanza el recitado, aunque el relato destrona la tragedia en favor de una fatalidad más oscura (el tío de Cemí no muere a manos del cantante, sino al regreso de la comisaría a donde había sido llevado luego de la pelea). De todos modos, el mexicano termina siendo, en efecto, su “cruz”, si bien no en este caso una “cruz del amor”. El juego de palabras vierte *a lo divino* —así lo anuncia el cantor— una referencia al coito que sí habrá de consumarse pocas páginas después, con descripciones que no sólo fusionan cuerpos, sino campos semánticos reñidos o sumamente alejados.

Uno de los tantos neologismos que Lezama inventa en el capítulo VIII puede facilitar la clave del procedimiento que parece reinar en esta porción del relato: *faloroscopia*, observatorio del falo. La parodia del vocabulario médico agudiza los efectos del humor, a la vez que sugiere la disposición de los cuerpos a una inspección minuciosa. Mientras el discurso describe con abundancia de detalles los diversos modos de *mostrar* y de *ver* —no sólo la extravagancia de los miembros, sino su avidez de miradas y el suspenso de los ojos—, todo transcurre en el más completo mutismo. Cada uno de estos actos constituye una puesta en escena, una especie de ritual, y a su vez la serie compone un *crescendo* con variaciones sobre el mismo tema. Una palabra nos asalta a cada paso: juego. Sigamos entonces este decurso ascendente —en

el reto— y descendente —en el abismo de la pulsión sexual—, desde los juegos más inocentes hasta los más peligrosos.

3.1.1. *Faloroscopias*

Encargado de vigilar el desfile de los menores por el servicio y exaltado por el singular privilegio de esta ocupación, Farraluque hace gala de sus genitales ante la vista de los alumnos. Manteniendo “siempre toda la verga fuera de la bragueta” realiza en silencio proezas increíbles: se “la enroscaba por los dedos, por el antebrazo, hacía como si le pegase, la regañaba o la miraba como a un niño tragón” (pp. 199-200), hacía todo lo posible para captar la mirada (¿atenta, despreocupada?) de los asistentes. El espectáculo duró sin embargo muy poco, ya que pronto fue descubierto por los ojos de una imprevista *voyeur*. Desde las persianas de un piso alto, la “faloroscopia o ceremonia fálica” es contemplada por una doméstica que no tarda en informar a las autoridades, motivando así la sanción de Farraluque, quien será destituido de su puesto y obligado a permanecer tres domingos seguidos en la escuela. Pero lo cierto es que la exhibición también será premiada, pues llevado a la “oreja climatérica” de la esposa del director, el “chisme priápico” de Farraluque no sólo será la causa de su reclusión, sino un breve anticipo de ulteriores penetraciones.

Mientras tanto, dice el texto, Cemí “tuvo oportunidad de contemplar otro ritual fálico” (p. 200). Ahora es Leregas quien llama la atención de los alumnos con una audaz exhibición en clase. La escena reproduce la distribución de una sala de espectáculos: “Enfrente del profesor que monótonamente recitaba el texto, se situaban, como es frecuente, los alumnos, cincuenta o sesenta a los sumo, pero a la

izquierda, para aprovechar más el espacio, que se convertía en un embutido, dos bancos puestos horizontalmente. Al principio del primer banco, se sentaba Leregas” (p. 200). De cara a sus compañeros y aprovechando esta posición, Leregas “extraía su falo y sus testículos, adquiriendo, como en un remolino que se trueca en columna, de un solo ímpetu el reto de un tamaño excepcional” (p. 201), haciendo que todas las miradas fuesen atraídas hacia el sitio de la irrupción, que emergía festiva por debajo de la mesa. “Era un corajudo ejercicio que la clase entera se imantase por el seco resplandor fálico del osezno guajiro. El silencio se hacía arbóreo, los más fingían que no miraban, otros exageraban su atención a las palabras volanderas e inservibles” (p. 201). Excitada por el peligro y el silencio, la actuación lograba niveles pantagruélicos: “El dolmen fálico de Leregas aquella mañana imantó con más decisión la ceñida curiosidad de aquellos peregrinos inmóviles en torno a aquel dios Término, que mostraba su desmesura priápica, pero sin ninguna socarronería ni podrida sonrisilla. Inclusive aumentó la habitual monotonía de su sexual tensión, colocando sobre la verga tres libros en octavo mayor, que se movían como tortugas presionadas por la fuerza expansiva de una fumarola. Remedaba una fábula hindú sobre el origen de los mundos” (p. 201). La proeza de pronto muta en símbolo cosmogónico, ágil acrobacia del humor narrativo que luego será desarrollada en el diálogo serio del capítulo IX. Por lo pronto sabemos que, descubierta la hazaña, Leregas será expulsado del colegio.

La “faloroscopia o ceremonia fálica” prosigue durante los tres domingos de encierro de Farraluque, cuya célebre potencia ahora es premiada con solicitudes cada vez menos inocentes. Todo transcurre en el más puro silencio dominical.

Aquella misma criada que había proporcionado las razones del castigo, esta vez será la encargada de iniciar la cadena de favores.

Primer domingo. Aprovechando la ausencia del director, la doméstica conduce a Farralque hacia la casa. En la sala, dispuesta con la exactitud de una escenografía, hay pintura y una escalerilla. Con “fingida indiferencia” la criada trepa la escalera y comienza “a resbalar la brocha chorreante de cal por las paredes” (p. 203). Detrás de una puerta entornada, Farralque puede ver a la cocinera del colegio tendida de espaldas sobre la cama, simulando un sueño desnudo y ofreciendo al invitado “la bahía de sus glúteos resistentes” (p. 203). El juego de pecar no pecando consiste en privar a la escena de palabras, mientras Farralque cumple su papel, plegándose al fingimiento del cuerpo que se entrega dormido. El siguiente paso corresponde a la criada, quien repite el ritual de la mestiza pero guiando cautamente a Farralque *per angostam viam*, de tal modo que la penetración preserve “teológicamente su virginidad”. Con este pequeño desvío la españolita cuidaba su virtud a la vez que liberaba pulsiones ancestrales, invocando la memoria de aquellas cópulas “que aún recordaban la indistinción de los comienzos del terciario, donde la digestión y la reproducción formaban una sola función” (p. 204).

Segundo domingo. Gracias a las criadas, la fama de Farralque llega a los oídos de la vecina de enfrente –ya que todo sucede en este mundo lateral: el de los intermediarios, las domésticas, los vecinos. “El priápico sintió el orgullo de que su nombre se extendía de la gloriola del patio de la escuela a la fama más anchurosa de la vecinería” (p. 206) cuando un *miquito* le comunica el mensaje de aquella señora, quien también requería su ayuda para “pintar la casa”. Una vez más, cerca de la entrada Farralque encuentra la escalerilla, los cubos con cal, y detrás de una puerta

entornada, a la mujer desnuda, simulando “sin destreza un sueño de modorra sensual” (p. 206). Cada comienzo guarda la sorpresa de una variación; esta vez Farraluque descubre los placeres de la madurez, “el terreno de la sutileza y de la diabólica especialización” (p. 207). El miquito mensajero es el segundo solicitante de la tarde. Recostado de espaldas detrás de otra puerta, con las piernas alegremente abiertas y fingiendo de nuevo el sueño tentador, reanuda el simulacro de la caída inocente.

Y de nuevo la repetición, la variación y el silencio. En cada uno de estos actos reaparece la escena de un juego que parece dispuesto a la iteración indefinida. El erotismo sucede en la simulación, en la disposición artificial de los cuartos, en el resquicio de puertas, en la hendidura de los cuerpos. El relato se pliega así a la máquina del fantasear erótico: parataxis de secuencias, reducción de los personajes a su función sexual, eliminación de los obstáculos que opaquen la consumación del orgasmo, cuota mínima de realismo para jugar en los bordes de la licitud.²⁴ Y en todo caso, la permanencia del silencio indicando que se actúa en una zona prohibida, ya que si las alusiones a los tiempos primitivos sugieren la expresión de una dicha inocente, lo cierto es que nunca se deja de contar con la amenaza del castigo. A diferencia de Farraluque, quien goza de una repentina fama vecinal, los otros personajes se comunican mediante susurros, claves o gestos, callan lo que no es decoroso decir, suponen que la palabra es intrusa y debe someterse a la complicidad silente de *mostrar* y de *ver*, mientras el discurso narrativo no cesa de explicitar cada

²⁴ “La pornografía, a pesar de toda su precisión en la descripción de las cópulas, es una *literatura conscientemente no realista* en cuanto que como el drama expresionista ha reducido sus personajes a sus funciones. La pornografía comparte también con el expresionismo su predilección por la parataxis. Todas las obras pornográficas son descripciones de episodios”. Hans Mayer, *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío* [1975], Madrid, Taurus, 1999, p. 255.

pormenor de sus actos. Tal vez no haya otro modo de representar aquello cuyo goce reverbera justamente en el secreto, de espaldas a un *decir* que puede funcionar como detonador de sanciones. Ya que *decir lo secreto* implica desatar el cerco de la maledicencia, la censura o la exclusión. El orden gradual en que se desarrollan las aventuras de Farraluque, desde el juego más inocente hasta el más perverso, anticipa un desenlace en que la felicidad de los actos ocultos tendrá que vérselas con el peligro de la vergüenza pública.

Tercer domingo. El mismo mensajero, Adolfo, es el portador de las últimas instrucciones: Farraluque debe dirigirse a cierta dirección, ya que “*alguien*, seducido por su arte de pintar con cal, lo quería conocer”. El sitio al que ingresa es una oscura carbonería:

Allí se encontraba un hombre, con una madurez cercana a la media secularidad, desnudo, con las medias y los zapatos puestos, con un antifaz que hacía su rostro totalmente irreconocible. Apenas vio la presencia del esperado, se saltó casi para la otra pieza donde la niebla del carbón parecía que pintaba. Como un sacerdote de una hierofanía primaveral, empezó a desnudar al priápico como si lo tornease, acariciando y saludando con un sentido reverencial todas las zonas erógenas, principalmente las de mayor longura carnosa. Era regordete, blancón, con pequeños oleajes de grasa en la región ventral. Farraluque comprobó que su papada era del tamaño de su bolsa testicular. La maestría en la incorporación de la serpiente era total, a medida que se dejaba ganar por el cuerpo penetrante, se ponía rojo, como si en vez de recibir fuese a parir un monstruoso animal. [p. 210]

Si antes las referencias al impulso sexual podían remitir vagamente a la infancia, el mundo primitivo o los mitos cosmogónicos, ahora las alusiones intensifican su remisión a lo bestial. En este decurso la carbonería viene a representar el estadio más bajo de la precipitación hacia las profundidades del cuerpo, a la vez que la instancia más alta en el *crescendo* del reto sexual. La relación simbólica del carbón con el infierno es obvia, y se refuerza con la comparación del sujeto pasivo

con Bafameto, “el diablo andrógino, poseído por un cerdo desdentado” (p. 210). A pesar de que este vuelco hacia el imaginario de las diablerías y bestiarios medievales sugiere la posibilidad de una censura implícita, en verdad no hay indicios que permitan sostener la condena moral. En el límite de la risa ominosa, en el fasto de la doble escatología infernal, el discurso juega con los pliegues del grotesco. Así, el solicitante emerge de las sombras como gran culpable y magnífico pecador, sin embargo toda la fuerza de su *pathos* decae tan pronto se nos habla de un cuerpo “blancón” y “regordete”. El hombre se presenta de pie, desnudo, sin pudor, pero cuida el detalle de conservar las medias y los zapatos puestos, a resguardo de la suciedad y su rastro inculpador. El escenario elegido remeda los suplicios del infierno, sin embargo la ilusión diabólica se disipa tan pronto el orgasmo choca con el terror más prosaico de todos: ser descubierto por los vecinos. Nada tan lejos del “hombre soberano” de Sade o del titanismo de Blake.²⁵ El cariz patético de la situación se resume en esta figura impotente, cuyo falo “era ocultamiento de indiferencia, flaccidez desdeñada por las raíces de la vida” (p. 210), a medio camino entre la fantasía de ser, al menos por un rato, la encarnación de Lucifer, y la cobardía culposa de no poder ser más de lo que era: un esposo insatisfecho y un homosexual avergonzado. Desde la exhibición de Leregas hasta la última aventura de Farraluque, las hazañas sexuales asumen peligros cada vez mayores.²⁶

²⁵ Cf. Georges Bataille, “El hombre soberano de Sade”, en *El erotismo* [1957], Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 170-182. Acerca del interés lezamiano en el “titanismo” de Blake, véase P, nota 15 al capítulo VIII, pp. 485-486.

²⁶ El capítulo concluye con una parábola cuyo final trágico clausura este *crescendo*. A diferencia de las anteriores, la historia de Godofredo el Diablo se presenta por boca de Fronesis como un asunto ya sometido al juicio de todos. Incluso se describe la pequeña manía con que el personaje habituaba defenderse de las miradas ajenas. Godofredo, se dice al inicio, “tiene el gusto extraño de pasar por enfrente de los que él cree que saben su historia, sin mirarles la cara en señal de un odio indiferente, manifestado tan sólo torciendo el ojo” (p. 218). Sucede que el ojo había sido la causa de su locura. A diferencia del tono más o menos lúdico de las proezas anteriores, ahora el

Cabría entonces preguntar: ¿por qué detenerse con tanta morosidad a precisar cada paso y cada pequeño deleite de esta gigantesca faloroscopia? ¿Qué sentido tiene la minuciosidad de estas descripciones, en las que María Zambrano juzgó sorprendida que Lezama no había encontrado “la metáfora”?²⁷ Pensemos en el siguiente detalle: mientras todo esto sucede, mientras el discurso del relato abunda en pormenores anatómicos, también la mirada del lector deviene partícipe del juego. Junto con Cemí y el resto de los alumnos, este lector asiste callado a la exhibición, deja que su mirada sea conducida hacia el lugar del acontecimiento procaz, sigue de habitación en habitación los pasos de Farraluque y se pliega al ojo del narrador, hechizado por el encantamiento de cada escena. En este juego cómplice de extraer y contemplar el lector no puede sustraerse al lugar que le ha sido asignado en el texto: el lugar del *voyeur*. ¿Y no es este el sitio más violentamente erótico: “allí donde la vestimenta se abre” dejando centellear el goce compartido de mostrar y de ver?²⁸ Las aventuras de Farraluque y Leregas constituyen una suerte de casuística al revés,

acto de ver obra como origen del castigo. Esta vez las coartadas de *eros* se precipitan por el camino de una sofisticada perversión. El modo aberrante en que el Padre Eufrasio interpreta las Sagradas Escrituras conduce a prácticas no menos aberrantes de masturbación y masoquismo, a todo un complejo mecanismo de distorsiones que distribuye su cuota de infortunio a cada uno de los personajes, ya que el secreto revelado al oído del esposo detona el desastre final, y Godofredo es castigado con la mutilación de un ojo: el “ojo del canon”. Intensificada por el drama, la historia de Godofredo traduce en clave de tragedia los peligros de *ver* y *comunicar*, pero más aun, los de malinterpretar la palabra rectora en su esfuerzo de poner tabiques al desorden del deseo. No es insignificante el hecho de que la historia sea narrada por Fronesis, ya que Fronesis vendrá a encarnar el polo ético de la tríada.

²⁷ “El capítulo de *Paradiso* en que aparece el falo con todos sus nombres científicos me extrañó. ¿Por qué no encontró la metáfora? Hoy, después de muchos años, me he contestado: ‘Lo que él estaba buscando era la generación en el agua por la mirada fecunda y virgen, de la cual Narciso, el tardío mito neoplatónico, puede ser un eco que transformó en impostura.’ María Zambrano, “Breve testimonio de un encuentro inacabable”, *P*, p. XIX.

²⁸ “¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se abre? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay ‘zonas erógenas’ (expresión por otra parte bastante importuna); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición”. Roland Barthes, *El placer del texto*, [1973], México, Siglo XXI, 1986, p. 19.

inclasificable, una imposible enumeración del erotismo. Pero en la secuencia del capítulo VIII hay cosas que se repiten: el secreto, el silencio, la amenaza del castigo. Y el goce del texto radica justamente en esta subversión, en la manifestación de lo vedado. Subversión doblemente acentuada, ya que sucede en lo enunciado y en la enunciación, en lo representado y en el acto de representar, en el montaje de la escena *voyeur* y en el hecho de hacer brutalmente visible, casi palpable, esa rasgadura por la que lo pudendo se revela. Lo secreto *toma* el discurso de una manera similar a como la figura del falo invade la anatomía de los cuerpos. Y en todos los casos la emergencia (lo que urge y lo que brota) sucede al borde del castigo, remite a la amenaza de una castración y nos deja expectantes, ya que el lector está previsto en este juego de transgresiones. No sólo los personajes corren los peligros de *mostrar* y *de ver*; el texto refiere a sí mismo como rotura y como reto.

3.1.2. *La palabra y la vergüenza*

El peligro –y el placer del peligro– reside así en el *desocultamiento*, en el pasaje de la intimidad silenciosa al orden equívoco de la palabra pública. En el capítulo IX, la historia de Baena Albornoz compendia todos estos elementos, y los lleva hasta el final.

Descrito como un descomunal y desmedido hipermacho, el “atleta Albornoz” viene a ser algo así como una versión irrisoria del héroe celebrado en la poesía pindárica: “en extremo viril y forzado, de él se recordaba que en un juego de foot, al perder su grupo, había dejado los incisivos en señal de protesta en un poste esquinero” (p. 244). Más aun, se decía que llegando a los cafés portuarios a media

noche y con una voz “como el cuerno de Roldán”, esputaba amenazas contra los hijos de Sodoma. Como es previsible, esta magnificación de su agresividad no es otra cosa que el preámbulo para la revelación de otros deliquios menos confesables. Ciertos guiños preparan la sospecha de esta inversión. Se dice, por ejemplo, que el atleta “hacía de su remo una espada que magullaba el cobre de las espaldas del mar”, y que su “voz penetraba como una cuchilla en la quilla de proa, obligándola a extenderse con el viento” (p. 244), imágenes que poco más tarde serán revertidas en la forma de una penetración inversa, cuando Albornoz reciba pasivamente, cual “gladiador derrotado”, la “lanza pompeyana” del priápico Leregas.

Todo el episodio está saturado de metáforas alusivas al eufemístico amor griego. Y si leemos con atención, también podemos descubrir algunas semejanzas con la historia de Farraluque en la carbonería. Para empezar, aquí todo sucede en un escenario que vuelve a recordar los abismos del infierno, ya que como Leregas se alojaba en el sótano de La Chorrera, Albornoz debía descender a las profundidades del castillo a fin de colmar los apetitos de su cuerpo, justamente, y no por azar, en la zona más baja de un edificio cuyo nombre rememora el dispendio eyaculatorio. Las alusiones a la complementación ano/falo se propagan en símiles topográficos. Así sucede en esta referencia a la geografía fantástica de *Voyage au centre de la terre*: “El recuerdo del cráter de Yóculo pasó al sótano, por allí llegaban también las sombras de Scartaris. La sombra anillada de Scartaris sobre el cráter de Sneffels” (p. 245), con la que se describe el descenso de Albornoz hasta el sótano de Leregas y con la que se enlaza toda una cadena de imágenes ligadas: Yóculo, yo-culo, eyaculación, sótano de La Chorrera, cráter del atleta, anillo deseado por Leregas en la penumbra de la noche, zona oculta, oscura, húmeda, muda, que se dilata en el

silencio y se contrae tan pronto es develada por la mirada intrusa de los otros.²⁹ Como el hombre con el antifaz, Baena Albornoz teme más que nada esta mirada, el descubrimiento de su virilidad fallida y la puesta en circulación de su secreto. Como en el caso anterior, también aquí lo grotesco reside en esta doblez, ya que no hay nada menos heroico que el disimulo culposo, el temor a los vecinos y la fuga precipitada. A diferencia del hombre con el antifaz, el atleta es desenmascarado en el preciso momento del orgasmo, y así descubierto en su frágil desnudez, realiza las acciones más disparatadas con tal de frenar la propagación de su vergüenza.

Algunos han leído este episodio como una degradación burlesca de la inclinación homosexual, sin embargo diríamos que es la rigidez de la máscara, y no la verdad que ella esconde, aquello que propicia los efectos agrídulces de la risa. Lo cierto en todo caso es que en el universo moral representado en la novela el castigo es inevitable. El “jabato eununcoide y el Adonai fueron expulsados con radicalidad extrema de todo el recinto: jardines, castillos, gimnasios, pórticos columnarios, espacios simbólicos y reales donde los cuerpos desnudos se mostrasen en la ascensión purificada del día o descendiesen en los torbellinos infernales de la nocturna” (p. 247). Según la sentencia punitiva, el mal no podía ser admitido en los claustros, tenía que ser erradicado, desalojado de la vista y devuelto a su silencio. Claro que una vez expulsada la pareja del territorio universitario, empieza a circular

²⁹ En su análisis de *Paradiso* Julio Cortázar subrayó algunas de sus semejanzas con la novela de Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, no sólo para referir a las honduras de una poética abisal, sino con el propósito de sugerir, también, la inscripción del texto lezamiano en una posible tradición del imaginario homosexual: “Diabólicamente, la resonancia de la inocente orografía islandesa se vuelve una lasciva circunstancia erótica, y el mensaje de Arne Saknussem, maravilla de nuestra infancia (*Descends dans le cratère du Yocul de Sneffels que l'ombre du Scartaris vient caresser avant les calendes de Juillet, voyageur audacieux, et tu parviendras au centre de la Terre...*) propone por el sonido y las imágenes una lúbrica revelación”. Julio Cortázar, “Para llegar a Lezama Lima”; *op. cit.*, p. 147. Cf. también la interpretación de Emir Rodríguez Monegal acerca de Cortázar, “Sobre el ‘Paradiso’ de Lezama”, *op. cit.*, pp. 93-94.

el decir miniaturizado de los alumnos, el jugoso “notición fresco” salta inmediatamente de boca en boca y recorre los pasillos de Upsalón, desatando “enmarañados comentarios jocundos” y propagando sus “filosofemas”. Una vez develado el secreto y expuesto su interior, la falta se convierte en el dominio de todos.

Contra ese flujo de decires –el errático “notición”– se levanta el discurso de la “tríada pitagórica”. En el diálogo de Fronesis, Foción y Cemí las palabras irrumpen para interpretar, valorar y prestar significado a lo que antes ocurría en secreto, al borde o fuera del lenguaje. Representadas al modo de los diálogos platónicos –y también a la manera del *Corydon* de Gide–, estas palabras introducen una inflexión notable: el diálogo escenificado en los pasillos de Upsalón ya no se deleita con la hipérbole, el buen humor y la risa. Ahora comienza el discurso serio, el discurso esclarecedor. ¿Qué puede significar este cambio de tono? Es obvio que para estos personajes el tema constituye un dilema personal. Situados al margen del juicio común, Fronesis, Foción y Cemí buscan afanosamente reordenar los términos del problema y llegar a una solución para ellos mismos. Sin embargo el frenesí de su erudición arrevesada pronto comienza a sugerir el dudoso éxito del empeño. Si el confuso decir vulgar se equivoca o se pierde en la nebulosa de los prejuicios, el debate intelectual no se verá menos sujeto a la deriva. Tal vez quepa sospechar que este enredo de saberes no busque llegar a otro lado más que al planteo mismo de una cuestión por plantear. Quizás el laberinto mismo suponga la inconveniencia o la inaccesibilidad del problema.

3.2. DISCUSIÓN

Si la multiplicidad del erotismo, y especialmente el erotismo homosexual, no fuera en *Paradiso* una cuestión acuciante ¿qué sentido tendría otorgarle tanto espacio como tema de discusión? Conciente de que los modos no siempre ortodoxos de la sexualidad pueden producir consecuencias peligrosas, la novela ofrece su propio comentario, y este comentario se encuentra a cargo de Cemí, Fronesis y Foción, en cuya amistad florecen pudorosamente todas las tentaciones y temores del amor prohibido. En ellos ya no hay ridiculez, sin embargo la máscara persiste. Ahora lo que media es el lenguaje, con el que persiguen y a la vez difieren el objeto de su reflexión. Descubiertos por la obsesiva recurrencia del sexo en sus discursos, pero también enmascarados detrás de sus palabras, los amigos se seducen mutuamente con las figuras incorpóreas del lenguaje, postergando indefinidamente aquello que los atrae y aterroriza: el tacto no permitido de los cuerpos. Como clave de esta seducción sin fin, el concepto de *lejanía* –mediante el cual los deseos de la carne se transforman en deseos del espíritu– viene a ser el punto de quiebre que permite realizar, imperceptiblemente, la gran conversión en el orden del significado, ya que sin darnos cuenta el erotismo de los cuerpos se va transformando en sus discursos –y en el discurso de la narración– en algo menos sujeto a la vergüenza y la fugacidad del tiempo: en la metáfora de un *eros cognoscente*. Las palabras se transforman así, progresivamente, en el puente hacia esa región etérea en que la imagen salvaguarda a los buscadores del saber de la indecorosa circunstancia de ser hombres erotizados. La homosexualidad es, en efecto, un peligro que Cemí y Fronesis buscan sublimar, a

diferencia de Foción, cuyo demonismo representa la expresión pura y amenazante del deseo.

El diálogo del capítulo IX sobre la homosexualidad –el más extenso de la novela– se desarrolla en dos momentos y en dos planos. Por un lado tenemos el contrapunto entre Fronesis y Foción, por otro, la respuesta de Cemí; en un nivel, aquello que se explicita, en otro, la tensión erótica que subyace al juego de los discursos. En cuanto al propósito de la discusión, también es posible distinguir dos ejes: primero, el problema que remite a la pregunta sobre la condición axiológica de la homosexualidad: ¿es o no es un *desvío*, es o no es un *pecado*? Esta es una cuestión de primer orden, ya que el debate surge, como vimos, a raíz de un castigo. En segundo lugar, una ingente voluntad de saber: ¿en qué consiste ese misterio, cuál es su origen, qué papel juega en la cultura el amor entre hombres? Desde luego, ambos problemas se imbrican. El diálogo se propone como un campo de lucha con opiniones contrapuestas, pero de hecho las argumentaciones siguen un circuito espiral que nace y retorna al mismo punto: la homosexualidad ligada a la inocencia creadora. Más allá de ocasionales divergencias entre Fronesis y Foción, debidas principalmente al conflicto que los une, no hay una dialéctica de antítesis, y ciertamente no hay una salida a la primera pregunta moral, aunque sí una afirmación ética. El diálogo gira en torno de un núcleo hueco, forma volutas como surcos en la corteza del caracol, se abre en lo que podríamos llamar, con Fina García Marruz, “la imagen que no regresa”.³⁰

³⁰ “La imagen en Lezama no sólo no regresa a su sentido inicial, sino que prolifera y se aleja cada vez más de ella, busca, como él dice, ‘un hechizamiento’, un faraónico ‘dilatarse hasta la línea del horizonte’”. Fina García Marruz, “La poesía es un caracol nocturno (En torno a *Imagen y posibilidad*)”, *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, I, *op. cit.*, p. 253.

El primer momento de esta discusión comprende el intercambio de opiniones de Fronesis y Foción, entre quienes existe una permanente pero nunca consumada atracción erótica. Fronesis comienza proponiendo la idea de que “el desvío sexual” es una manifestación del universo infantil. “Por eso el Dante describe en el infierno a los homosexuales caminando incesantemente, es el caminar del niño para ir descubriendo lo exterior, pero es lo exterior que forma parte del propio *paideuma*, que es esa sustancia configurativa que permite al primitivo, al niño y al poeta ser siempre creadores” (p. 247). ¿Cómo se explica este enlace del homosexual con el poeta y el niño? La tesis de Fronesis se apoya en la teoría de Leo Frobenius, para quien la cultura constituye un *paideuma*, un “organismo viviente”, o como se dice aquí, una “sustancia configurativa”.³¹ Como Spengler, Frobenius analogía la evolución de las culturas con las edades del hombre: nacimiento, infancia, madurez y senectud. Así como las diversas formaciones culturales atraviesan cada una de estas etapas, a su vez cada una de ellas comprende en su interior representantes de todos los estadios. En este plano, la “edad infantil” viene a cumplir un papel energético: de ella proviene “lo demoníaco” de la cultura, su capacidad intuitiva y creadora, la fuerza vital que pulsa hacia lo desconocido, lo extraño, lo otro. Es claro que al decir “infancia” Frobenius piensa en términos que involucran no sólo al niño, sino a los pueblos primitivos y a los hombres “geniales”, “pues genial significa demoníaco”.³² En este sentido el poeta se opone al erudito, ya que *saber* es acopiar lo dado, lo que procede de la tradición, pero *crear* supone una sabiduría inocente y transgresora.³³

³¹ Leo Frobenius, *La cultura como ser viviente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.

³² Leo Frobenius, *ibidem*, p. 100.

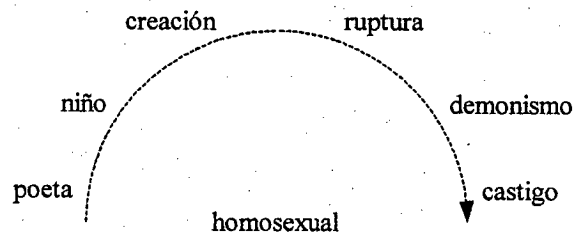
³³ “¿Qué significado tienen los momentos demoníacos? [...] La vida en y con lo demoníaco, cuyas formas de exteriorización fueron denominadas hasta ahora a secas ‘impulso de juego’, es *el crear*, *el transformar*, *lo creador* de por sí. El *paideuma* infantil es, por lo tanto, capaz de vivir y

Estas ideas hacen resonar la tesis de *La expresión americana*, recuerdan el gusto lezamiano por Giambattista Vico y evocan la figura de su admirado niño-sabio, Lao-Tse. Pero también nos ponen sobre la pista de un procedimiento avieso: la argumentación de Fronesis trastoca el sentido de sus citas de autoridad. Cuando Fronesis se refiere al castigo que Dante reserva al sodomita, omite este detalle: la condena de vagar, “*qual sogliono i campion far nudi e unti*”,³⁴ en las llamas eternas del séptimo círculo, no tiene nada que ver con “el niño caminando para ir descubriendo lo exterior”. Este niño, el “hombre genial” de Frobenius, tampoco en su texto de origen guarda relación con el homosexual. El enlace genera un nuevo sentido, y lo que surge es, en principio, una aberración lógica: el homosexual condenado/inocente camina en círculos, círculos que a su vez rompen el perímetro del entorno produciendo creaciones. Luego Fronesis añade otra paradoja: “un poeta, se siente inocente porque atrae el castigo, se siente creador porque no puede domesticar el contorno, o lo domestica con demasiada finalidad y entonces no vale la pena” (p. 248). Ahora el homosexual ha quedado atrás, como primer término de una cadena metafórica que se desplaza progresivamente al polo de la poesía. En virtud de la matriz romántica en que se funda esta progresión, podría recomponerse la siguiente línea de nociones asociadas: homosexual { poeta / niño : creación / ruptura / demonismo : castigo }. De modo que el significado específico del primer término de la constelación es diseminado y finalmente elidido para atraer hacia sí, a la manera

de desarrollarse sólo mientras tenga capacidad de crear.” “Lo demoníaco representa, en contraposición a los hechos obtenidos por comprensión espiritual, en el paideuma la vida constructiva. Es, por lo tanto, la expresión del *devenir* del paideuma, así como los ‘ideales’ son la del *ser* y los ‘hechos’ la del *haber llegado a ser*. Por esto es casi equivalente a ‘vida’, a la *plenitud* de la vida, y forma el contraste al ‘saber’. Puede lograr, al trasladarse a la conciencia lógica, bien una forma expresiva comunicable, pero siempre queda individual y en su sentido *proprio* intransmisible, intraducible.” *Ibidem*, pp. 99-100 y 103.

³⁴ “Cual desnudos y untados campeones” (*Inferno*, XVI, v. 22). Traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1993.

graficada por Sarduy, toda una cadena de significantes ligados.³⁵ Podemos reconstruir entonces la siguiente órbita:



Pese a estar colocada en el origen de la discusión y pese a solicitar una gran variedad de explicaciones, la homosexualidad seguirá siendo a lo largo del diálogo la presa fugitiva de una erudición proliferante. La primera intervención de Fronesis plantea de manera compacta la oquedad última de la cuestión central.

Luego sigue el turno de Foción, el único de los tres amigos que explicita el nudo sensible del problema, tal como este problema había sido planteado en la historia de Baena Albornoz. Foción reprocha a Fronesis tres cosas: que considere la homosexualidad como un desvío, que la remita a un estado de inocencia, y que se afane en explicar aquello que “no se puede justificar, porque es más profundo que toda justificación” (p. 249). Sin embargo las paradojas de Fronesis están lejos de proponer una clara justificación, y lo cierto es que tampoco Foción se priva de citar pruebas, cifras y argumentos que demuestren la extensión del fenómeno en la historia de la humanidad. La incógnita de lo que “no se puede justificar” no lo deja mudo, pero en el extravío de su farragosa erudición no hace en realidad otra cosa que confirmar el núcleo de su tesis: la homosexualidad –la sexualidad en general– es un

³⁵ Cf. Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco” [1972], en *Obra completa*, II, *op. cit.*, p. 1389.

misterio inescrutable. Como se dirá más tarde, Foción es un “*engagé* con su sexo y sus sensaciones” (p. 310), un perturbador de la conciencia, si no un mártir del amor homosexual. En todo caso, claro está, no un propagandista a la manera de su criticado Barba Jacob.³⁶ Al estar comprometido en la cuestión que se debate, Foción apunta al meollo del problema como encrucijada existencial.

De hecho la riqueza de este discurso radica en su orientación ética. Así como antes Fronesis se había alejado del primer término, la homosexualidad, para derivar en la poesía, Foción culmina su discurso reivindicando “la historia de los grandes hechizados”. Se trata de una historia maldita, incompleta, una *súmula de excepciones morfológicas* que en cierto modo recuerda la perplejidad de Montaigne ante la multiplicidad de lo monstruoso: “Los que llamamos monstruos no lo son para Dios, que ve en la inmensidad de su obra la infinitud de las formas que en ella ha comprendido”.³⁷ ¿Pero quién accede a esta visión total, la mirada capaz de abrazar la norma secreta de las variaciones? Proyecto inconcluso del que Foción enumera tan sólo algunos ejemplos, esta crónica de lo innumerable viene a ser el reverso de la utopía civilizadora y su pretensión de imprimir en cada individuo los rasgos de una humanidad abstracta y homogénea.³⁸ Fronesis, es cierto, había ligado al homosexual

³⁶ “Recuerde usted aquel poeta Barba Jacob, que estuvo en La Habana hace pocos mesies, debe haber tomado su nombre de aquel hereciarca deoníaco del XVI, pues no sólo tenía semejanza en el patronímico sino que era un homosexual propagandista de su odio a la mujer”. Más adelante, Foción agrega: “toda propagada, ya sea sobre la inseminación artificial o sobre las virtudes salutíferas de las zanahorias, daña en su raíz la lenta evaporación de todo lo verdadero” (pp. 252-253). Sobre la figura de Barba Jacob (Ricardo Arenales), véase Daniel Balderston, *El deseo, enorme cicatriz luminosa*, Valencia, Ediciones eXcultura, 1999, p. 6.

³⁷ (“*Ce que nous appellons monstres, ne le sont pas à Dieu, qui voit en l’immensité de son ouvrage, l’infinité des formes, qu’il y a comprises*”). *Ensayos*, II, “De un niño monstruoso”, capítulo XXX, Barcelona, Altaza, 1997, p. 468. Traducción de María Dolores Picaza y Almudena Montojo.

³⁸ “La exigencia [moderna] de igualdad, con patéticas invocaciones de todo lo que tiene aspecto humano, continuará llena de contradicciones mientras parta, con pretensiones ilustradas, de la aparente regularidad de lo humano. [...] Ese programa ignoraba la desigualdad, en lo humano, y

con la inocencia, pero con una inocencia peligrosa. Foción ahora se hace cargo de este peligro para reivindicar esa verdad que procede del estado anterior a la ley. Los últimos párrafos de su discurso están dedicados a un "hechizado" excepcional, el conde de Villamediana (1582-1622), enemigo de la monarquía decadente, amigo de Góngora y de otros "poetas de la rebelión verbal" que realiza en su biografía una revolución análoga a la del barroco: "se destruye para destruir".³⁹ No cabe dudas: la ética de Foción es heroica, de un titanismo similar al que Lezama elogiara en Blake y Baudelaire y de un plutonismo semejante al que describiera en el arte barroco. El propio Foción encarna esa figura paradójica de la que hablara Fronesis; es inocente *porque atrae el castigo, creador porque no puede domesticar el contorno; es un niño* bajo cuyos pies retiembla el fundamento de toda política orientada a regular el deliquio de los cuerpos. Contra el anatema empobrecido, contra el supuesto saber, contra los discursos de la razón y del sentido común, Foción exhorta a incorporar el misterio:

Quando Electra creyó que había parido un dragón, vio que el monstruo lloraba porque quería ser lactado; sin vacilaciones le da su pecho, saliendo después la leche mezclada con la sangre. Aunque había parido un monstruo, cosa que tendría que desconcertarla, sabía que su respuesta tenía que ser no dejarlo morir de hambre, pues la grandeza del hombre consiste en que puede

no sólo en lo social. ¿Consta la Humanidad realmente sólo de elementos igualitarios, hombres, mujeres, razas, complejos espirituales, corporales y anímicos? O con más exactitud: *¿Entran en la Humanidad los monstruos de toda especie*, de forma que también esté destinada a ellos la luz de la Ilustración? La Ilustración ha fracasado hasta ahora ante esta antinomia. Ha fallado ante los marginados." Hans Mayer, *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, op. cit., pp. 14-15.

³⁹ "Villamediana enamorando a la esposa del rey, raptando a su sobrina, escandalizando en las corridas de toros, jugando al tahúr y despilfarrando el dinero en caballos y piedras preciosas, haciendo burlas con sus costumbres secretas y sus amigos clandestinos, fue una energía diabólica utilizada contra la monarquía decadente, por eso este hechizado permanece con los brazos abiertos en cruz ante el desfile del pueblo, en rendimiento a su aliado secreto, en la rebeldía, aliado también con los poetas de la rebelión verbal. Este hechizado se destruye para destruir. Cuando lo matan, lo muestran con los brazos abiertos en cruz ante el misterio de su vida. El raptor continúa escapándose con un cuerpo sin sexo, el tahúr adelanta su baraja para forzar un destino sellado." (p. 255).

asimilar lo que le es desconocido. Asimilar, en la profundidad, es dar respuesta. [p. 249].

¿Pero de qué se está hablando exactamente: de homosexualidad, de arte, de metafísica, de ética? Todos los campos convergen en esta compleja retícula de enlaces y deslizamientos en la que el erotismo se trueca en apetito de saber y el saber en transgresión. También las voces se tocan, se confunden, se trasponen. El discurso de Fronesis evoca las palabras poco antes dirigidas por Rialta a Cemí, palabras solemnes en las que no cabe oír más que una entonación grave, palabras que en este mismo diálogo Cemí volverá a pronunciar en una suerte de apología órfica, y que además recuerdan, inevitablemente, la voz del propio Lezama, para quien la poesía es una asimilación de lo inasible: el intento de “meter al dragón en una biblioteca”.⁴⁰ En este diálogo las opiniones migran de una boca a la otra, prueban la porosidad de los discursos y la impureza alegórica de las voces. No es un detalle menor el hecho de que la fórmula de Foción, “hipertelia de la inmortalidad”, luego sea tres veces adjudicada a Fronesis. Tal vez allí se guarde el núcleo del problema:

Todo lo que hoy nos parece desvío sexual [concluye Foción], surge en una reminiscencia, o en algo que yo me atrevería a llamar, sin temor a ninguna pedantería, una hipertelia de la inmortalidad, o sea una busca de la creación, de la sucesión de la criatura, más allá de toda causalidad de la sangre y aun del espíritu, la creación de algo hecho por el hombre, totalmente desconocido aun por la especie. [p. 251]

¿La sexualidad vendría a ser entonces el reflujo de un estado previo, subterráneo y superior a los accidentes de la historia? A continuación Fronesis retoma la palabra para insistir: según él la homosexualidad sigue siendo, a pesar de todo, un desvío... “aunque no se pudiera señalar en relación con qué centro se

⁴⁰ “La biblioteca como dragón”, *OC*, p. 915.

verificaba ese desvío” (p. 257). Esta incertidumbre de hecho termina por reducir su tesis a una petición de principio. En lo que respecta a la sexualidad, todo lo que Fronesis puede reconocer es una frondosidad inabarcable, una inmensa máquina de fantasías. “El cuerpo, como se ve en el *Charmides* de Platón, es el súbito de la reminiscencia. El cuerpo es la permanencia de un oleaje innumerable, la forma de un recuerdo, es decir, una imagen” (p. 259). Como si hablase desde la misma caverna platónica, Fronesis dice no ver en el erotismo otra cosa que una miríada de imágenes, un febril laberinto de ilusiones. Por eso, concluye, “es para mí casi imposible hablar de cualquier forma de sexualidad” (p. 259).

La falta de respuesta de Fronesis sugiere que en este diálogo el centro de gravedad reposa en la postura de Foción, para quien el hombre es, en esencia, un ser andrógino. De hecho Fronesis cierra su discurso coincidiendo con esta proposición:

Por la presión de los mitos androginales, por la reminiscencia de su organismo utilizado por todo el recorrido de la escala animal de la que su cuerpo se constituye en un centro de prodigiosa concurrencia, por el encantamiento de su situación entre el ángel caído y el esplendor de la resurrección de los cuerpos, el hombre no ha podido encontrar ningún pensamiento que lo destruya, superando así la creación del demiurgo. [...] Su cuerpo como soporta todos los impulsos, se reabre en la diversidad de los sentidos, pero el vicio y la repugnancia le llegan cuando sólo recoge una hilacha de la brisa y sus experiencias se vuelven polvorientas al insistir en un solo sentido. [p. 262]

Antes Foción había comparado el discurso de Fronesis con el *Lisis* de Platón. Sugestiva referencia, ya que, como apunta un comentarador del texto platónico: “el *Lisis* concluye sin que hayamos podido precisar, tras varios intentos, el marco concreto en el que situar el tema del diálogo: la amistad. Este fracaso dialéctico deja ver, sin embargo, la riqueza de planteamientos y pone de manifiesto, una vez más, el

carácter abierto y creador de la filosofía platónica”.⁴¹ A menudo se interpreta la voz de Fronesis como una defensa de la heterosexualidad, pero sus palabras finales desmienten tal precisión.⁴² Fronesis se muestra ambiguo y vacilante, y en última instancia resuelve el destino de su *eros* no por las inclinaciones de su cuerpo sino por el empeño de la voluntad. Esta ambivalencia también se traduce en la indecisión de su discurso, no menos equívoco, no menos pendular, ni menos reacio a las limitaciones de “un solo sentido”.

Cuando a su turno Cemí comienza a hablar en lo que vendría a ser el segundo momento de este coloquio –el momento de la conclusión–, lo hace refiriendo a la circulación errática de los argumentos anteriores. Al margen del “delirio poético” y del “delirio científico” (aunque “tal vez me quedaría con los dos a la vez”), elige otro marco de referencia: la teología. Con el propósito de poner orden, Cemí organiza su razonamiento según el método escolástico. Su punto de partida es la siguiente proposición: “Aristóteles nos afirma que la sustancia de un ser consiste en ser lo que era”, a la que opone esta otra: “San Agustín parece estar convencido de que el amor es un germen que se siembra también en la muerte. [...] El amor, dice, mata ‘lo que hemos sido’, la sustancia que recuerda, los mitos previos al dualismo de los sexos, para que llegemos ‘a ser lo que no éramos’” (p. 264), llegando así a la siguiente cuestión: “Luego ya estamos en otra encrucijada: ¿los deseos sexuales surgen de la reminiscencia, o del intento de formar una nueva especie, un nuevo ser, un nuevo cuerpo?” (p. 264). Los términos del planteo retornan obstinadamente a la paradoja inicial, ya que otra vez aparece el dilema que opone la regresión circular a la gestación creativa.

⁴¹ Platón, *Diálogos*, I, Madrid, Gredos, 1981, p. 273.

⁴² Cf. Víctor Bravo, *El secreto en geranio convertido. Una lectura de Paradiso*, *op. cit.*, p. 103.

En lo que vendría a ser el cuerpo de la solución (el *respondeo* en la dialéctica escolástica), Cemí recurre a la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino, obra magna de la teología católica. El aplomo de Cemí parecería indicar que al fin se llegará a una conclusión. Sin embargo, y pese a que el recurso a la autoridad patristica haría pensar en una salida ortodoxa, lo cierto es que Cemí construye una versión apócrifa de la doctrina tomista.⁴³

Los artículos 11 y 12 de la *quaestio* 154 de la *Suma Teológica* (“Sobre las especies de la lujuria”) no dejan lugar a dudas: como vicio *contra natura*, la homosexualidad no sólo es una especie de lujuria, sino una de las peores.⁴⁴ Ahora bien, Cemí revierte esta afirmación en un sentido contrario, exactamente *contra* la naturaleza del texto, aduciendo citas falsas y mutuamente excluyentes. Según Cemí, Santo Tomás sostiene que el *sodomiticum vitium* “no es especie de lujuria” (p. 268) y que los “vicios contra natura no son los pecados más graves entre los pecados de la lujuria” (p. 268) –nótese cómo la segunda cita contradice la anterior. Luego agrega otra afirmación que no consta en la *Suma*: que este pecado “no se contiene bajo la malicia, sino bajo la bestialidad” (p. 269). En realidad, lo que establece el artículo 11

⁴³ Para Arnaldo Cruz Malavé este mal uso de las autoridades es una expresión más del “parricidio” realizado por Cemí, y por la novela en general, a fin de mostrar que “el destino poético del hijo es una forma de romper con los padres para seguirlos, de romper con ellos en nombre de ellos, de romper con ellos exaltándolos”. *El primitivo implorante. El “sistema poético del mundo” de José Lezama Lima, op. cit., p. 110.*

⁴⁴ “Donde existe una deformidad especial en el acto venéreo, allí se da una especie nueva de lujuria. Esto puede proceder de dos principios. Ante todo, de la oposición a la recta razón, motivo en que convienen todos los vicios. Y en segundo término, de la oposición especial que dice al orden natural del acto venéreo dentro de la especie humana. A este vicio, y en este orden, se denomina vicio contra la naturaleza. El modo de realizarlo puede ser múltiple. Primeramente se da cuando, sin coito carnal, por puro placer venéreo, se procura la polución; esto pertenece al vicio de ‘inmundicia’, que también se llama ‘molice’. En segundo lugar, si el coito se realiza con seres de diversa especie; esto se llama ‘bestialidad’. En tercer término, si se realiza con uno del mismo sexo, por ejemplo, de hombre con hombre o de mujer con mujer; este vicio se llama ‘sodomítico’. Y, por fin, si no se observa el modo correcto de realizar el acto humano, sea introduciendo instrumentos de placer, sea empleando otras formas bestiales y monstruosas de pecado.” Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, tomo X, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, pp. 236-237 (2-2, q. 154, a. 11).

es que la bestialidad es otra forma de la lujuria, apenas menos nefanda que la sodomía. Pero con esta leve confusión Cemí efectúa un giro sustancial. Por un lado adjudica al sodomita una bestialidad que Santo Tomás no le atribuye, y por otro completa el error remitiendo una vez más al primitivismo, y con él a la inocencia.

Aprovechando el intersticio de este doble trueque Foción propone que, si la sodomía es bestialismo y si las bestias no pueden pecar, luego no hay pecado. Y para acentuar el equívoco de esta deducción cita una paradoja de Pascal, también apócrifa: “el hombre es tanto más bestia cuanto más quiere ser ángel” (p. 268).

La última respuesta de Cemí arroja, si cabe, mayor confusión. Santo Tomás, dice, no puede llevar la cuestión del bestialismo hasta sus últimas consecuencias: “nada de eso le puede interesar a él, pues no quiere llevar al tema final de su obra, la resurrección, [a] un hombre con esta mancha, pero sabe que como las bestias no resucita, por eso cuando tuvo que comentar el pasaje de San Mateo, de los eunucos en el paraíso, declaró que sus luces no le permitían ver claro en ese misterio” (p. 268). Desde luego, en Santo Tomás no existe la vacilación que indica Cemí. La *Suma* reserva la dicha celestial a los hombres castos, consagrados a Dios, pero para el bestialismo y la sodomía no hay salvación posible fuera del arrepentimiento. La escasez de “luces” a que refiere Cemí no podía ser posible en un texto que busca justamente iluminar con la mayor claridad y precisión posibles los principios de la fe. Pero esta suspensión del juicio es indispensable para Cemí, quien como Fronesis y Foción termina sugiriendo que, detrás de su enmarañada retórica de falsos silogismos, no existe más que un hueco fundamental. Si la homosexualidad es un “desvío” realizado “contra” el orden natural-racional de las cosas, el propio discurso de Cemí debería considerarse profundamente homosexual.

En esta *símula* de alteraciones todo o casi todo es trastornado. No sólo son derrocados los argumentos de autoridad, sino que la propia autoridad del discurso de Cemí termina por devorarse, haciendo temblar junto con ella la confianza en el edificio de saberes sobre el que había sido montado todo el diálogo. Ni la pregunta moral tiene respuesta ni puede resolverse el origen o el destino de la homosexualidad. Desde este punto de vista, el diálogo podría ser interpretado como una inversión paródica del *Corydon* de Gide. En un sentido más hondo, como una protesta ante la arrogancia reduccionista de los discursos científicos. Pues a diferencia de los episodios del capítulo VIII y de la historia del atleta Albornoz, aquí lo que se representa no es el desorden de los cuerpos erotizados, sino la inútil profusión de los discursos serios y esclarecedores. Si antes el erotismo impregnaba al texto de un placer festivo y desbordante, ahora se realiza una operación inversa: lejos de adherir a los pliegues del fantasear erótico, la disquisición se aleja cada vez más de su objeto, lo difiere detrás de una espesa pantalla de palabras, hasta sugerir, finalmente, su absoluta indefinibilidad.

Sin embargo no todo es parodia ni se resuelve en la levedad del juego. Se diría por el contrario que en este enorme gasto de palabras se trama una verdad profunda y peligrosa. Si en este diálogo hay una respuesta ética, esta respuesta parece insinuar lo siguiente: que la sexualidad escapa al orden de los discursos porque habla con verdades los trascienden, porque se trata, como dice Foción, de un "desconocido": un misterio cuya fuerza proviene de ese lugar al que apunta el saber poético: la naturaleza muda, primitiva e inocente en que todas las disyunciones se disuelven, donde no existe el pecado. En la repetición de este *locus* que obsesivamente retorna en los discursos de Fronesis, Foción y Cemí, reside el centro

de gravedad de toda la discusión, la clave ética, estética y metafísica de una poética que se propone realizar la aventura más difícil de todas: llegar con el lenguaje al silencio androginal de la naturaleza.

3.3. SUBLIMACIÓN

El origen de la sexualidad ha sido un largo enigma para el pensamiento occidental. Incluso Freud, que situó la sexualidad en el centro de las discusiones sobre la psicología humana, debió admitir esta carencia del conocimiento: “Lo que hallamos en la ciencia acerca de la génesis de la sexualidad es tan poco que este problema puede compararse con un recinto oscuro donde no ha penetrado siquiera la vislumbre de una hipótesis”.⁴⁵ Freud reconoce sin embargo que la mitología puede proporcionar ciertas pistas acerca de este gran interrogante, y recuerda el mito del andrógino narrado por Aristófanes en *El banquete* de Platón. De allí la pregunta que, no obstante, deja flotando sin respuesta: “¿Aventuraremos, siguiendo la indicación del filósofo poeta, la hipótesis de que la sustancia viva fue desgarrada, a raíz de su animación, en pequeñas partículas que desde entonces aspiran a reunirse por medio de las pulsiones sexuales?” (p. 57). La fábula de Platón podía contener verdades que la ciencia moderna debía iluminar con sus propio lenguaje; pero Freud sabía que se estaba aventurando más allá de lo permitido por la prudencia científica: el problema seguía perteneciendo al orden de las creencias y los mitos.⁴⁶

⁴⁵ Sigmund Freud, “Más allá del principio de placer”, *Obras completas*, v. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, pp. 55-56.

⁴⁶ Cf. Jean Libis, *El mito del andrógino*, Barcelona, Siruela, 2001, pp. 15-16 y 221-227.

El mito del andrógino, cuya forma paradigmática se encuentra en el texto de Platón, narra el origen de la diferencia de los sexos. Según esta fábula, en el principio de los tiempos no había dos géneros sino tres: el hombre, la mujer y el andrógino. Este último poseía un vigor descomunal y una forma ciertamente grotesca: su cuerpo era redondo, tenía cuatro brazos y piernas, una cabeza con dos rostros sobre un cuello circular, podía caminar hacia ambos lados, y cuando corría lo hacía “como los acróbatas”, rodando sobre pies y manos. No es indiferente que sea Aristófanes, el autor de comedias, quien imagine este personaje insólito. De acuerdo al mito, sucedió que cierto día los andróginos cometieron el error de desafiar a los dioses. Zeus decidió entonces castigarlos dividiéndolos a la mitad, de manera que cada una de las partes quedase desde entonces obligada a vagar en busca de su compañero, sin poder fusionarse nuevamente como al principio. De este modo se habría originado el deseo de la cópula, ya que los hombres y mujeres anteriores no sentían atracción recíproca sino que amaban únicamente a los de su propio sexo, y no tenían por lo tanto el impulso de unirse para restablecer su primera naturaleza. Por eso, concluye Aristófanes, lo que se llama “amor” es en realidad el “deseo” que agita a los hombres para salir en busca de su unidad primitiva.⁴⁷

La fábula de Aristófanes narra así no solamente el mito del origen de los sexos, sino el de una pérdida fundamental por la cual el hombre habría sido condenado a una búsqueda perpetua, cuyo destino no se encuentra adelante sino atrás, en el retorno a la indivisibilidad del origen. No olvidemos que este relato se enmarca en una serie de peroraciones dedicadas al amor, y que en este marco el

⁴⁷ Platón, *El banquete*, Buenos Aires, Aguilar, 1982, p. 69. Traducción de Luis Gil.

discurso de Aristófanes complementa al de Diotima, situado en el punto más alto de las alocuciones representadas.

Como concreción de los temas que *Lisis* había dejado pendientes, el *Banquete* no deja de ser un texto extraño. Por su compleja disposición de los discursos y por dejar en boca de una sacerdotisa el momento culminante de la reflexión filosófica, el texto parece sugerir que lo que allí se urde es una verdad secreta, de difícil penetración. En la zona más recóndita de esta estructura de voces alternantes y superpuestas,⁴⁸ el discurso de Diotima introduce la teoría platónica del amor, que es, a su vez, una estética y una doctrina del conocimiento filosófico. Según esta teoría, el verdadero amante es aquel que logra trascender la seducción de los seres singulares en un desplazamiento contemplativo que progresa desde lo particular hasta lo esencial: de los bellos cuerpos a las bellas conductas, de las bellas conductas a las bellas ciencias, y de allí, en el vértice más alto de su vuelo, al conocimiento de la belleza en sí. “Si alguna vez la vislumbras”, dice Diotima a Sócrates en alusión a la Belleza que está en el origen de todas las bellezas, “no te parecerá que es comparable ni con el oro, ni con los vestidos ni con los niños y jóvenes bellos, a cuya vista ahora te turbas” (p. 106), pues en ella reside la esencia de la que todas las demás cosas bellas son apenas un turbio reflejo. Habiendo arribado a este lugar, y únicamente

⁴⁸ La estructura narrativa del *Banquete* es sumamente compleja. Por un lado las peroraciones referidas al amor se yuxtaponen de manera lineal (Fedro, Pausanias, Erixmaco, Aristófanes, Agatón y Sócrates). Por otro la estructura global del texto se construye en abismo, superponiendo voces. En primer lugar Apolodoro narra a Glaucón lo que Aristodemo le contó que se había dicho en un banquete ofrecido por Agatón. Es decir que todos los discursos son referidos en tercer grado por la voz de Apolodoro. Sólo el discurso de Diotima, el último de la serie, es relatado por Sócrates, es decir que procede de una voz todavía más lejana, ya que Diotima no estaba presente en el simposio, era desconocida por los asistentes, y como sacerdotisa estaba además familiarizada con las cosas ocultas. Dado que Diotima —por medio de Sócrates— es la portadora de la teoría de Platón, *El banquete* le reserva el centro de gravedad, colocando su discurso al final y en el núcleo más recóndito de este dispositivo organizado en forma de círculos concéntricos, situación que contribuye a generar la idea de que su voz proviene de un sitio profundo en el que se guarda un saber sagrado.

luego de haberlo conocido, el amante podría engendrar virtudes verdaderas, no meras apariencias ni simples artificios. Pero ¿sería posible que un hombre alcanzara tan elevada meta? Curiosamente, Diotima refiere a ella en modo condicional: “¿Qué es, pues, lo que creemos que *ocurriría* –agregó– *si* le fuera dado a alguno el ver la belleza en sí, en su pureza, limpia, sin mezcla...”? (pp. 106-107). Y es aquí, justamente, al llegar a la instancia final de su itinerario gnóstico, cuando Diotima detiene su discurso, dejando en suspenso aquello que no puede representar. Ligada al tópico de lo inefable, la imposibilidad de traducir en palabras la contemplación extática de lo divino, atraviesa la literatura mística de todas las épocas. También Dante se dirá balbucear cuando busque las palabras con que describir el Paraíso.

Ubicada en la infancia de la historia, la desmesura del andrógino parecería ser así el reverso de esa plenitud indefinible a que alude la sacerdotisa. Si Diotima cesa de hablar en el preciso instante en su discurso llega a las fuentes del origen, Aristófanes describe con insólitos detalles la forma de una figura que, con toda su extravagancia, representa el estado mismo de la plenitud anterior a la caída. El castigo de Zeus consiste en introducir una falla en ese cuerpo rotundo y luego una diferencia radical entre los hombres, arrojados a partir de entonces a la deriva del deseo. En el discurso de Diotima este deseo se convierte en un erotismo filosófico, cuyo motor también es la carencia. El amor es alegorizado como hijo de la pobreza y la abundancia: una fuerza que pone en movimiento la inclinación irresistible de los seres inteligentes hacia la fuente de la que mana la esencia de todas las cosas. Como indicó Scheler, la mayor característica del concepto griego del amor reside en el poder de esta carencia que pulsa hacia lo alto. Para aquellos filósofos –y particularmente para Platón– el *eros* consistía en una “aspiración” que siempre

circulaba en un mismo sentido: “de ‘lo inferior’ a ‘lo superior’, de ‘lo imperfecto’ a ‘lo perfecto’, de ‘lo informe’ a la ‘forma’, de lo ‘μή όν’ (el no ser) a lo ‘όν’ (el ser), de la ‘apariencia’ a la ‘esencia’, del ‘no saber’ al ‘saber’, un ‘término medio entre el tener y el no tener’, como Platón dice en *El banquete*”.⁴⁹ Asimetría por la que el primer término siempre sería atraído hacia el segundo, en una relación ontológicamente desigual de “amante” a “amado”. La dialéctica ascendente que describe Diotima sería así, en cierto modo, la respuesta al mito androginal; la vía de regreso hacia la plenitud del Ser.

Según Jean Libis, sería “reduccionista no ver en esta fabulación más que un mito de connotación sexual”, ya que lo que se juega en el mito del andrógino es nada menos que “la tragedia del deseo”: la de la desaparecida Edad de Oro.⁵⁰ Para Libis, la constante recurrencia del andrógino en la imaginación humana nos enfrenta a la sospecha de que se trata de una fantasía arquetípica, cuyo poder de seducción residiría en el hecho de que entraña un “escándalo ontológico”:

Escándalo, porque lo que se dice en estos vocablos [androginia, hermafroditismo] parece ir en principio en contra de lo que está dado, a saber, la pertenencia del ser humano a un sexo y no a otro. Escándalo también porque en ellos se tejen deseos, poco confesables, de una transgresión de lo que viene dado a priori como límite y que encierra quizás una angustia fundamental. Escándalo, en definitiva, porque el ‘hombre-mujer’ no es solamente el lugar de una paradoja sexual, sino también el símbolo privilegiado de la imposible yuxtaposición de los contrarios, desafío para la razón y a la vez sueño eternamente frustrado de una pacificación general, de una reabsorción de todas las oposiciones bipolares, de todas las contradicciones que gravan la condición humana. [p. 22]

⁴⁹ Max Scheler, *El resentimiento en la moral*, op. cit., p. 84. Acerca de la importancia de Scheler para Lezama, véase la nota 11 del capítulo anterior.

⁵⁰ Jean Libis, *El mito del andrógino*, op. cit., p. 16.

¿No es esta la “reminiscencia” fundamental a la que retorna una y otra vez, obstinadamente, el diálogo de Fronesis, Foción y Cemí? Claro que sí. En sus discursos sobre la homosexualidad pudimos ver que los razonamientos no esclarecían, sino que por el contrario alejaban la cuestión a dilucidar, al tiempo que configuraban un heroísmo de la transgresión que más adelante culminará con la referencia a Nietzsche y la “transmutación de todos los valores”.⁵¹ En la dinámica discursiva de la tríada se da también, al igual que en *El banquete*, la gran conversión de los cuerpos a las ideas, ya que de la delectación sensorial, patente en el capítulo VIII y en el episodio de Baena Albornoz, se pasa repentinamente a la palabra escrutadora. Pero no es allí, en los discursos, sino en el juego mismo de los escrutadores, donde Cemí encuentra la verdadera dinámica erótica que conduce de lo inferior a lo superior, del amante al amado, del no saber al saber. Juego alegórico que permite al mismo tiempo representar el modelo de la escala ascendente y regresiva hacia el re-conocimiento de la *imago*, y el conflicto de los cuerpos erotizados por una atracción inconveniente. La relación amorosa de Foción y Fronesis –de la que Cemí es un cauto espectador, pero también el escenario– se desarrolla a la vez en estos dos niveles: el de la homosexualidad respectivamente deseada y temida, y el de un erotismo del saber cuyo destino es la visión extática de lo Uno, la forma esencial del universo. Meta salvadora que retorna a la indiferenciación del origen, pero que también desvía el incentivo erótico de la amistad y la salvaguarda de su más íntimo

⁵¹ Al concluir la discusión sobre Nietzsche, Cemí también volverá a insistir sobre el tema del andrógino: “Se habla con exceso de la homosexualidad, ya desde el punto de vista ético o científico, pero se tienen muy pocas ideas precisas sobre la androginia. EL andrógino primitivo que pasa al culto esférico de la totalidad y de la perfección, que pasa al *ápeiron* de los griegos y a la esfera universal de los cristianos [...] y del que apenas sobrenadan vestigios en Havelock Ellis, en el *Corydon* de Gide y en el mismo Freud, que intentan llevar todas las cosmologías al empequeñecedor mundo científico, hijo de aquel espíritu objetivo, de aquel absoluto circunscrito.” P, p. 304.

temor: ser descubierta en falta por los vecinos, por la mirada de los otros, por la censura. Acaso por esta vergüenza solapada bajo densas capas de discursos y exhortaciones al heroísmo, ninguno de los personajes modélicos de la novela –José Eugenio, Cemí, Fronesis, Oppiano Licario– se atreve al tacto de otro hombre, deliquio reservado al plano de las sutiles sugerencias, o bien al de los personajes demoníacos y grotescos. De este modo la novela se desdobra en un impulso paradójico, que por un lado conduce hacia la sublimación de la homosexualidad y por otro deja que su goce reverbere en personajes inferiores, en rincones inesperados, o en el estrato más sensual del texto: el de la escritura. *Paradiso* entraña así una doble dirección cuyo propósito expreso es trascender el quiebre dualista del alma y el cuerpo, yendo desde las raíces de la carne hasta las alturas del saber. Pero en esta doblez no hay rastro de inocencia, más aun: se diría que está lleno de reserva y suspicacia, ya que *Paradiso* no deja de rezumar sus propios apetitos prohibidos sin terminar de aprobarlos: los presenta, los censura, los sublima, y en última instancia no cesa de sugerir su inmanencia subrepticia, al tiempo que guía la atención de los lectores hacia las cumbres eternas del ritmo estelar.

Como es obvio por su alusión a Pitágoras, la relación de la tríada es básicamente geométrica. Este esquematismo es ampliamente comentado en el texto y se dibuja de manera especialmente gráfica en la escena del cine, del capítulo X. Recordemos la situación:

Cemí entra a un cine donde se proyecta una nueva versión de *Isolda*. Se sienta en una butaca y de pronto reconoce unas filas más adelante las figuras de Fronesis y Lucía. Con Cemí observamos los movimientos de la pareja: una cacería amorosa en la que Lucía juega el papel de amante mientras Fronesis soporta a disgusto sus

caricias. Mientras tanto el film está rodando. De inmediato se configura un triángulo: si para Lucía hay un doble foco de atención, el film y Fronesis, para Cemí hay tres: el film, Fronesis y Lucía. Pero dado que también para Cemí el centro de curiosidad es Fronesis, tenemos un vértice, ya que ambas miradas, la de la amante y la del amigo, convergen en el mismo punto. Fronesis por su parte no devuelve caricias ni atenciones, permanece imperturbable en su lugar, con el perfil recortado por la irradiación lumínica de la pantalla. Por último Cemí descubre la presencia de Foción, ubicado en el punto medio de la diagonal desde la que ambos contemplan la inútil cacería. Así se completa un diagrama doblemente triangular: Cemí es el ojo que mira a Fronesis y a Foción, quien a su vez observa a Fronesis contemplado por Lucía.

El juego de miradas dibuja así una figura geométrica cuyo centro es Fronesis, el amado. Pero en cuanto Cemí toma conciencia de la trampa peligrosamente obsesiva –y en este sentido circular– en que se había inscripto el triángulo, sale del cine. “La sola posibilidad de dejarse enmallar en un laberinto menor, le hacía darse puñadas en la frente” (p. 273). Este laberinto reproduce ese otro al que antes había aludido Fronesis en el diálogo sobre la homosexualidad: la máquina platónica de fantasear. De hecho, la “cámara oscura” del cine rememora la caverna de Platón, haciendo que el sistema de reflejos se complique, ya que tenemos por un lado el juego de miradas entre los asistentes, por otro la proyección del cinematógrafo sobre la pantalla, y por último la relación espejeante entre lo que se narra en el film y lo que sucede en la sala. No casualmente la película en cuestión se titula *L'éternel retour*.⁵²

⁵² La película fue dirigida por Jean Delannoy y Jean Cocteau en 1943, y “estrenada probablemente el mismo año o el siguiente en el teatro Encanto de La Habana, a pocas cuerdas de la casa de Lezama en Trocadero 162”. Cintio Vitier, *P*, n. 1, p. 501.

¿Qué encierra esta alusión a la circularidad del eterno retorno? En el diálogo anterior Cemí había desarrollado la idea de que la obsesión erótica constituye un “amor desordenado de la muerte”, “un apetito fruitivo que excluye la participación en el misterio de la Suprema Forma” (p. 266). Apetito por lo tanto de lo perecedero, que recuerda la frustración de los seres divididos en el mito de Aristófanes, siempre ávidos de una unión que la diferencia de los cuerpos no podría volver a restaurar. Luego, concluía Cemí, “ahí empiezan los desvíos, pues existirán siempre los hombres que van por la oscuridad a participar en la forma, en la luz, pero existirán también los insuficientes, aquellos que van por la luz besando como locos las estatuas griegas de los lanzadores de discos, hasta hundirse en la oscuridad descensional y fría” (p. 266). Notablemente, aquí el “desvío” no tiene que ver con la homosexualidad, sino con el apego a los cuerpos y la “insuficiencia” para atravesarlos, para ir más allá de ellos a fin de llegar a la Suprema Forma. Destino que, de acuerdo a la dialéctica platónica del amor, permitiría engendrar “no apariencias de virtud” sino “virtudes verdaderas” (*Banquete*, 212 a). De este modo, al tiempo que derivaba el problema del “desvío” al campo de la metafísica, pasando por alto la cuestión moral de las preferencias sexuales, Cemí también establecía el camino por el que tanto él como Fronesis podían esquivar dicho dilema, renunciando al loco placer de los cuerpos para dirigirse, directamente, a los disfrutes menos peligrosos de la inteligencia. La meta de “engendrar” así “virtudes verdaderas” es una metáfora que *Paradiso* toma de Platón, y conlleva el engañoso ardid de llevar a pensar en una concesión a las pautas morales de la época, por la cual la novela estaría dispuesta a reconocer, en última instancia, la mayor legitimidad de las elecciones heterosexuales.

Esta particular connivencia del sentido metafórico y el sentido literal es articulada de manera especialmente significativa en el episodio de la iniciación sexual de Fronesis. Como todo lector de *Paradiso* puede recordar, no se trata precisamente de una experiencia placentera; incluso nos preguntamos por qué Fronesis se afana tanto en llegar al coito, si está tan lejos de gozar las caricias de Lucía como de sentir el apremio machista de poner a prueba su virilidad. Su desprecio de la mujer es compartido por Cemí, quien había seguido sus pasos durante aquella tarde y había contemplado a la distancia lo que le parecía ser el movimiento de una oruga rodeando a su presa. Lo cierto es que todo *Paradiso* comparte el explícito asco de Fronesis hacia la mujer erotizada; sólo las madres y las abuelas se sustraen al terror que produce la violencia oculta en el sexo femenino. Cual herederas de Circe, esta serie de mujeres monstruosas amenaza a los hombres con encantamientos dulces y malas artes. El terror a la vagina dentada, varias veces mencionado en la novela y poco antes aludido en las imágenes proyectadas en el cine, paraliza a Fronesis en el momento en que debe realizar la penetración.

Le parecía ver en el monte venusino una reducción llorosa de la cara de Lucía, otras veces un informe rostro fetal, deshecho, lleno de cortadas, con costurones, causándole la impresión de que la cara deshecha y llorosa se burlaba de sus indecisiones, de una inercia celentereada que endurecía su cuerpo con escudetes quitinosos. [...] Mientras sus dedos penetraban en el canal de la mujer, Lucía cruzaba su mano con la de Fronesis, comenzando el estímulo del viril, pero se cruzaba la humedad con la sequedad, pues el balano de Fronesis estaba flácido como una vaina secada por el sol. [p. 287]

Fronesis ensaya una trampa para alejar la visión amenazante: recorta un círculo en su camiseta, la coloca en la entrepierna de Lucía, y engañando así la vista logra que “el gallo de Eros” llegue por fin a anunciar “el alba de su agujón

posesivo" (p. 287). De este modo consigue su meta, pero al salir de la casa de Lucía siente que la imagen frustrante lo persigue "hecha un retortijo de agriedad y sabor herrumboso" (p. 294). Al llegar al malecón, triste y cansado, arroja la camiseta al mar. Se ha realizado una lucha contra el cuerpo.

Más adelante Fronesis dirá que la trampa de la camiseta lo "salvó" de "caer", como Foción, en la homosexualidad. Sin embargo su justificación no dejará de ser ambigua: "Esas son cosas que suceden", le dirá a Cemí, "claro que con distintas variantes, y que cada cual resuelve o no resuelve nunca. Habrá siempre los que las resolvieron y los que no las resolvieron, pero toda confidencia, en esa dimensión, es inmoral, le da una participación a un tercero, y ya entonces más nunca se resolverá, pues la claridad que desciende simultáneamente sobre dos personas, nunca puede vencer un oscuro, un enigma, un reto de lo inconcluso, que requiere un tiempo para un tiempo, cada retador tiene su propio escogido enemigo" (p. 317).

La desconfianza hacia el "tercero" implica no solamente el mal-decir de los personajes que juzgan y castigan, como en las historias del capítulo VIII, sino también al lector, en última instancia excluido de la esfera íntima en que cada personaje "resuelve o no resuelve" sus dilemas sexuales. La reserva de Fronesis podría extenderse así al conjunto del texto, en el que se despliegan las diversas formas del erotismo masculino a la vez que se eluden tanto la confidencia como la propaganda (recuérdese la referencia a Barba Jacob, pp. 252-253). No obstante esta reserva, las anfractuosidades de la sexualidad siguen estando allí, presentes y representadas: expuestas, recordando en todo caso su fuerza anterior a la ley, a los tabiques de la razón, al orden social o al buen gusto. La sexualidad es, como decía

Foción, “lo que no se puede justificar, porque es más profundo que toda justificación” (p. 249).

Esta fuerza cuyo origen se ignora es, sin embargo, el gran motor de *Paradiso*. Como en la filosofía platónica, el *eros* aquí es considerado como el principio secreto que rige el movimiento de la vida, cuyo impulso deseante proviene de la carencia y persigue, en una carrera incesante, el retorno a la primera plenitud. Claro que en este viaje hacia el paraíso de la unidad perdida existen grados y estadios, tal como enseñara Diotima y recordara Cemí: “existirán siempre los hombres que van por la oscuridad a participar en la forma, en la luz, pero existirán también los insuficientes, aquellos que van por la luz besando como locos las estatuas griegas”. Este es el gran desvío al que se teme y cuyo peligro moral es mucho mayor que el de las preferencias sexuales: el peligro de quedar fijados al asedio obsesivo y circular de las apariencias, olvidando que para *engendrar* verdaderos *nacimientos* es preciso atravesar los *límites* del *contorno* para alcanzar así la visión trascendente: la *epifanía*.⁵³ Aquí es donde se da el salto de sentido que permitiría leer la iniciación sexual de Fronesis no como una derrota del deseo, sino como un triunfo sobre el peligro de la circularidad narcisista. Las palabras subrayadas: “engendrar”, “nacimientos”, “límites”, “contorno”, “epifanía”, son las llaves que permiten el deslizamiento hacia el terreno metafórico, en cuyo campo la penetración fálica del círculo recortado en la camiseta recubre una significación simbólica semejante a la que antes veíamos cifrada en la imagen de San Jorge y el dragón: el triunfo de la forma sobre lo informe, del *logos* sobre la materia, de la inteligencia sobre la

⁵³ Recordemos las palabras de Rialta: “No rehúes el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento, el peligro sin epifanía” (p. 231).

pasividad: principios respectivamente vinculados a lo masculino y lo femenino. Pero en este caso existe una dimensión más, ya que la circularidad del recorte, así como la forma circular que luego toma la camiseta al ser succionada por el agua, indica que también se ha vencido el “apetito de muerte” que implica la fruición narcisista de los cuerpos, encerrados en el círculo de sus proyecciones fantasmáticas.

Foción es el aludido en esta circularidad narcisista. Paralelamente a la iniciación de Fronesis, sucede su encuentro erótico con el pelirrojo, en un episodio repleto de situaciones abyectas, la más sórdida de las cuales ocurre en el instante en que ambos coinciden en el deseo de matar y ser matado, cuando Foción muestra al pelirrojo el círculo negro que se había dibujado en el pecho para suicidarse aquella noche sin error “en el blanco”. Este “blanco” es la meta inversa del círculo atravesado por Fronesis.⁵⁴ Una meta nefasta, ya que no solamente alude al punto en que Foción planeaba darse muerte, sino a la persecución también mortal con que asediaba a su amigo, cuyo cuerpo era, al igual que la imagen de Narciso, un reflejo imposible de abrazar. La tragedia de Foción radica en el hecho de que se ha perdido en el desierto de las cosas evanescentes, en el horrible mundo del instante fugaz y de los objetos sin valor: “No sé cómo estarán mis padres”, le dice al pelirrojo, “empieza a importarme un bledo la amistad, tengo que reunirme con muchos mentecatos para

⁵⁴ Anteriormente Cemí había comparado a Fronesis con un punto situado en el centro de una nueva circunstancia, lo cual “[h]acía recordar aquella frase de Kandinsky, que nos afirma ‘que un punto vale más en pintura que una figura humana’” (p. 239). Ahora bien, casualmente en *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky había presentado la siguiente imagen: “Todavía no ha pasado toda la pesadilla de las ideas materialistas que convirtieron la vida del universo en un penoso juego sin sentido. El alma que despierta se halla aún bajo la impresión de esta pesadilla. Sólo una débil luz alborea como un puntito único en un enorme círculo negro. Esta débil luz es sólo un presentimiento que el alma no se atreve a ver, dudando si la luz será un sueño y el círculo negro la realidad”. *De lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Piados, 2003, p. 22 (traducción de Genoveva Dietrich). En medio del caos y el derrumbe que habitan los tres amigos, Fronesis ocupa ciertamente ese lugar luminoso, mientras que Foción parece no poder escapar del laberinto de los objetos reducidos a su fría materialidad y su “penoso juego sin sentido”.

tener unas cuantas pesetas en el bolsillo. La suma de los días se me hace insoportable, no tengo ya la voluntad dispuesta para perseguir ninguna finalidad, mi energía, si es que la tengo y si a eso se puede llamar energía, se me hace laberíntica, irresoluble, apenas va más allá de mi piel” (p. 292).

Foción dice que su laberinto apenas va más allá de su piel, pero es la piel de Fronesis lo que desea abrazar, sin poder atravesarla. Aquí no se da solamente el viejo tema del amor rechazado, o el drama típicamente moderno del amor prohibido por la sociedad, sino un conflicto de orden más específicamente filosófico: la caída del amante en el vacío de la perpetua carencia.⁵⁵ Si, como dice Georges Bataille, lo “que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas”, si todas las operaciones de *eros* tienen como fin “alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento” y si este desmayo se precipita por fin en la muerte, Foción encarna la tragedia por la que el cuerpo enamorado llega al punto de aniquilarse, pues su deseo lo consume y, como en la fábula de Ovidio, convierte al amante en un eco.⁵⁶ El “caos” que se le atribuye en la novela (*kaos* en griego significa “abismo abierto”)⁵⁷ radica en permanecer en esa zona inferior, incapaz de participar en la “Suprema Forma” de los cuerpos espirituales.

⁵⁵ Al salir del cine, Cemí reflexionaba sobre el “laberinto menor” de su amigo: “Foción era un enfermo que creía que la normalidad era la enfermedad. Su energía mal conducida, su fiebre permanente, no aparecía en momentos excepcionales, sino que le era connatural. Su precipitación fuera de todo ritmo de penetración y de retirada, lo hacía acercarse a las posiciones desplazadas por los otros, tratando de llevarles, de traspasarles lo que él creía que eran normalidades de su caos siempre en estado de hervor; por eso sólo sentía el frío, la indiferencia de los demás. [...] A su manera, era un místico, ennoblecido por el ocio voluptuoso, obsesionado por la persecución de un fruto errante en el espacio vacío. Fronesis comprendía la nobleza final del laberinto de su amigo [...]. Comprendía la nobleza del laberinto de Foción, pero rehusaba acompañarlo hasta la puerta de salida, puerta donde estaban unas inscripciones y unos símbolos que a él nunca le interesaría descifrar.” (p. 275)

⁵⁶ Georges Bataille, *El erotismo*, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁵⁷ “Caos (gr. χάος). La palabra significa abismo abierto. Es el estado de completo desorden anterior a la formación del mundo a partir del cual, según los mitólogos, se inicia tal formación.

Pero no se trata de una situación meramente individual, ya que según vimos en el capítulo previo, el caos y la crisis de valores también son un signo de la época. Como síntoma de una modernidad que ha llegado demasiado lejos en su "tradición de la ruptura" (Octavio Paz), el impulso autodestructivo de Foción aludiría en este caso al nihilismo estéril que pocas páginas después Fronesis y Cemí denunciarían en la revolución moral de Nietzsche. En este sentido decíamos que *Paradiso* se levanta como "lanza" y como "falo" contra ese mundo desacralizado en que la sensación vertiginosa de "lo nuevo" constituye una finalidad en sí, donde lo que pesa se disuelve, una época superficial para la que todo fluye a la deriva, sin finalidad, sin contar con la fijeza última de un Ser que justifique, por así decir, la infinita dispersión de las metáforas bajo el cubrefuego unitivo de su imagen. Esta es una de las razones por las que *Paradiso* resulta tan desconcertante, ya que si por un lado invoca uno de los valores más conspicuos de la modernidad: la ruptura del límite, por otro apela, tal vez con mayor vehemencia, a la reconstrucción de un orden basado en el reencuentro de valores eternos y universales. El erotismo de matriz platónica con que organiza las relaciones simbólicas de la tríada, revela, por un lado, la intención de remontarse a los fundamentos de la cultura, pero también la voluntad de responder al vacío de la época reactivando la creencia en realidades trascendentes. Sólo transformado en un erotismo del conocimiento, el constante y acaso como nunca sobrevaluado apetito de los cuerpos, podría escapar del laberinto obsesionante que consiste en desear tan sólo aquello que se diluye.

Hesíodo dice: 'Antes de todos los seres estaba el C., luego la tierra de ancho seno' (*Teog.*, V, 116). Aristóteles combatió esta noción (*Fís.*, IV, 208 b 31 ss), ya que admitía la eternidad del mundo. Kant se sirvió de ella para indicar el estado originario de la materia, del que más tarde se originaron los mundos". Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1992, p. 141.

Así, a la vez que alimenta el tejido simbólico por el que la novela parece estar hablando desde ese tiempo mítico, superior a las pobreza del presente, el mito de Narciso alude al círculo mortal del amor al reflejo, al peligro del encierro en la adoración de sí mismo. ¿Será por azar que las últimas y más perversas experiencias sexuales de Foción ocurran en Nueva York, la capital del mundo moderno, donde practica complicadas cópulas incestuosas justo al lado de un espejo, en la habitación de un hotel? Como él mismo, los amantes de Foción son adolescentes sin hogar, cuyo mundo se ha descompuesto al desintegrarse el núcleo de la familia.

Como todos los mitos evocados por Lezama, el de Narciso se abre a una variedad de interpretaciones, entre las cuales se incluye, por supuesto, su vínculo con la homosexualidad. Sin embargo el centro de gravedad del temor al narcisismo no parece residir en la homosexualidad por sí sola, sino en lo que Cemí definió como un “apetito de muerte”: el amor sin trascendencia. Vertido al orden de una erótica del saber, este juego hedonista con los cuerpos podría leerse como un juego sofisticado sin relación con la verdad, o bien, en el campo de la poesía, como una actitud puramente lúdica frente al lenguaje, a despecho de cualquier aspiración a la profundidad del saber —acusación que Lezama solía hacer en bloque a las vanguardias, y en especial al surrealismo. Desde este punto de vista, la deriva de Foción vendría a ser un momento a superar: el de la disolución, la noche oscura del alma, el momento peligroso pero necesario en que el lenguaje se revela como la estructura precaria que sostiene el precario edificio de las realidades aparentes. Si se considera que el camino de Cemí es el de una iluminación, puede entenderse la importancia de este tránsito tenebroso, en el que de regresión en regresión se llega al vacío sobre el que flotan los edificios del lenguaje.

El retorno al fundamento es el tramo peligroso de la búsqueda. En el diálogo del capítulo IX sobre la homosexualidad, Cemí evoca el descenso de Odiseo al Hades, donde el fantasma de su madre le implora: "Procura volver lo antes posible a la luz, aprende estas cosas y relátalas luego a tu esposa" (p. 266). Cemí recuerda entonces las palabras de Rialta, y luego prosigue comentando el relato homérico: "Cuando el hijo desciende a las profundidades, para ver en el espejo de la sangre negra el rostro de la madre, la madre huye, prefiere la ausencia del hijo, la ascensión del hijo a la luz germinativa. El susto de la madre en el sombrío Hades, debe haber sido muy poderoso" (p. 266). El temor a la circularidad estéril se vincula en este caso al terror a permanecer en el hechizo de la mirada materna, a quedar atrapado en el dulce pero mortal espejo del amor narcisista.⁵⁸ ¿Alude entonces Cemí al narcisismo autoerótico que según Freud descansa en el origen de la homosexualidad?⁵⁹ La

⁵⁸ Tema de uno de los poemas más conocidos de Lezama: "Llamado del deseoso". "Deseoso es aquel que huye de su madre. / Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad / de la saliva. / La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto. / Deseoso es dejar de ver a la madre. / Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga / y es a la noche que esa ausencia se va ahondando como un / cuchillo. / En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego / hueco. / Y así se ensancha y la ausencia de la madre es un mar en calma. / Pero el huidizo no ve el cuchillo que le pregunta, / es de la madre, de los postigos asegurados, de quien huye. / Lo descendido en vieja sangre suena vacío. / La sangre es fría cuando desciende y cuando se esparce / circularizada. / La madre es fría y está cumplida. / Si es por la muerte, su peso es doble y ya no nos suelta. / No es por las puertas donde se asoma nuestro abandono. / Es por un claro donde la madre sigue marchando, pero ya no / nos sigue. Es por un claro, allí se ciega y bien nos deja. / Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no / le sigue, ay" (Fragmento). CITA... Este poema fue seleccionado por Néstor Perlongher para la antología *Caribe trasplatino*, en la que Lezama figura como una especie de padre de la poesía neobarroca.

⁵⁹ En "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci" (1910) Freud analiza los procesos de sublimación por los que Leonardo orientó su libido al estudio y la creación artística, así como su inclinación a la homosexualidad. Para él esta inclinación se fundaría en una identificación narcisista con el deseo de la madre. Es así, dice Freud, como Leonardo "se ha vuelto homosexual; en realidad, se ha deslizado hacia atrás, hacia el autoerotismo, pues los muchachos a quienes ama ahora, ya crecido, no son sino personas sustitutivas y nuevas versiones de su propia persona infantil, y los ama como la madre los amó a él de niño. Decimos que halla sus objetos de amor por vía del *narcisismo*, pues la saga griega menciona a un joven Narciso a quien nada agradaba tanto como su propia imagen reflejada en el espejo y fue transformado en la bella flor de ese nombre" (*Obras completas*, vol. XI, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, p. 93). Según Freud, en algunas de sus obras Leonardo recrea la escena de este amor narcisista. Así también Lezama coloca en el centro de su novela el llamado de la madre, con cuyo deseo Cemí se identifica.

novela está llena de alusiones a la homosexualidad del narrador, cuya voz despliega una interioridad compleja, llena de dobleces, rasgaduras, pistas falsas, temores y deseos encubiertos. Diríamos, en todo caso, que el retorno al fundamento guarda una estrecha relación simbólica con una suerte de *in-vaginación*, revertida luego en el terror a la vagina dentada.⁶⁰ La referencia al viaje odiseico podría así leerse en relación con el descenso hacia las “profundidades” (femeninas) de la materia, el espacio umbroso en que, disueltas todas las diferencias, el lenguaje se hace imposible o bien se complace autoeróticamente con el idioma indescifrable de su universo interior. Luego el viaje consiste en regresar a “la luz”, donde la palabra produciría el nacimiento de una nueva realidad, pasible de ser comunicada. La figura de la lanza atravesando el cuerpo de la bestia en el icono de San Jorge, sería en este sentido una alegoría de la batalla que la escritura de *Paradiso* supone estar realizando contra la disolución: una victoria de la palabra sobre las penumbras del vacío. Triunfo no obstante fugaz, dado que en este sistema poético toda elucidación es apenas un “súbito”, un pequeño resplandor centelleante sobre el abismo en que toda claridad se funda.

La novela en su totalidad parecería esta hablando desde las puertas mismas de este espacio mítico. La cuestión de la homosexualidad como dilema de orden moral comienza entonces a volverse cada vez más irrelevante, deslizando el centro de interés hacia la esfera de la gnosis poética. Para realizar este salto *Paradiso* cuenta con la teoría platónica del amor, con su ética y su estética: así es como el eros convierte el deseo sexual en un deseo del espíritu, cuyo vuelo se aleja cada vez más

⁶⁰ Las escenas de la película *L'éternel retour* que se describen en el episodio del cine remiten al terror de ser invaginado. Allí se muestra la entrepierna de Isolda, que parecía “una estribación retorcida como una tripita de apéndice intestinal” (p. 273). La figura de la vagina dentada fue muy trabajada por el surrealismo.

de los tortuosos laberintos de la carne. Hacia el final de la novela, cuando ya se han despedido Fronesis y Foción, Cemí se reencuentra con Oppiano Licario e inicia con él la última etapa del aprendizaje. Ahora la homosexualidad ya no es un conflicto: se ha realizado su transmutación en un apetito de sabiduría. Convertido así en metáfora del eros cognoscente, el deseo sexual se libera de las ataduras del cuerpo y de las políticas que lo constriñen, se libera también de la circularidad del autoerotismo, de la complacencia estéril en el disfrute narcisista del reflejo. Y entonces, desprendido completamente de todo lo que amenazaba su vuelo hacia la visión sublime, este deseo se vuelca a la androginia superior, deseando engendrar, desde allí, los hijos más perfectos del amor, de acuerdo a la dialéctica ascendente que *Paradiso* recrea en la trama alegórica de la tríada.

De este modo, el poder del erotismo permanece intacto en el origen de la novela, como la fuente que dinamiza el deseo de colmar un vacío, como la fuerza que potencia el anhelo de convertirse en un cuerpo de lenguaje. Esta presencia corpórea, *Paradiso*, es así no solamente una respuesta al deseo de la madre, sino la gestación de una descendencia que el hijo no puede lograr con el cuerpo, acaso porque se sabe homosexual, preso de su identificación con la mirada materna y por ende inclinado al deseo de sus iguales, nuevas versiones de su persona infantil.⁶¹ Nunca dicha, nunca confiada a la indiscreción de ningún tercero, esta conciencia sin embargo atraviesa todo *Paradiso*, dejando una estela de alusiones ambiguas y difíciles de interpretar, aun luego de hacer brutalmente visible su goce en la exhibición y su perturbadora obsesión con el falo, aludido en todas sus dimensiones, sexuales, míticas y simbólicas. Convertido en agente de la creación verbal, este falo se muestra con toda

⁶¹ Cf. Sigmund Freud, "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", *op. cit.* (véase la nota...).

su potencia genitora en el plano de la escritura, metaforizada como una cópula: la hendidura de una lanza. *Paradiso* se presenta entonces como el fruto de esta unión: un parto del saber profundo, el producto de una penetración en lo más hondo de la memoria mítica: la reminiscencia de un estado anterior a la fractura de los cuerpos.

3.4. SILENCIO

Al morir la abuela Augusta, en el capítulo XI, toda una época llega a su ocaso; a Cemí, se dice, “le gustaba visitarla en la clínica a la hora del crepúsculo” (p. 364). La muerte de Augusta sucede en un momento de transición, justamente cuando Cemí se ha despedido de sus amigos y se prepara para seguir un viaje cada vez más solitario hacia el reencuentro con su propia interioridad. Por esta posición dentro del relato y por tratarse de una especie de testamento, el discurso final de Augusta recubre un sentido profundo, que en cierto modo complementa el de Rialta y claramente anticipa la propedéutica iniciática de Oppiano Licario. Como el de su hija, el mensaje de la abuela es a la vez estético, ético y metafísico. Se trata de recuperar el sueño de una reconciliación con la naturaleza, o bien, para decirlo con el vocabulario más específico de Lezama, de *participar* en el espacio sosegado de la *sobrenaturaleza*. Augusta perfila así el destino de su nieto. Su participación en el ritmo silencioso de las cosas verdaderas vendría a ser la clave de una purificación personal, pero también de una donación generosa, dado que según la abuela el linaje de Cemí había sido *llamado* al cumplimiento de una “voz superior”:

–Abuela [comienza diciendo Cemí], cada día siento más lo que mamá se va pareciendo a usted. Las dos tienen lo que yo llamaría el mismo ritmo interpretado de la naturaleza. [...]

– Pero, mi querido nieto Cemí, tú observas todo eso en tu madre y en mí, porque lo propio tuyo es captar ese rimo de crecimiento para la naturaleza. Una lentitud muy poco frecuente, la lentitud de la naturaleza, frente a la cual tú colocas una lentitud de observación, que es también naturaleza. [...] La visita de nuestras impresiones es de una rapidez inasible, pero tu don de observación espera como en un teatro donde tienen que pasar, reaparecer, dejarse acariciar o mostrarse esquivas, esas impresiones que luego son ligeras como larvas, pero entonces tu memoria les da una sustancia resistente como el limo de los comienzos, como una piedra que recogiese la imagen de la sombra del pez. Tú hablas del ritmo de crecimiento de la naturaleza, pero hay que tener mucha humildad para poder observarlo, seguirlo y reverenciarlo. En eso yo también observo que tú eres de nuestra familia, la mayoría de las personas interrumpen, favorecen el vacío, hacen reclamaciones, torpes exigencias, o declaman arias fantasmales, pero tú observas ese ritmo que hace del cumplimiento, –del cumplimiento que desconocemos, pero como tú dices, nos ha sido dictado– el signo principal de nuestro vivir. Hemos sido dictados, es decir, éramos necesarios para que el cumplimiento de una voz superior tocase orilla, se sintiese en terreno seguro. La rítmica interpretación de la voz superior, sin intervención de la voluntad casi, es decir, una voluntad que ya venía envuelta por un destino superior, nos hacía disfrutar de un impulso que era al mismo tiempo una aclaración... [p. 365]

Como vimos en otros capítulos, la referencia a la nación en el tejido del cuerpo familiar induce a considerar la memoria de Cemí como el espacio de una integración colectiva, en cuya insularidad idílica serían suturadas todas las oposiciones, los resentimientos y las desavenencias. Pero esto no reduce la vocación poética de Cemí a una finalidad de carácter meramente nacionalista, aun entendiendo esta palabra en el mejor de sus sentidos. Si por un lado *Paradiso* reconstruye los fundamentos de una Cuba “secreta” y “esencial” en la retícula arborescente de una familia unida por el amor, si por otro discute el heroísmo necesario en tiempos de turbulencia, de lo que se trata en primera instancia es de perfilar el retrato de un artista adolescente afanado en encontrar, y no sólo en construir, el “sistema poético del mundo”. En esta búsqueda de un conocimiento totalizador orientado a los fundamentos, Cemí se propone una meta similar a la de los primeros filósofos

griegos, tan a menudo recordados en la novela, cuyas investigaciones acerca de los primeros principios y las últimas causas de la naturaleza no dejaban de recordar la importancia social de la educación del espíritu, a beneficio de la *polis* y su buen gobierno.⁶² Cemí no olvida nunca esta misión. De vuelta al mundo terrenal, el camino hacia la participación en la “Suprema Forma” no hace sino reforzar la idea de que la mera fruición narcisista del conocimiento constituye un grave desvío egoísta,⁶³ puesto que el destino ético “dictado” en la herencia familiar de Cemí es el de ofrecerse como *espejo* en el que todos pudieran verse reflejados. En tanto producto de esta preparación para el saber contemplativo e iluminador, *Paradiso* supone estar realizando en su propia escritura la misión de esclarecer, lo cual desde luego legitima la autoridad del narrador, devenido en vate de la comunidad, “intérprete de la voz superior” y redentor de las “inmensas frustraciones heredadas” en el corazón de la república.

Lejos de regodearse con la idea de que lenguaje constituye un sofisticado dispositivo de artificios, y aun siendo esta sofisticación uno de los mayores atributos del texto, *Paradiso* recuerda a cada paso el profundo anhelo de recogerse en la

⁶² Según Werner Jaeger, esta continuidad entre la filosofía y la vida práctica se basa en cómo la antigua Grecia entendía la cultura como una imitación de la naturaleza: “El concepto de naturaleza, que [los griegos] elaboraron por primera vez, tiene indudablemente su origen en su constitución espiritual. Mucho antes de que su espíritu perfilara esta idea, consideraron ya las cosas del mundo desde una perspectiva tal, que ninguna de ellas les pareció como una parte separada y aislada del resto, sino siempre como un todo ordenado en una conexión viva, en la cual y por la cual cada cosa alcanzaba su posición y su sentido. Denominamos a esta concepción orgánica, porque en ella las partes son consideradas como miembros de un todo.” *Paideia: los ideales del mundo griego, op. cit.*, p. 8. El buen gobernante debía entonces ser educado de acuerdo a las leyes inmutables de la naturaleza, como enseña Platón en la *República*. Véase la referencia al concepto de *paideia* en la p. ...del capítulo previo, “San Jorge y el dragón”.

⁶³ *Paradiso* ilustra la importancia de este principio ético cuando censura los rasgos “neronianos” de Foción, quien “[u]tilizaba su superioridad intelectual, no para ensanchar el mundo de las personas con quienes hablaba, sino para dejar la marca de su persona y de sus caprichos. [...] Hería con un puñal de dos puntas, ironía e indiferencia, peligrosa como su ironía. Era el árbitro de las situaciones neronianas” (p. 237). Véase el episodio de la librería, en el que Foción se burla de su circunstancial amante. *P*, pp. 236-237.

verticalidad de la imagen. Acaso por su angustia ante la descomposición, la fugacidad del tiempo y la muerte, la novela invoca todo aquello que pervive a la fatal evanescencia de las cosas, busca resistir al olvido y, más allá de todos los avatares de la historia, retener la confianza en una última fijeza universal. Podría decirse que en este sentido *Paradiso* realiza un esfuerzo semejante al que según Nietzsche efectuó en su momento la tragedia griega: el de contener las fuerzas monstruosas de Dioniso en la arquitectónica moderadora de Apolo, dios de la belleza y el arte.⁶⁴ En el discurso de Augusta este anhelo es expresado como la captación del ritmo en la naturaleza, prefigurando así la enseñanza de Oppiano Licario, quien iniciará a Cemí en los secretos de la armonía universal.

Cuando en el capítulo XIII Licario entra definitivamente en la vida de Cemí, el relato ya se ha separado casi completamente del tiempo y el espacio históricos. La estructura del capítulo previo anuncia la entrada en lo que Lezama denominó la *otra* "causalidad poética", ya que sus narraciones intercaladas y finalmente fundidas en una oscura amalgama de confluencias, reúnen tópicos diseminados a lo largo del texto en un tejido recolector urdido con la lógica del sueño.⁶⁵ Uno de los propósitos de esta estructura es el de mostrar la capacidad del lenguaje poético para re-ligar todas las unidades de la imaginación, aun las más alejadas, mediante una lógica no causalista de conexiones. Otro es el de mostrar la íntima unidad de la novela, cuya

⁶⁴ Cf. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 1984.

⁶⁵ Con respecto al significado de este desconcertante capítulo, Lezama escribió: "Algunos se han extrañado de los tres últimos capítulos de *Paradiso*, considerándolos un tanto inconexos con lo anterior. A mi manera de ver era lo único que concluir la obra. En el capítulo 12, dudé si ponerle como epígrafe: Sueños de José Cemí, después, de la muerte de su padre. Después, me decidí por que el lector por sí mismo precisara que eran sueños. No lo han precisado en la mayoría de los casos. Y lo que el lector no encuentra por sí mismo, cree que es incoherencia del autor." "Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*", *P*, p. 713.

cohesión no se limita al plano lineal de la historia, sino que también reposa en el tejido conectivo de sus metáforas, en la recurrencia de ciertas imágenes y en la malla proliferante de sus símbolos.⁶⁶ Las elaboradas operaciones retóricas del capítulo XII anticipan la atmósfera onírica que reina en el último tramo de *Paradiso*, así como el diagrama convergente por el que Cemí podrá reencontrarse con Oppiano Licario en un enigmático incidente dentro de un ómnibus de La Habana. Las imágenes del movimiento errático unidas a la imagen de la confluencia, dibujan el motivo central de la poética lezamiana: el de la concurrencia de los fragmentos a su imán. Como es obvio, la realidad representada ya no descansa en las habituales bases del espacio-tiempo naturalista, sino en una dimensión mágica cuya única ley es la del lenguaje poético y su fascinante tentación de abolir el azar. En esta zona gobernada por las figuras del sueño y la imaginación poética se va realizando el lento pasaje de Cemí hacia el recinto sagrado en que tendrá lugar su última lección: el hogar de Oppiano Licario.

Este personaje espectral que es a la vez poeta, músico y alquimista, se parece demasiado a Cemí como para no sospechar que se le ha puesto un espejo, como si una especie de Cemí ulterior, transfigurado, regresara del futuro para "dictarle" en la privacidad de su gabinete los misterios de una "voz superior".⁶⁷ Ya que lo que Licario le ofrece es algo que escapa de las cosas terrenales y que constituye la mayor

⁶⁶ Cf. Walter Mignolo, "Paradiso, derivación y red", *Texto crítico*, Xalapa, México, año V, n° 13, abr.-jun. 1979, pp. 90-111. También Benito Pelegrín, "Las vías del desvío en *Paradiso*. Retórica de la oscuridad", en *P*, pp. 621-645.

⁶⁷ Al igual que en la imagen de la primera carta del Tarot, Oppiano Licario comienza su clase colocándose de pie frente a una mesa en la que se apoyan sus instrumentos de trabajo (un triángulo y una varilla de metal). Además, vive en la calle "Espada", lo que recuerda que en ciertos textos de la tradición alquimista se recomendaba que hubiese "siempre, a la puerta del laboratorio, un centinela armado con una espada flamígera para examinar a todos visitantes, y rechazar a los que no merezcan ser admitidos". Serge Hutin, *La alquimia*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 19.

aspiración de la novela: se trata de modular el espíritu con el *ethos* del “ritmo hesicástico” a la manera de los antiguos griegos, presumiblemente con el fin de llegar a ver a través de los cuerpos la arquitectura invisible del cosmos, y escuchar más allá de los ruidos la música inaudible de las esferas. Este mundo poético y sobrenatural que parece emular el ambiente onírico del *Somnium Scipionis* de Cicerón y que sin duda evoca el viaje estelar de Dante hacia el corazón del Paraíso, se remonta lejanamente al universo de la tradición pitagórica, donde cada cosa tiene su opuesto y cada oposición finaliza en lo Uno, que reabsorbe todas las contradicciones en un equilibrio sin pérdida. Esta es la razón por la que también Licario tiene su doble, Urbano Vicario, maestro del “ritmo sistáltico” a cuyas lecciones acuden los pasajeros del ómnibus en que viajara Cemí: Martincillo, Adalberto Kuller y Vivino, también acompañantes ocasionales de su vida, ya que antes habían aparecido en las escenas de la infancia, en el capítulo II. A diferencia de la concurrida clase de Urbano, en la de Licario hay solamente un alumno, el elegido, y lo que es más importante: una sola lección que la novela decide elidir, como si en ella se guardara la rosa secreta sobre la que ha sido levantado el texto. Todo lo que se nos dice de esta lección está contenido en el diálogo que cierra el capítulo XIII, cuando Licario anuncia el comienzo de la clase haciendo resonar un triángulo de metal:

– Estilo hesicástico.

– Veo, señor –le dijo Cemí–, que usted mantiene la tradición del *ethos* musical de los pitagóricos, los acompañamientos musicales del culto de Dionisos. –Veo –le dijo Licario con cierta malicia que no pudo evitar–, que ha pasado del estilo sistáltico, o de las pasiones tumultuosas, al estilo hesicástico, o del equilibrio anímico en muy breve tiempo.

Licario golpeó de nuevo el triángulo con la varilla, y dijo: Entonces, podemos ya empezar. [p. 417]

Aunque la lección se suspende exactamente en este punto, sospechamos que lo que allí se trama es una suerte de ascenso a la armonía superior de los orígenes. La androginia tantas veces mencionada por Cemí, Fronesis y Foción, sería la figura que permitiría imaginar la forma paradójica de esa unidad primitiva, que al parecer constituye el objeto de la lección de Licario. Este motivo, cuya recurrencia en los discursos haría pensar en la figura del eterno retorno, parece contener la llave de la misteriosa reunión, cuya reserva resulta poderosamente sugestiva. ¿Será que el secreto no se quiere revelar, o que se trata de una verdad irrepresentable? En lo que se repite, refluyendo siempre al mismo punto, suelen estar las respuestas.

CAPÍTULO 4

JOYAS DEL PARAÍSO

“Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?”

Jorge Luis Borges, “La flor de Coleridge”

Muchas veces se ha comentado el hecho significativo de que en su última línea la novela reitere las palabras de Licario: “ritmo hesicástico, podemos empezar” (p. 459), sugiriendo que en ese mismo instante en que el relato se detiene para llamarse al silencio comienza la construcción de la novela, que vendría a ser entonces la puesta en acto de los secretos que habían sido revelados a Cemí en aquella lección inicial, también urdida en el silencio. Pero si esto es así, si *Paradiso* es la realización material de lo que suponía ser el arribo a la armonía perfecta, ¿cómo se explican sus desbordes, su densidad barroca, su vertiginosa construcción reticulada y su tendencia a la proliferación, condiciones que la acercarían más a un oscuro infierno intelectual que a la sosegada claridad del Paraíso? Todo sugiere que detrás de este defasaje entre el cuerpo *real* de la escritura y los anhelos que la novela invoca, existe la conciencia del inevitable fracaso del lenguaje ante el deseo de aprehender la belleza simple y sin mezcla de que hablara Diotima: la rosa profunda

de la poesía pura. La distancia abierta entre este deseo y su finalidad –entre el amante y lo amado– constituye el escenario agónico sobre el que una y otra vez se representa el mismo drama: la tragedia de la caída, y con ella la imploración del retorno a la pacificación general del origen, una de cuyas representaciones paradigmáticas es la esfera paradójica del andrógino.

4.1. TEXTO-FIBROMA

Ninguna imagen expresa tan palpablemente la tragedia de esta fractura como la descripción del fibroma de Rialta. En este fragmento, inserto en el relato como una súbita incisión visionaria, la novela produce una concentración de sentido que varios críticos coincidieron en leer como un momento de particular significación, dado a que allí el texto de pronto *se abre* para referir a sí mismo.¹ Según la enciclopedia médica, el fibroma es una forma particular de tumor: una “neoplasia benigna derivada del tejido conectivo fibroso”; por “neoplasia” se entiende:

1. Proceso patológico que tiene como consecuencia la formación y crecimiento de un tumor o bulto similar. 2. (neoplasm) Nuevo crecimiento; tumor; tejido anormal que crece por proliferación celular más rápidamente que el tejido normal, y sigue creciendo aunque desaparezcan los estímulos que iniciaron el nuevo crecimiento. Las neoplasias muestran falta parcial o total de organización estructural, y forman generalmente una masa definida de tejido que puede ser benigno (*tumor* benigno) o maligno (*carcinoma*).²

¹ Así lo señaló tempranamente Noé Jitrik, “Paradiso entre desborde y ruptura”, *Texto crítico*, Xalapa, México, año V, n° 13, abr.-jun. 1979, pp. 71-89. Por su parte Gustavo Pellón dedicó todo un capítulo al análisis de este fragmento: “The Novel as Fibroma”, *José Lezama Lima's Joyful Vision. A Study of Paradiso and Other Prose Works*, op. cit., pp. 13-27.

² T. L. Stedman, *Diccionario de ciencias médicas*, Buenos Aires, Editora Médica Panamericana, 1993.

Así como los hilos constituyen un tejido, es decir un *texto*, este cuerpo anómalo y proliferante se compone de fibras conectadas entre sí. El mismo fibroma es un cuerpo desprendido, un fragmento a la vez distinto y derivado del organismo del que procede, de manera que su descripción podría ser leída como una referencia simultáneamente metonímica y metafórica al organismo-madre de la novela, del cual es, al mismo tiempo, una parte y una representación miniaturizada.³ Para comprender la complejidad de esta conexión es preciso que recordemos la descripción del tumor, que el doctor Santurce presenta a Cemí como si fuese una joya extraordinaria: “Ven conmigo, ven, ven, quiero que seas de los primeros en ver esa monstruosa adherencia que el cuerpo es capaz de asimilar y nutrir. Ven para que veas un fibroma de diez y siete libras, con todos sus tejidos bien regados por el trabajo del corazón” (p. 318). A los ojos de Cemí el fibroma es, en efecto, un tesoro monstruoso:

Dentro de una vasija transparente, *como* una olla de cristal, se encontraba el fibroma del tamaño de un jamón grande. En las partes de la vasija donde se apoyaba, el tejido se amorataba por la más pronta detención de la sangre. El resto del fibroma mostraba todavía tejidos bermejos, debilitados hasta el rosa o crecidos a un rojo de horno. Algunas estrías azules se distinguían del resto de aquella sobrante carnación, cobrando *como* una cabrilleante coloración de arcoiris, rodeado de nubes todavía presagiosas. Los tejidos por donde había resbalado el bisturí, lucían más brillantados, *como si* hubiesen sido acariciados por el acero en su más elaborada fineza de penetración. En su fragmento visible *semejaba* una península recortada de un mapa, con sus huellas eruptivas, los extraños recorridos de la lava, sus arrogancias orográficas y sus treguas de deslizamiento hidrográfico. Aquellas insensibles fibras *parecían*, dentro de la vasija de cristal, un dragón

³ Noé Jitrik propuso leer este fragmento como un “ejemplo” de la novela en su totalidad: “en este sentido, me siento protegido por la sombra augusta de Erich Auerbach quien me autoriza a prescindir de explicaciones puesto que ha podido fundar una metodología muy rica a partir de la relación que se puede establecer entre un texto entero y un momento de su concentración; si dicho momento –un trozo textual– es ejemplar, su cualidad pasará por la prueba de su riqueza, por la prueba de la luz que traiga sobre el texto entero [...]” “*Paradiso entre desborde y ruptura*”, *op. cit.*, p. 82.

atravesado por una lanza, por un rayo de luz, por una hebra de energía capaz de destruir esas minas de cartón y de carbón, extendiéndose por sus galerías *como* una mano que se va abriendo hasta dejar inscripciones indescifrables en paredones oscilantes, *como si* su base estuviese aconsejada por los avances y retrocesos de las aguas de penetración coralina, somnolientas, que llegan hasta montes estallantes del apisonado de la noche húmeda y metálica. El fibroma *parecía* todavía un coral vivaz en su arborescencia subterránea. Las fibras que mostraban su sonroso *hacían pensar en* la esclerosis aórtica, cómo aquellas células se habían ido endureciendo y esclerosando por un trabajo que las dañaba al estar destinado al enriquecimiento de las células sobrantes, monstruosas, pero necesitadas también del riego que evitaría la putrefacción de aquella monstruosidad derivada. *De la misma manera* la hipertrofia ventricular izquierda se había formado por el excesivo trabajo para satisfacer la demanda sanguínea del crecimiento progresivo de la adherencia. Aquellas diecisiete fibras inservibles, le habían hecho al organismo una demanda perentoria *como si* se tratara de un sustitutivo logrado por el mismo cuerpo para restablecer un equilibrio tan necesario como fatal. En la satisfacción de aquella excrecencia, el organismo había tenido que destruir el desarrollo normal, la simple estabilidad vital, de las más importantes vísceras. Deshecha la elasticidad aórtica y agrandando hasta el exceso el ventrículo izquierdo, el organismo lograba emparejarse con el monstruo que lo habitaba. Para conseguir una normalidad sustitutiva, había sido necesario crear nuevas anomalías, con las que el monstruo adherente lograba su normalidad anormal y una salud que se mantenía a base de su propia destrucción. *De la misma manera*, en los cuerpos que logra la imaginación, hay que destruir el elemento serpiente para dar paso al elemento dragón, un organismo que está hecho para devorarse en el círculo, tiene que destruirse para que irrumpa una nueva bestia, surgiendo del lago sulfúrico, pidiéndoles prestadas sus garras a los grandes vultúridos y su cráneo al can tricéfalo que cuida las moradas subterráneas. El fibroma tenía así que existir *como una monstruosidad* que lograba en el organismo nuevos medios de asimilación de aquella sorpresa, buscando un equilibrio más alto y más tenso. El aceite de rábano (como en las destilaciones alquimistas, un líquido oro pálido), iba predominando en aquellos tejidos sobre el color agua de lluvia, más amarillo potencial que el agua de la lámina fluyente. Tanto el aceite de rábano como el agua de lluvia, *parecían* que le iban dando a esos desprendidos tejidos una coloración amarillenta, *como* una lámina de oro conservada prodigiosamente en el Libro de las Horas. El agua que envolvía aquellos tejidos *tenía algo* de *theion hudor*, del agua divina, grotesca agua sulfurosa de los alquimistas, con su facultad de colorear los cuerpos sobre los que resbalaba con una lentitud invisible. El amarillo de los iluministas, abrigados por el *theion hudor*, comenzaba a encuadrar los azules, los violetas, los rosados, con los que aquellas fibras en su frasco para la secularidad, disimulaban su

monstruosidad con los colores con que se van desprendiendo de la noche las botacillas del alba. [pp. 318-320, subrayados míos]

Como muestran los términos subrayados, la figura que domina en todo el fragmento es el símil, que permite ensamblar los elementos de la descripción mediante conectores del tipo “como”, “parecía”, “de la misma manera”, etc. La preponderancia de esta figura sugiere la posibilidad de una comparación mayor, en la que se albergaría un inquietante oxímoron: la de *Paradiso* como fibroma. Esta gran metáfora, urdida con otras metáforas que se van entrelazando, aludiéndose entre sí y montando unas sobre otras, estaría entonces refiriendo a la novela como un *cuerpo*. No por supuesto un cuerpo cerrado, con límites bien definidos, sino un organismo abierto, en expansión, cuyo “tejido anormal crece por proliferación celular más rápidamente que el tejido normal, y sigue creciendo aunque desaparezcan los estímulos que iniciaron el nuevo crecimiento”;⁴ un tejido que tiende a descomponerse y recrearse de manera análoga a la “gran lepra creadora” del Aleijadinho, imagen por excelencia del barroco americano. Cabe entonces detenerse a considerar la importancia de este fragmento, descomponer y analizar cada uno de sus símiles, ya que la descripción del fibroma de Rialta recrea en pequeñas proporciones la belleza extravagante de toda la novela.

1. El fibroma se parece a un “arco iris”, a un objeto de “elaborada fineza”, tal vez a una joya cincelada por el bisturí. La “presencia de lo nauseabundo contrastando con el esplendor” había sido una de las primeras lecciones de estética

⁴ *Diccionario de ciencias médicas, op. cit.* Acerca de la figura de la “expansión” como metáfora para describir la textualidad lezamiana, véase Severo Sarduy, “Dispersión / Falsas notas. Homenaje a Lezama”, *op. cit.*, y Roberto Ferro, “*Paradiso*: el texto como un universo en expansión”, en *El lector apócrifo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998, pp. 88-96.

sugeridas a Cemí en su infancia. Las palabras chocantes en labios de Augusta (“La caca del huérfano hiede más”), habían despertado en él la intuición de que la belleza puede nacer de los violentos contrastes, idea que no sólo recuerda el gusto barroco por el concepto y el claroscuro, sino también algunos aspectos de la estética modernista.⁵ En la descripción del fibroma parece aflorar aquella vieja lección, combinando la visión naturalista de lo repugnante con escultóricas reminiscencias parnasianas. El fibroma es así un objeto paradójico, en el límite de la belleza y el horror. El refinado grotesco de la imagen no es circunstancial: la novela permanentemente juega con los efectos estéticos y simbólicos del contraste.

2. Luego el fibroma se compara con una isla, una “península recortada”, solitaria y vacilante: “como si su base estuviese aconsejada por los avances y retrocesos de las aguas de penetración coralina, somnolientas, que llegan hasta montes estallantes del apisonado de la noche húmeda y metálica”. El fibroma de pronto sugiere su parecido con Cuba, también “aconsejada” por el rumor de las olas, de acuerdo al “mito” de la insularidad. Pero si el fibroma es un fragmento extirpado, de nuevo la imagen resulta paradójica: ¿es la lejana isla dialogante, la insula distinta-indistinta en el cosmos?, ¿o es el producto de un desarraigo, una malsana *des-integración*? Ambos sentidos conviven en los sutiles deslizamientos por los que el fibroma se va transformando, y en cierto modo *moviendo*, a medida que avanza su descripción.

⁵ La alusión al modernismo es explícita: “[A]l paso de muchos años, [la sentencia de la abuela, *la caca del huérfano hiede más*] casi le daba la clave de algo que para José Cemí había resultado incomprensible, la estrofilla aquella de José Martí, ‘ofendido del hedor’, ‘a mis pies vi de repente’, ‘un pez muerto, un pez hediondo’, es decir, la presencia de lo nauseabundo contrastando con la del esplendor, lago seductor, barca, oro puro, alma como sol.” *P*, p. 140. Recuérdese también el gusto de Lezama por la poesía de Julián del Casal y su “maestro” Baudelaire.

3. Junto a la imagen de la isla viene la figura del dragón: las “invisibles fibras” del fibroma parecen ahora ser “un dragón atravesado por una lanza, por un rayo de luz, por una hebra de energía capaz de destruir esas minas de carbón...”. De modo que el fibroma-isla, ahora convertido en fibroma-isla-nación, es a la vez dos cosas: la “sobrante carnación” que tiende hacia lo bajo y la fuerza que la cruza con su rayo de energía. El fibroma-isla-nación es así un campo de lucha donde la incisión salvadora del saber (la lanza, el bisturí) hiende la inercia destructora de la masa.⁶

4. Pero el fibroma también es el resultado de esa extirpación realizada por la lanza-bisturí, y en este sentido representa sólo una parte de ese campo de lucha: la porción “monstruosa”, cuya amputación sería vital para la supervivencia del organismo operado. Verosímilmente, aquí se alude al cuerpo (operado-salvado) de la nación, cuyas “células se habían ido endureciendo y esclerosando por un trabajo que las dañaba al estar destinado al enriquecimiento de las células sobrantes, monstruosas, pero necesitadas también del riego que evitaría la putrefacción de aquella monstruosidad derivada”. Esa adherencia parasitaria parecería entonces aludir a las *enriquecidas células sobrantes* de los sectores beneficiados a costa del cuerpo de la nación, a la corrupción política que según Lezama había causado la frustración de la república. “Aquellas diecisiete fibras inservibles, le habían hecho al organismo una demanda perentoria como si se tratara de un sustitutivo logrado por el mismo cuerpo para restablecer un equilibrio tan necesario como fatal. En la

⁶ Véase el capítulo “San Jorge y el dragón”.

satisfacción de aquella excrecencia, el organismo había tenido que destruir el desarrollo normal, la simple estabilidad vital, de las más importantes vísceras.”

Toda esta zona del texto podría leerse en clave política.

5. Inmediatamente después, el signo negativo del dragón –que remitía a lo bajo, la malignidad y la desintegración– se invierte. En la más importante inflexión del fragmento el fibroma es comparado con “los cuerpos que logra la imaginación”. Se ha realizado un deslizamiento semántico que enlaza el par fibroma-cuerpo imaginario con un término final e implícito: el texto. En estos cuerpos intangibles se hace ahora necesario “destruir el elemento serpiente para dar paso al elemento dragón, un organismo que está hecho para devorarse en el círculo, tiene que destruirse para que irrumpa una nueva bestia”. Se ha producido entonces, junto con el pasaje metafórico del fibroma al texto, un quiasmo (un cruce de sentidos), ya que si antes el fibroma-dragón constituía una adherencia mortal, ahora se dice que el monstruo tiene que existir. La serpiente circular (ouroboros) es mencionada en diversos momentos de *Paradiso* como la tentación narcisista, el vicio que según la erótica cognoscente de la novela es preciso superar, a fin de producir el nacimiento de nuevos cuerpos imaginarios. El monstruo viene a ser entonces la fuerza triunfante sobre un egoísmo estéril y letal, la fuerza que engendra sentidos a tenor de su propia exuberancia. El texto-fibroma es así, al mismo tiempo, una donación generosa y una aberración, un desafío del entendimiento impulsado a la búsqueda de “un equilibrio más alto y más tenso”.

6. La última y más importante comparación involucra a todo el fragmento y en cierta forma justifica todos sus símiles, puesto que se trata de una similitud que remite al Gran Arte de las analogías y las transformaciones. Tanto al principio como al final de la descripción, el fibroma de Rialta es comparado con la sustancia de una operación alquímica. Colocado en una "vasija transparente, como una olla de cristal", sumergido en un aceite de rábano parecido al "líquido oro pálido" de "las destilaciones alquimistas", el texto-fibroma se presenta como la materia prima de una gran transmutación. Esta comparación, que envuelve todo el fragmento como su recipiente *aislante*, no sólo indica el recorte del pequeño cuerpo respecto del organismo de la novela, sino que también subraya el *espacio* de esta separación, espacio en el que se realiza la gran conversión del fibroma muerto en una segunda naturaleza *viva*.

Esta operación es de la mayor importancia para comprender el sentido de esta imagen como cifra de la novela. Ante todo consideremos la conversión del fibroma en un "cuerpo imaginario". Al realizar este pasaje, en el que la serpiente se transforma en un dragón –en una fuerza poderosamente erótica y productiva–, no sólo se sugiere la conversión de la excrecencia en texto, sino también su *vivificación*. El fragmento-fibroma estaría hablando del proceso por el cual –siempre según Lezama– los signos constituyen la trama de una segunda naturaleza *derivada*: un tejido que nace de la vida –la primera naturaleza– para indicarla y sustituirla. No por azar el fibroma procede del corazón de Rialta, si se considera que la madre podría estar aludiendo a la primera naturaleza de la cual proceden todas las cosas: la Gran Madre universal. En este sentido, el texto se presentaría como una realidad emanada del corazón mismo de la vida, pero no como su continuación, ya

que entre aquella primera fuente y este cuerpo desprendido existe una diferencia radical. Convertido en segunda naturaleza, el fibroma constituye un artefacto sustitutivo, un objeto caído y exiliado, configurado por la pérdida; sin embargo nunca y en ningún caso una existencia puramente arbitraria o artificial, dado que en su propia forma –la forma positiva respecto de un hueco anterior, de una concavidad negativa o de una ausencia– el fibroma retiene la memoria del cuerpo anterior del que procede: la vida que le dio origen y de la que trágica o dichosamente constituye una reminiscencia. Como la flor de Coleridge, el texto-fibroma es una joya del paraíso.⁷

El hecho de que la alquimia consista siempre en un proceso de transformación por el que los elementos bajos son transmutados en valores nobles, eternos o preciosos, dice mucho acerca del tipo de operación que se trama en *Paradiso*. Dos grandes cuestiones atraviesan toda la novela dejando la impresión de que se excluyen, o bien de que corren paralelas sin tocarse: una relacionada con el destino de la nación y otra ligada a las fuerzas propulsoras del erotismo. Podría sospecharse que tienen poco en común, ya que una tiende a la configuración de paradigmas éticos y otra a la irrupción de fuerzas ocultas, a la disolución del orden; sin embargo el texto las entretreje de forma tal que ambas parecen estar atadas por una malla de símbolos comunes. El imaginario alquímico y su alegre confianza en

⁷ Esta "resurrección" de los signos en la segunda naturaleza del texto es referida en otro episodio de la novela, en el que Cemí escucha absorto la lectura de una carta de su tío Alberto, llena de metáforas marinas. "Mientras [Cemí] oía la sucesión de los nombres de las tribus submarinas, en sus recuerdos se iba levantando no tan sólo la clase de preparatoria, cuando estudiaba a los peces, sino cómo las palabras iban surgiendo como arrancadas de su tierra propia, con su agrupamiento artificial y su movimiento pleno de alegría al penetrar en sus canales oscuros, invisibles e inefables. Al oír ese desfile verbal, tenía la misma sensación que cuando sentado en el muro del Malecón, veía a los pescadores extraer sus peces, cómo se retorcián mientras la muerte los acogía fuera de su cámara natural. Pero en la carta, esos extraídos peces verbales se retorcián también, pero era un retorcimiento de alegría jubilar, al formar un nuevo coro, un ejército de oceánidas cantando al perderse entre las brumas." (p. 173).

la posibilidad de producir transformaciones sustanciales en los seres encarnados, revertiendo así la maldición de la caída,⁸ provee el modelo de referencia que permitiría ligar estos dos grandes campos superpuestos.

Así, en el orden de las inquietudes nacionales que atraviesan la novela, ese proceso estaría refiriendo a la posibilidad de un retorno a la isla a la que nunca se llegó, acaso la Cuba del sueño martiano; un proceso que, al igual que en los procedimientos alquímicos, no podría darse sin lucha. La imagen del dragón combatiendo a la serpiente en la descripción del fibroma, parece ilustrar el sentido de esta contienda contra la circularidad inmóvil de las circunstancias, una guerra continua y perseverante, pero sobre todo secreta, que consiste en una profunda conversión moral, una "transmutación de todos los valores". Cemí encarna el escenario de esta lucha, el espacio de una interioridad dispuesta al heroísmo silencioso del escrutinio crítico y la búsqueda de un saber superior. Y dado que el espacio interior de Cemí es el espacio textual de la novela, entonces todo *Paradiso* se propone, a su vez, como el campo de batalla donde se juega el porvenir: una isla dentro de la Isla.

Desde otro punto de vista, no desligado del anterior, la transformación alquímica tiene que ver con el itinerario ascendente del erotismo gnóstico, el viaje que va de los cuerpos a las metáforas y de las metáforas a la *imago*. La figura de la cópula —la unión de los elementos para la generación de una sustancia superior:

⁸ Según explica Serge Hutin, "[e]l fin de la alquimia se apoyaba [...] en la comprobación de una caída, de una decadencia, de una degradación de los seres de la naturaleza. La suprema Gran Obra (Obra Mística, Vía del Absoluto, Obra del Fénix), era la reintegración al hombre de su dignidad primordial. La piedra filosofal daba al adepto la excelencia iluminativa física y moral, la felicidad perfecta, la influencia sin límites sobre el universo, la comunión con la Causa Primera." *La alquimia, op. cit.*, p. 10.

sublimada— forma parte de todas las descripciones de los procesos alquímicos.⁹ Así también *Paradiso* dice buscar el conocimiento mediante la sublimación del sexo, sin abolir nunca la sexualidad. Más aun, se diría que la sexualidad es el motor profundo de todas las transformaciones. Aquí también la cópula es la figura dominante: en el apareamiento de los signos para la formación de metáforas, en el apareamiento de las metáforas para la formación de la imagen, en la deglución voraz de todos los conocimientos, en la transformación de esos conocimientos en cuerpos imaginarios, en las volutas de este gran cuerpo imaginario seduciendo al lector, a su vez llamado a producir nuevos “actos nacientes”. La circulación erótica parece no tener conclusión: su *hybris* tiende a la transgresión, la adulteración y la mezcla, produce significados a partir de la cópula: *hace de la cópula su metáfora central*: la fuerza que rompe los “límites del contorno”. Por este impulso deseante, por este afán de asimilar “lo desconocido”, *Paradiso* frustra todo anhelo de pureza. Y así el resultado es un cuerpo monstruoso: un andrógino grotescamente reconstruido en el interior de la olla de cristal, recreando en su figura indefinible la imagen de la vida: la de una naturaleza que nunca se detiene. La descripción del fibroma recolecta así tanto el sentido como la principal aporía de *Paradiso*, ya que la forma proliferante de este pequeño monstruo desprendido sugiere la imposible realización del *Opus Magnum*: el arribo a la piedra filosofal. Lo que resta es entonces una escritura que se reproduce, se desdobra y se multiplica con el ansia de capturar lo inasible, reproduciendo en su trabajo pululante el fluir caótico de la vida, tal como se presenta en el laberinto de las apariencias encarnadas. La sola incongruencia que entraña la metáfora del Paraíso como fibroma debería llevar a

⁹ Cf. las representaciones de la cópula y la llegada a la unión androginal recogidas en el valioso libro de Alexander Roob, *El museo hermético. Alquimia y mística*, Colonia, Taschen, 1997.

pensar en esta imposibilidad del lenguaje, pero también en el esfuerzo que se está realizando en el afán de tender un puente sobre el abismo que se abre entre ambos términos. Si el barroco es la expresión del horror al vacío, se diría que *Paradiso* es el reverso desmesurado de una primera naturaleza imposible de representar, pero que trata de ser invocada en la dispersión proliferante de las metáforas y los símbolos.¹⁰

4.2. EL COMIENZO INFINITO

Hay un momento de la novela en que esta operación vivificante es analizada en detalle. Me refiero al capítulo XI, cuando luego de la partida de sus amigos, en la soledad de sus meditaciones, Cemí comienza a vislumbrar el potencial animista de los signos, cuyos agrupamientos de pronto se le revelan como la clave para rearticular el mundo por entero.

Lo que Cemí descubre en aquellas jornadas de cavilación es que cualquier palabra, “liberada de la visión de donde había partido” (p. 351), podía cobrar una nueva vida si era trasladada a un nuevo espacio y, en contacto con otros signos, comenzaba a liberar nuevos significados, al modo de una “rueda donde giraba

¹⁰ En este sentido Lezama estaría realizando operaciones similares a las del discurso hermético, que, como explica Umberto Eco, se funda en la idea de una simpatía universal: “Se puede hablar de simpatía y semejanza universal sólo si se rechaza el principio de no contradicción. La simpatía universal es efecto de una emanación de Dios en el mundo, pero en el origen de la emanación hay un Uno incognoscible que es la sede misma de la contradicción. El pensamiento neoplatónico cristiano intentará explicar que no podemos definir a Dios de manera unívoca a causa de lo inadecuado de nuestro lenguaje. El pensamiento hermético dice que nuestro lenguaje, cuanto más ambiguo sea, y polivalente, y se sirva de símbolos y metáforas, tanto más será adecuado para nombrar un Uno en el que se realiza la coincidencia de los contrarios. Pero donde triunfa la coincidencia de los contrarios cae el principio de identidad. *Tout se tient.*” *Los límites de la interpretación*, Barcelona Lumen, 1998, p. 53. A diferencia del pensamiento hermético, *Paradiso* dramatiza la fractura entre el deseo de totalidad y la conciencia de la infabilidad de lo Uno, haciendo que en última instancia el lenguaje refluya constantemente sobre sí.

incesantemente la modulación invisible y la modulación palpable” (p. 351).¹¹ El arte consistía en descubrir la agrupación adecuada. Así por ejemplo, cierto día Cemí encuentra en la vitrina de un negocio dos estatuillas que le llaman la atención: una bacante y un ángel, las compra y se las lleva a su casa para situarlas en el lugar correcto. Sobre la repisa de su estudio había una copa de plata y un gamo chino, pero se notaba que la formación era defectuosa, porque “un ventilador venía a inquietar al gamo, más de lo que en él es característico, cuando se acercaba a la copa de plata, con su temor ancestral” (p. 352). Cemí soluciona el problema redistribuyendo los elementos: coloca la copa de plata entre el ángel y la bacante, y apaga el ventilador. Entonces le pareció que repentinamente la escena cobraba vida, “que el ángel corría y saltaba sin marearse por los círculos de los bordes de la copa, y que la bacante, fatigada del golpear de sus címbalos y de sus aparatosos saltos, se hundía hasta el pie de la copa, donde el ángel intentaba recuperarla por los juegos de la luz redonda por los bordes de la copa” (p. 353). La combinación generaba así un pequeño espectáculo, permitiendo el surgimiento de un “espacio gnóstico” en el que mediante el cambio de combinaciones se renovaba la significación —es decir *la vida*— de los elementos. Puestos en contacto, los signos *dialogaban*, jugaban entre sí creando una escena recortada en el espacio, es decir que se encontraban sujetos a la relación y no poseían ningún significado fuera de ella. De esta experiencia Cemí extrae la siguiente conclusión: que cada cosa cobra vida y se define en virtud de sus asociaciones dentro de un campo —o como se dice aquí, de una “ciudad”—, y que cuanto más alejados entre sí sean los significados anteriores de los elementos, tanto

¹¹ Recuérdese cuando en la infancia Cemí había confundido la definición del bachiller con la del amolador, describiendo al primero como “una rueda que lanza chispas, que a medida que la rueda va alcanzando más velocidad, las chispas se multiplican hasta aclarar la noche” (p. 136).

más novedosa será la significación resultante de la combinatoria. Cemí descubre la fascinante posibilidad de aniquilar el tiempo mediante la cristalización de estos campos, pero inmediatamente se da cuenta de un gran error: había olvidado la función creativa del contemplador, del "sujeto metafórico". La vida de sus ciudades miniaturizadas en realidad dependía de él, ya que otros no podían entenderlas y a su vista las composiciones "se volvían opacas e intraducibles" (p. 353). Cemí no había contado con el espectador, cuya mirada resignifica las distribuciones, haciendo intervenir la participación de un tercero. De este modo, en el punto más lúcido de sus reflexiones, Cemí advirtió que la vida de esos agrupamientos era de "raíz temporal". Supo entonces

que no tenían nada que ver con los agrupamientos espaciales, que son siempre una naturaleza muerta; para el espectador la fluencia del tiempo convertía esas ciudades espaciales en figuras, por las que el tiempo al pasar y repasar, como los trabajos de las mareas en las plataformas coralinas, formaba como un eterno retorno de las figuras que por estar situadas en la lejanía eran un permanente embrión. La esencia del tiempo, que es lo inasible, por su propio movimiento, que expresa toda distancia, logra reconstruir esas ciudades tibetanas, que gozan de todos los mirajes, la gama de cuarzos de la vía contemplativa, pero en las que no logramos penetrar, pues no le ha sido otorgado al hombre un tiempo en el que todos los animales comiencen a hablarle, todo lo exterior a producir una irradiación que lo reduzca a un ente diamante sin murallas. El hombre sabe que no puede penetrar en esas ciudades, pero hay en él la inquietante fascinación de esas imágenes, que son la única realidad que viene hacia nosotros, que nos muerde, sanguijuela que muerde sin boca, que por una manera completiva que soporta la imagen, como gran parte de la pintura egipcia, nos hiere precisamente con aquello de que carece. [pp. 353-354]

Si los agrupamientos en el espacio –los textos– son una resistencia al tiempo, el tiempo a su vez transforma la significación de estos agrupamientos, que como un "permanente embrión" renacen en cada lectura. Aquí la novela refiere a sí misma como una pura virtualidad, sólo viviente en el instante de la recepción,

cuando el artista y su artefacto de combinatorias se cruzan con un tercero: el imprevisible *otro* sujeto metafórico que redistribuye los elementos y les asigna nuevos significados. Así, el sentido único y estable al que Cemí aspiraba en sus primeras exploraciones se muestra como la gran utopía del creador: la de ser enteramente comprendido, aun más allá de sus propias comprensiones. Pero de inmediato Cemí se desengaña: el sentido siempre se fuga detrás de un lenguaje polivalente, el diálogo se vuelve distinto cada vez que aparece un nuevo espectador, la unidad se posterga hasta perderse en el infinito. La “ciudad tibetana” —el sueño del hermeneuta— aguarda en el fondo de la eternidad, cuando ya no existan las ambigüedades, cuando todos los sentidos se hayan completado, cuando al hombre le haya sido otorgado el “tiempo en el que todos los animales comiencen a hablarle”. Mientras tanto, al artista y al exégeta sólo les queda recomenzar, volver a leer, volver a escribir. Las últimas palabras de la novela, “ritmo hesicástico, podemos empezar”, aluden a este infinito retorno al movimiento que asemeja el texto a la vida, que nunca cesa y se regenera permanentemente. Como el fibroma, también la novela “sigue creciendo aunque desaparezcan los estímulos que iniciaron el nuevo crecimiento”,¹² sigue recomenzando en cada interpretación seducida por la insinuación de un secreto que nunca se revela. Búsqueda perseverante y profundamente erótica en la que lo único que siempre retorna es el deseo, la textualidad de *Paradiso* se ofrece como el espacio de una excrecencia que, desprendida de su equilibrio original, “nos hiere precisamente con aquello de que carece”.

¹² “Neoplasia”, *Diccionario de ciencias médicas*, op. cit.

Si la meta de *Paradiso*, así como la de todo el sistema poético, es la aprehensión de la *imago* —la imagen de Dios en la naturaleza—, sospechamos que se trata de un destino que se sabe irrepresentable, pero que como toda utopía retiene el encanto de la promesa. En tanto horizonte de este deseo, la meta impracticable de *Paradiso* se constituye en la fuerza que moviliza su escritura, siempre dispuesta a iniciarse y a decir más.¹³ La novela, que constantemente refiere a sí misma como proyecto —como algo que será realizado—, estaría entonces desplegando la imposibilidad de representar aquello que se anuncia en el título, de modo que estaría haciendo lo único que le queda por hacer: exhortar a la búsqueda del Paraíso en el infinito viaje del amante hacia el amado. Como la lección de Licario, el Paraíso es lo que se hurta, lo que falta, y al mismo tiempo lo que se implora constantemente, movilizándolo desde el fundamento los poderes de un lenguaje que de todas formas realiza su fiesta innombrable, que celebra el potencial animista de las palabras y extrema sus posibilidades de significación. Pero más allá de este fastuoso festejo verbal, la escritura de *Paradiso* sigue siendo, ante todo, una perseverante invocación (de los antepasados, de la Cuba soñada, de la visión unitiva), y en este sentido una exploración de la ausencia, ya que lo que se desarrolla en el escenario interior de Cemí es la incesante inclinación hacia aquello que falta. Lo que se representa en la novela no es entonces la plenitud perfecta y sosegada en que su título haría pensar, sino la riqueza del vacío que descansa en el origen de las creaciones. La muerte del padre, la pérdida de los seres queridos, las ruinas de la nación, la crisis de los antiguos valores, vendrían a ser los diversos aspectos de una

¹³ Lezama, como vimos, dijo haber escrito *Paradiso* con el propósito de aclarar el sentido de su sistema poético, pero luego en *Oppiano Licario* quiso seguir aclarando todavía más aquello que quería decir, en un esfuerzo que parecía no tener conclusión, o bien diríamos: cuya conclusión le fue impuesta con la muerte.

misma imagen profunda y paradigmática: la de un hueco fundamental que busca ser colmado con un inmenso tejido de palabras. La poesía se establece así como un discurso de salvación, el menos imperfecto para restaurar el vínculo perdido con una totalidad siempre situada más adelante, o más atrás, pero cuyo lejano llamado pone todas las cosas en movimiento.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DE JOSÉ LEZAMA LIMA (EDICIONES PRINCIPALES)

1.1. Poesía

- Muerte de Narciso*, La Habana, Úcar, García y Cía., 1937.
Enemigo Rumor, La Habana, Úcar, García y Cía., 1941.
Aventuras sigilosas, La Habana, Orígenes, 1945.
La fijeza, La Habana, Orígenes, 1949.
Dador, La Habana, Úcar, García y Cía., 1960.
Fragmentos a su imán, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.
Poesía completa, La Habana, Instituto del Libro, 1970. (Letras Cubanas, 1985).

1.2. Ensayo

- Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, La Habana, Publicaciones de la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, 1938.
Aristides Fernández, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1950.
La expresión americana, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, 1957. (Madrid, Alianza, 1969; La Habana, Letras Cubanas, 1993; México, Fondo de Cultura Económica, 1993).
Tratados en La Habana, Santa Clara, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1958. (La Habana, Úcar, García y Cía., 1958).
La cantidad hechizada, La Habana, Unión, 1970. (Madrid, Júcar, 1974).
Esferaimagen. Sierpe de don Luis de Góngora. Las imágenes posibles, ed. de Agustín Goytisolo, Barcelona, Tusquets, 1970.
Las eras imaginarias (selección de ensayos), Madrid, Fundamentos, 1971.
Introducción a los vasos órficos (selección de ensayos), Barcelona, Barral, 1971.
Algunos tratados en La Habana (selección de ensayos), Barcelona, Anagrama, 1971.
 "Imagen de América Latina", en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, UNESCO - Siglo XXI, 1972, pp. 462-468.
Imagen y posibilidad, Ciro Bianchi Ross (ed.), La Habana, Letras Cubanas, 1981.
El reino de la imagen (selección de ensayos), Julio Ortega (ed.), Caracas, Ayacucho, 1981.
Confluencias. Selección de ensayos, Abel Enrique Prieto (ed.), La Habana, Letras Cubanas, 1988.

- La Habana. Un poeta interpreta su ciudad*, José Prats Sariol (ed.), Madrid, Verbum, 1991.
- Albur de la literatura cubana (conferencias 1966)*, Iván González Cruz (ed.), La Habana, Instituto Superior de Arte, 1992.
- La visualidad Infinita (crítica de pintura cubana)*, Leonel Capote (ed.), La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- La materia artizada (críticas de arte)*, José Prats Sariol (ed.), Madrid, Tecnos, 1996.
- Martí en Lezama*, Cintio Vitier (ed.), La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2000.

1.3. Novela

- Paradiso*, La Habana, Unión, 1966. (Buenos Aires, La Flor, 1968; México, Era, 1968; Lima, Paradiso, 1968; Madrid, Fundamentos, 1974; Madrid, Cátedra, 1980; Barcelona, Bruguera, 1985; La Habana, Letras Cubanas, 1991; Colección Archivos, 1988).
- [Traducciones: al francés: por Didier Coste, París, Seuil, 1971; al italiano: por Arrigo Storchi y Valerio Riva, Mián, Il Saggiatore, 1971; al inglés: por Gregory Rabasa, Londres, Secker and Warburg, 1974 / Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1974; al alemán: por Curt Meyer-Clason y Mitwirkung von Annaliese Botond, Francfort, Suhrkamp, 1979; al polaco: por Andrzej Nowak, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1979].
- Oppiano Licario*, La Habana, Arte y Literatura, 1977. (México, Era, 1977; Madrid, Alianza Tres, 1983; Madrid, Bruguera, 1985; Madrid, Cátedra, 1989).

1.4. Cuentos

- Cangrejos, golondrinas*, Buenos Aires, Calicanto, 1977.
- Juego de las decapitaciones*, José Ángel Valente (ed.), Barcelona, Montesinos, 1982.
- Cuentos*, La Habana, Letras Cubanas, 1987.
- Relatos*, Reynaldo González (ed.), Madrid, Alianza, 1987.

1.5. Obras completas

- Obras completas*, Cintio Vitier (ed.), Madrid, Aguilar, 1975 y 1977, 2 tomos.

1.6. Diarios, correspondencias, textos inéditos y documentos

- José Lezama Lima. Cartas (1930-1976)*, Eloísa Lezama Lima, Madrid, Orígenes, 1979.
- RODRÍGUEZ FEO, José, *Mi correspondencia con José Lezama Lima*, La Habana, Unión, 1989. (México, Era, 1991).
- Ligereza y sombra. Textos inéditos de José Lezama Lima*, Ernesto Hernández Busto (ed.), *Biblioteca de México*, n° 11-12, 1992, pp. I-XIX.
- Diario de José Lezama Lima*, México, Era, 1994.
- Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, Iván González Cruz, Madrid, Centro de Estudios Ramón Arce, 1998.
- Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, José Triana (ed.), Verbum, 1998.
- José Lezama Lima. La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, Madrid, Verbum, 2000.
- Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Iván González Cruz (ed.), Valencia, Generalitat Valenciana, 2000.
- El espacio gnóstico americano*, Iván González Cruz (ed.), Archivo de José Lezama Lima, Universidad Politécnica de Valencia, 2001.

1.7. Entrevistas

- ALVAREZ BRAVO, Armando, "Suma de conversaciones", *Órbita de José Lezama Lima*, La Habana, UNEAC, 1966.
- _____, "Conversación con Lezama Lima", París, *Mundo Nuevo*, n° 24, junio 1968, pp. 33-39.
- ELOY MARTÍNEZ, Tomás, "José Lezama Lima: el peregrino inmóvil", Buenos Aires, *Primera Plana*, n° 280, 7-13 mayo, 1968, pp. 58-61.
- Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, "Literatura y Revolución (encuestas)", *Casa de las Américas*, n° 51-52, 1968-1969, pp. 131-133.
- BUENO, Salvador, "Un cuestionario para José Lezama Lima" (1972), en José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. crítica de Cintio Vitier, Madrid, Colección Archivos, 1988, pp. 725-730.
- GONZÁLEZ, Reynaldo, "Entre la magia y la infinitud. Conversación con Lezama" (1972), en su *José Lezama Lima. El ingenuo culpable*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, pp. 112-152.
- "Interrogando a José Lezama Lima", en Pedro Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, La Habana - Madrid, Casa de las Américas, 1985, pp. 11-41. (Selección de las entrevistas realizadas por Ciro Bianchi Ross, Tomás Eloy Martínez, Eugenia Neves, Jean-Michel Fossey, Elsa Claro, Margarita García Flores y Juan Miguel de Mora).
- JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel, "La imagen para mí es la vida", *Talud*, n° 7-8 p. 4, Mérida, Venezuela, mayo, 1975. Reproducida en *Imagen*, Caracas, n° 109, dic. 1976, pp. 42-46.

- CABRERA INFANTE, Guillermo, "Encuentros y recuerdos con José Lezama Lima", México, *Vuelta*, n° 3, febrero 1977, pp. 46-48.
- BIANCHI ROSS, Ciro, "Asedio a Lezama Lima", La Habana, *Cuba Internacional*, marzo 1984, pp. 28-35.

2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- AINSA, Fernando, "Imagen y la posibilidad de la utopía en *Paradiso*", *Revista Iberoamericana*, abr.-set. 1983, pp. 263-277.
- ALBALA, Eliana, *Paradiso: ruptura del modelo histórico*, México, UNAM, 1985.
- ALVAREZ BRAVO, Armando, "La novela de Lezama Lima", *Coloquio Internacional sobre la obra de J. Lezama Lima*, (Poitiers), Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Madrid, Fundamentos, 1984, I, pp. 87-97.
- "Órbita de Lezama Lima", Simón, Pedro (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, La Habana - Madrid, Casa de las Américas, 1985, pp. 42-67.
- ARCOS, Jorge Luis, "Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia", en Sosnowski, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Madrid-Bs. As., Alianza, 1999, pp. 271-296.
- *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.
- ARROM, José Juan, "Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima", *Revista Iberoamericana*, 1975, n° 41, pp. 469- 477.
- AA.VV., *La gaceta de cuba. En el cincuentenario de Orígenes* (número especial), La Habana, UNEAC, 1994.
- AAVV, *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.
- *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, La Habana, Academia, 1990.
- BAK, Jolanta, "Paradiso, una novela poética", *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, (Poitiers), Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Madrid, Fundamentos, 1984, vol. II, pp. 53-62.
- BARQUET, Jesús, *Consagración de La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*, Miami, Letras de Oro, 1991.
- "El grupo Orígenes y España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 513, 1993, pp. 32-48.
- BEAUPIED, Aida, *Narciso hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*, Liverpool University Press, Liverpool, 1997.
- BEJEL, Emilio, "La dialéctica del deseo en *Aventuras sigilosas*", *Texto crítico*, México, año V, n° 13, 1979, pp. 135-145.
- "El sujeto metafórico en Lezama, Valéry y Sor Juana", *La revista del Sur* (Suecia), n° 12, 1986, pp. 31-39.
- *José Lezama Lima: poeta de la imagen*, Madrid, Huerga&Fierro, 1994.

- BERNABÉ, Mónica, "Martí en la familia de *Orígenes*", en M. Bernabé, A. J. Ponte y M. Zanin, *El abrigo del aire. Ensayos sobre literatura cubana*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, pp. 57-69.
- BRAVO, Víctor, *El secreto en geranio convertido: una lectura de Paradiso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- BUENO, Salvador, "Sobre *Paradiso*", *Bohemia*, nº 23, 10 de junio de 1966, p.
- BUSTILLO, Carmen, "Paradiso: barroco de la sobrenaturalidad", *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1996.
- CACHEIRO VARELA, Maximino (dir.), *Diccionario de símbolos y personajes en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima*, Universidade de Vigo, 2001.
- CAMACHO-GINGERICH, Alina, *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en Paradiso y Oppiano Licario*, Miami, Universal, 1990.
- CARIGNANO, Dante, "Lezama: volubilidad efectiva y deleite libidinal", *Texto crítico*, nº 11, 1985, pp. 100-108.
- CELLA, Susana, "Paradiso vivencia oblicua", en Gonzalo Aguilar (comp.), *Informes para una academia: crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1996, pp.131-140.
- _____ *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*, Buenos Aires, Nueva Generación - Facultad de Filosofía Letras, 2003.
- CHIAMPI, Irlemar, "La proliferación barroca en Paradiso", en Ulloa, J. C., (ed.), *José Lezama Lima. Textos críticos*, Miami, Ediciones Universal, 1979.
- _____ "Sobre la lectura interrumpida de Paradiso", *Revista Iberoamericana*, nº 154, vol. LVII, enero-marzo 1991, pp. 65-76.
- _____ "Teoría de la imagen y teoría de la metáfora en Lezama Lima", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXV, 2, 1987, pp. 485-501.
- _____ "La revista *Orígenes* ante la crisis de la modernidad en la América Latina", *Casa de las Américas*, La Habana, nº 232, jul.-set. 2003, pp. 127- 135.
- COLOMBI, Beatriz, "José Martí en Lezama Lima: la vindicación de la muerte", *Actas. Primer Congreso de estudios Latinoamericanos*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 201-217.
- CORREA RODRÍGUEZ, Pedro, *La poética de Lezama: "Muerte de Narciso"*, Granada, Universidad, 1994.
- CORTÁZAR, Julio, "Para llegar a Lezama Lima", *Unión*, La Habana, nº 4, oct.-dic. 1966, pp. 36-60 (*La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-155).
- _____ "Encuentros con Lezama Lima", *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, (Poitiers), Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Madrid, Fundamentos, 1984, vol. I, pp. 1-18.
- CRUZ MALAVÉ, Arnaldo, "El destino del padre: Künstlerroman y falocentrismo en Paradiso", *Revista Iberoamericana*, nº 154, vol. LVII, enero-marzo 1991, pp. 51-64
- _____ *El primitivo implorante: el "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1994.

- DE ARMAS, Pedro, *Pansexualismo en Oppiano Licario*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- DE VILLA, Álvaro y José Sánchez Boudy, *Lezama Lima: peregrino inmóvil*, Miami, Universal, 1974.
- DOMINGO, Jorge (ed.), *Vigencia de Orígenes*, La Habana, Academia, 1996.
- DUNO-GOTTBERG, Luis, "(Neo)barroco cubano e identidad. Periplo de Alejo Carpentier a Severo Sarduy", en Petra Schumm (ed.), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*, Frankfurt - Madrid, Vervuert - Iberoamericana, 1998, pp. 307-320.
- ESPINOSA, Carlos (ed.), *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.
- FAZZOLARI, Margarita, *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1979.
- FERNÁNDEZ SOSA, Luis F., *José Lezama Lima y la crítica anagógica*, Miami, Universal, 1977.
- FERRO, Roberto, "Paradiso: el texto como un universo en expansión", *El lector apócrifo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998, pp. 88-9.
- FRANCO, Jean, "Le parodie, le grotesque et le carnavalesque: Quelques conceptions du personnage dans le roman latino-américain", *Idéologies, littératures et société en Amérique Latine: Etudes de sociologie de la littérature*, Université de Bruxelles, 1974, pp. 57-75.
- _____ "Lezama Lima en el paraíso de la poesía", *Vórtice*, Stanford, n° 1, 1974, pp. 30-48.
- FUENTES, Carlos, "José Lezama Lima: cuerpo y palabra del barroco", *Valiente Mundo Nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, FCE, 1990, pp. 213-260.
- GARCÍA MARRUZ, Fina, "La poesía es un caracol nocturno: en torno a *Imagen y posibilidad*", *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, (Poitiers), Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Madrid, Fundamentos, 1984, I, pp. 243-275.
- _____ "Estación de gloria", Simón, P. (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Valoración Múltiple, La Habana - Madrid, Casa de las Américas, 1985, pp. 278-288.
- _____ *La familia de Orígenes*, La Habana, Unión, 1997.
- GARCÍA VEGA, Lorenzo, *Los años de Orígenes*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.
- GIMBERNAT, Esther, "Paradiso: contracifra de un sistema poético", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, dic. 1976, n° 318, pp. 653-70.
- GONZÁLEZ, Reynaldo, *José Lezama Lima. El ingenuo culpable*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, "Apetitos de Góngora y Lezama", *Revista Iberoamericana*, nro. 92-93, 1975, pp. 493-508.
- GORDON, Samuel, "Nueva edición de Lezama lima impurezas", *Revista Iberoamericana*, n° 154, vol. LVII, en-mar. 1991, pp. 109-115.
- GOYTISOLO, J. A., "La metáfora erótica: Góngora, Belda y Lezama Lima", *Revista Iberoamericana*, abr.-jun., 1976, n° 95, pp. 157-75.

- HELLER, Ben A., *Assimilation / Generation / Resurrection. Contrapuntual Readings in the Poetry of José Lezama Lima*, Bucknell University Press, London, 1997.
- HIRSHBEIN, Cesia Ziona, *Las eras imaginarias de Lezama Lima*, Caracas, Academia Nacional de Historia, 1984.
- JITRIK, N., "Paradiso entre desborde y ruptura", *Texto crítico*, Xalapa, año V, n° 13, abr.-jun. 1979, pp. 71-89.
- KANZEPOLSKY, Adriana, *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- LAVÍN CERDA, Hernán, "José Lezama Lima o la agonía verbal", *Texto crítico*, Xalapa, año V, n° 13, abr.-jun. 1979, pp. 126-134.
- LEMOGODEUC, Jean-Marie, "Orígenes, Ciclón, Lunes: una literatura en ebullición", en Jacobo Machover (ed.), *La Habana 1952-1962. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 145-160.
- LEZAMA LIMA, Eloísa, *Una familia habanera*, Miami, Universal, 1998.
- LIHN, Enrique, "Paradiso, novela y homosexualidad", *Hispanamérica*, año VIII, abril 1979, n° 22, pp. 3-21.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio, *La imagen y el cuerpo: Lezama y Sarduy*, La Habana, Unión, 1997.
- MAÑACH, J., "El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta a José Lezama Lima", *Bohemia*, n° 39, 25 de setiembre de 1949, pp. 78-90.
- _____ "Reacciones a un diálogo literario (algo más sobre poesía vieja y nueva)", *Bohemia*, n° 42, 16 de octubre de 1949, p. 63 y 107.
- _____ "Final sobre la comunicación poética", *Bohemia*, n° 43, 23 de octubre de 1949, pp. 56 y 112-113.
- _____ "Breve réplica a Cintio Vitier", *Diario de la Marina*, 28 de octubre de 1949, p. 4.
- MATAIX, Remedios, *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, Ediciones Universidad de Murcia, 2000.
- _____ *Paradiso y Oppiano Licario: una guía de Lezama*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti - Casa de las Américas, 2000.
- _____ *Para una teoría de la cultura. La expresión americana de José Lezama Lima*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti - Casa de las Américas, 2000.
- MATAMORO, Blas, "Oppiano Licario: Seis modelos en busca de una síntesis", *Texto crítico*, México, año V, número 13, abril-junio de 1979, pp. 112-125.
- _____ "Ensalada cubana: el barroco en Lezama Lima", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 490, Madrid, abril 1991, pp. 53-66.
- MATEO PALMER, Margarita, *Paradiso: la aventura mítica*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.
- MIGNOLO, Walter, "Paradiso: derivación y red", *Texto crítico*, México, año V, número 13, abril-junio de 1979, pp. 90-111.
- MIRANDA CANCELA, Elina, "El verdeante Casal de José Lezama Lima", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, n° 3, jul.-dic., 2000, pp. 46-58.

- MOLINERO, Rita Virginia, *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, Madrid, Playor, 1989.
- MONTERO, Oscar, "La identidad americana del 'sujeto disfrutante' de Lezama Lima", *Lexis*, nº 9, 1985, pp. 229-237.
- _____ "El 'compromiso' del escritor cubano en el 1959 y la 'Corona de las frutas' de Lezama", *Revista Iberoamericana*, nº 154, vol. LVII, en.-mar. 1991, pp. 33-42.
- MOREIRAS, Alberto, "Escritura y repetición de lo indiferente (*Paradiso X*)", en C. Brück, C. Henser y C. D. Pérez (comps.), *La escritura en escena*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.
- MOREJÓN, Nancy, "A propósito de José Lezama Lima", *Fundación de la imagen*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, pp. 135-149. JUNCO
- ORTEGA, Julio, "La biblioteca de José Cemí", *Revista Iberoamericana*, nro. 92-93, 1975, pp. 509-521.
- _____ "Lezama y la utopía del discurso", *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 165-278.
- PELLÓN, Gustavo, *José Lezama Lima's Joyful Vision. A Study of Paradiso and Other Prose Works*, Austin, University of Texas Press, 1989.
- _____ "Martí, Lezama Lima y el uso figurativo de la historia", *Revista Iberoamericana*, nº 154, vol. LVII, en.-mar. 1991, pp. 77-90.
- _____ "The loss of reason and the sin Contra Natura in Lezama's Paradiso", Foster, D. W.-Altamiranda, D. (eds.), *Twentieth-century Spanish American Literature since 1960*, New York, Garland Publishing, 1997, pp. 21-35.
- POPENBERG, Gerhard, "*Espacio gnóstico: El concepto de Nuevo Mundo como forma de pensamiento y forma de vivencia a partir de La expresión americana de José Lezama Lima*", en Phaf, Ineke (ed.), *Presencia criolla en el Caribe y América Latina*, Madrid, Vuervuert-Iberoamericana, 1996, p. 57-79.
- POUMIER, María, "Foción Erasmo Lima, elogio de la locura en Paradiso", *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Coloquio Internacional, Poitiers, Université de Poitiers, 1999, tomo I, pp. 207-218.
- PRATS SARIOL, José, "La galaxia Lezama", en Jacobo Machover (ed.), *La Habana 1952-1962. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 128-154.
- PRIETO, Abel Enrique, "*Sucesiva o Coordenadas habaneras: apuntes para el proyecto utópico de Lezama*", *Casa de las Américas*, La Habana, sept.-oct. 1985, pp. 14-19.
- _____ "Lezama: entre la poética y la poesía", *Revista Iberoamericana*, nº 154, vol. LVII, en.-mar. 1991, pp. 17-24.
- QUINTIAN, A. R., "Paradiso de José Lezama Lima, escritor neobarroco", *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: el barroco en América*, Madrid, CIC, Universidad Complutense de Madrid, 1978, tomo 1, pp. 573-582.

- RENSOLI, Lourdes, RENSOLI, Lourdes e Ivette Fuentes, *Lezama Lima: una cosmología poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990.
- _____ "Lezama Lima: la inmensidad de los espacios", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 501, 1992, pp. 41-56.
- RICCIO, Alessandra, "Lezama y la posibilidad de Martí", *Unión*, La Habana, n° 3, 1987, pp. 4-19.
- RÍOS AVILA, Rubén, "La imagen como sistema", *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, (Poitiers), Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Madrid, Fundamentos, 1984, vol. I, pp. 125-131.
- _____ "The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé", *Latin American Literary Review*, n° 8, 1980, pp. 242-255.
- RODRÍGUEZ FEO, José, "Cartas desde La Habana", en Jacobo Machover (ed.), *La Habana 1952-1962. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 120-127.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, "Rodríguez Feo y Lezama Lima frente a la modernidad literaria", *La gaceta del Caribe*, La Habana, 3 / 1994, pp. 21-23.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "Un punto de partida", *Mundo nuevo*, n° 16, octubre 1967, pp. 89-95.
- _____ "Paradiso: una silogística del sobresalto", *Revista Iberoamericana*, nro. 92-93, 1975, pp.523-533.
- ROGMANN, Horst, "Anotaciones sobre la erudición en Lezama Lima", *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, (Poitiers), Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Madrid, Fundamentos, 1984, vol. I, pp. 77-85.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, "Lezama Lima y el culto marfil (el asedio a la poesía del Siglo de Oro español en Lezama)", en VVAA, *La crítica literaria española frente a la literatura latinoamericana*, México, UNAM, 1993.
- _____ *El Paradiso de Lezama Lima*, Madrid, Ínsula, 1980.
- SALGADO, César A., *From modernism to neobaroque: Joyce and Lezama Lima*, Bucknell University Press, London, Associated University Presses, 2001.
- SANTÍ, Enrico Mario, "Parridiso", en Justo C. Ulloa (ed.), *José Lezama Lima: textos críticos*, Miami, Ediciones Universal, 1979, pp. 91-114.
- _____ "Oppiano Licario, la poética del fragmento", *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, (Poitiers), Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Madrid, Fundamentos, 1984, vol. II, pp. 135-151.
- _____ "Entrevista con el grupo orígenes", *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol. II, Madrid, Fundamentos, 1984, pp. 157-189.
- _____ "La invención de Lezama", *Vuelta*, n° 102, 1985, pp. 45-52.
- _____ "Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente", *Revista Iberoamericana*, nro. 92-93, 1975, pp. 535-546.
- SARDUY, Severo, "Las estructuras de la narración", *Mundo Nuevo*, n° 2, agosto 1966, pp. 14-26.

- _____ "Dispersión: Falsas notas / Homenaje a Lezama", *Mundo Nuevo*, París, jun. 1968, pp. 5-17.
- _____ "El barroco y el neobarroco", en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, UNESCO - Siglo XXI, 1972, pp. 167-184.
- _____ "Página sobre Lezama Lima", *Revista Iberoamericana*, jul.-dic. 1975, n° 92-93, pp. 467.
- _____ "Un heredero", en José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. crítica coordinada por Cintio Vitier, Colección Archivos, 1993, pp. 590-597.
- SICARD, Alain, "Lorca y Lezama en la luz de Góngora", en Consuelo Naranjo y Carlos Serrano, *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*, Madrid, CSIC - Casa de Velázquez, 1999, pp. 247-254.
- SIMÓN, Pedro (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, La Habana - Madrid, Casa de las Américas, 1985.
- SOUZA, Raymond D., *The Poetic Fiction of José Lezama Lima*, University of Missouri Press, Columbia, 1993.
- SUÁREZ GALBÁN, Eugenio, "Martí y Lezama", *Ínsula*, n° 428-429, 1982, p. 8.
_____ *Lezama Lima*, Madrid, Taurus, 1987.
- SUÁREZ LEÓN, Carmen, *Biblioteca francesa de José Lezama Lima. Bibliografía*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana, 2003.
- SUCRE, Guillermo, "Lezama Lima: el logos de la imaginación", *Revista Iberoamericana*, n° 92-93, 1975, pp. 493-508.
- TEJA, Ada María, "Paradiso: el banquete, la muerte y la comedia", en María Grazia Profeti (ed.), *Codici del Gusto*, Milano, Francoangeli, 1992, pp. 466-486.
- TOSCANO Y GARCÍA, Guillermo E., "Orígenes (1944-1956): modos de la intervención cultural", en VV.AA., *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, ILH, UBA, 1997, pp. 185-190.
- ULLOA, Justo C., (ed.), *José Lezama Lima. Textos críticos*, Miami / Madrid, Ediciones Universal, 1979.
_____ *La narrativa de Lezama Lima y Sarduy: entre la imagen visionaria y el juego verbal* (tesis), Univ. of Kentucky, 1973.
_____ *Sobre José Lezama Lima y sus lectores: guía y compendio bibliográfico*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.
- _____ "Paradiso y la estética de la derivación", *Revista Iberoamericana*, n° 154, vol. LVII, en.-mar.1991, pp. 101-108.
- ULLOA, Leonor A. de, "Cangrejos, golondrinas: metástasis textual", *Revista Iberoamericana*, n° 154, vol. LVII, en.-mar. 1991, pp. 91-100.
- URDANIVIA BERTARELLI, Eduardo, "Acerca del concepto de poesía en Lezama Lima", *Revista Iberoamericana*, n° 154, vol. LVII, en.-mar. 1991, pp. 25-32.
- VALDIVIESO, Jaime, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Orígenes, 1980.

- VARGAS LLOSA, Mario, "Sobre el "Paradiso" de Lezama" y Emir Rodríguez Monegal "Un punto de partida", *Mundo nuevo*, nº16, octubre 1967, pp. 89-95.
- VITIER, Cintio, "Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular", *Lo cubano en la poesía*, Santa Clara, Cuba, Universidad Central de Las Villas, 1958, pp. 369-397
- _____ "Martí y Darío en Lezama", *Casa de las Américas*, La Habana, nº 152, 1985, pp. 4-13.
- _____ "Un párrafo para Lezama Lima", *La revista del Sur* (Suecia), nº 12, 1986, pp. 20-24.
- _____ "Introducción a la obra de José Lezama Lima", *Crítica cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, pp. 415-470.
- _____ *Para llegar a Orígenes*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- _____ "Invitación a *Paradiso*", en José Lezama Lima, *Paradiso*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, pp. VIIV-XXVI.
- VIZCAÍNO, Cristina y Eugenio Suárez Galbán (eds.), *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, (Poitiers), Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Madrid, Fundamentos, 1984, 2 volúmenes.
- YURKIEVICH, Saúl, "La expresión americana o la fabulación autóctona", *Revista Iberoamericana*, nro. 154, 1991, pp. 43-50.
- _____ "José Lezama Lima: el eros relacionable o la imagen omnívora y omnívora", *Eco*, Bogotá, 1977, pp. 212-23.
- ZAMBRANO, María, "La Cuba Secreta", *Orígenes*, nº 20, 1948, pp. 1-9.
- _____ "Breve testimonio de un encuentro inacabable", en José Lezama Lima, *Paradiso*, Colección Archivos, 1993, pp. XV-XVII.

3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADORNO, Theodor, W., *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003.
- AINSA, Fernando, *La reconstrucción de la utopía*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1999.
- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Comedia*, Madrid, Cátedra, 1993.
- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.
- ARRUFAT, Antón, *Virgilio Piñera: entre él y yo*, La Habana, Unión, 1994.
- AA. VV, *La autobiografía y sus problemas. Monografías temáticas*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1995.

- _____ *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____ *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- _____ *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- BALDERSTON, Daniel, *El deseo, enorme cicatriz luminosa*, Valencia, Ediciones eXcultura, 1999.
- BARASCH, Frances, *The grotesque. A Study in Meanings*, The Hague-Paris, Mouton, 1971.
- BARTHES, Roland, *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1986.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- BENDA, Julien, *Le trahison des clerics*, Paris, s/n, 1927.
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- BLOOM, Harold et al., *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul, 1999.
- BOBES, Carmen, *La metáfora*, Madrid, Gredos, 2004.
- BOURDIEU, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en Marc Barbut et al. *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-180.
- _____ *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.
- _____ *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BRÉMOND, Henri, *La poesía pura*, Buenos Aires, Argos, 1947.
- BUSTILLO, Carmen, *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1996.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.
- CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.
- CARPENTIER, Alejo, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984.
- CELORIO, Gonzalo, *Ensayo de contraconquista*, México, Tusquets, 2000.
- CHIAMPI, Irlemar, *El realismo maravilloso. Forma e ideología de la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.
- _____ *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2000.
- COLÓN, Cristóbal, *Diario. Relaciones de viaje*, Madrid, Sarpe, 1985.
- _____ *Carta de Cristóbal Colón en que da cuenta del descubrimiento de América*, México, UNAM, 1939.
- CURTIUS, Erns Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DELEUZE, Gilles, *El pliegue*, Barcelona, Piados, 1998.
- DÍAZ QUINONES, Arcadio, *Cintio Vitier: la memoria integradora*, San Juan de Puerto Rico, 1987
- Diccionario de Literatura Cubana*, Academia de Ciencias de Cuba. Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana, Letras Cubanas, 1980-1984.
- D'ORS, Eugenio, *Lo barroco*, Madrid, 1933.
- DUVIOLS, Jean-Paul, *L'Amérique vue et rêvée: Les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*, París, Promodis, 1985.
- ECHEVARREN, Roberto, *Arte andrógino*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

- ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1998.
- ELIADE, Mircea, *Mitos, sueños y misterios*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961.
- *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1967.
- ELLIOTT, Jhon H., *El Viejo Mundo y el Nuevo, 1492-1650*, Madrid, Alianza, 1984.
- FLETCHER, Angus, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI / UNESCO, 1972.
- FOUCAULT, Michel, "Nietzsche, la genealogía, la historia", *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1992, pp. 7-31.
- FREUD, Sigmund, "Más allá del principio de placer", *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, pp. 3-62.
- FROBENIUS, Leo, "La cultura de la Atlántida", *Revista de Occidente*, tomo I, jul-set. 1923, 289-318.
- GERBI, Antonello, *La naturaleza de las Indias Nuevas. De Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*, México, FCE, 1978.
- GIDE, André, *Corydon*, Buenos Aires, Losada, 1938.
- GIL, Juan, *Mitos y utopías del descubrimiento*, 3 vols., Madrid, Alianza, 1989.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, México, UNAM, 1993.
- GRASSI, Ernesto, *Vico y el humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*, Barcelona, Anthropos, 1999.
- GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969.
- HARPHAM, Geoffrey G., *On the grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1973.
- HAUSER, Arnold, *Literatura y manierismo*, Madrid, Guadarrama, 1964.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía* [1958], Fondo de Cultura Económica, 1978.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Plenitud de América. Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Peña-Del Giudice eds., 1952.
- HOCKE, Gustav R., *El mundo como laberinto*, Madrid, Guadarrama, 1961.
- JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Política poética*, Madrid, Alianza, 1982.
- JITRIK, Noé, *Historia de una mirada. El signo de la cruz en las escrituras de Colón*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992.
- JUNG, Carl G., *Realidad del alma*, Buenos Aires, Losada, 2003.
- LE GOFF, Jacques, "El Occidente medieval y el Océano Indico: un horizonte onírico", *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus, 1983.
- LE RIVEREND BRUSONE, Julio, *La Habana, espacio y vida*, Madrid, Mapfre, 1992.
- LIBIS, Jean, *El mito del andrógino*, Barcelona, Siruela, 2001.
- LLORENS, Irma, *Nacionalismo y literatura. Constitución e institucionalización de la "República de las Letras cubanas"*, AEELHI - Universidad de Lleida, 1998.

- MACHOVER, Jacobo (ed.), *La Habana 1952-1962. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, Madrid, Alianza, 1995.
- MACRÍ, Oreste, *La historiografía del barroco literario español*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1961.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Ouvres completes*, Paris, La Pléiade, 1961.
- MARTÍ, José, *Política de Nuestra América*, México, Siglo XXI, 1987.
- MOLHO, Maurice, *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977.
- MANZONI, Celina, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas, 2001.
- MÁRTIR, Pedro, *Décadas del Nuevo Mundo*, Buenos Aires, Bajel, 1944.
- MAYER, Hans, *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, Madrid, Taurus, 1999.
- McDANELL, Colleen y Bernhard Lang, *Historia del cielo. De los autores bíblicos hasta nuestros días*, Madrid, Taurus, 2001.
- MEDIN, Tzvi, *El pensamiento de José Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 1984.
- Orígenes (Edición facsimilar), México - Madrid, El equilibrista - Turner, 1989, 6 tomos.
- ORTEGA, Julio, *El discurso de la abundancia*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- PASCAL, Blas, *Pensamientos*, Buenos Aires, Losada, 1977.
- PLATON, *El banquete*, Buenos Aires, Aguilar, 1986.
- PIÑERA, Virgilio, *La isla en peso*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1984.
- *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Universidad Veracruzana, Fundación Ángel Rama, 1986.
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad*, México, FCE, 1989.
- REYES, Alfonso, *Última Tule y otros ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- RINCÓN, Carlos, *Mapas y pliegues: ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco*, Bogotá, Colcultura, 1996.
- ROBERT, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973.
- ROIG DE LEUCHSENDRING, Emilio, *Males y vicios de Cuba republicana. Sus causas y sus remedios*, La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad, 1959.
- ROJAS, Rafael, *Isla sin fin*, Miami, Universal, 1998.
- *Un banquete canónico*, Fondo de Cultura Económica, 2000.

- ROOB, Alexander, *El museo hermético. Alquimia y mística*, Colonia, Taschen, 1997.
- ROUSSET, Jean, *Circe y el pavo real*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- SARDUY, Severo, *Obras completas*, Buenos Aires, Sudamericana, Colección Archivos, 1999, 2 tomos.
- SCARANO, Laura, *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Mar del Plata, Melusina, 2000.
- SCHELER, Max, *El resentimiento en la moral*, Buenos Aires - México Espasa - Calpe, 1944.
- SCHUMM, Petra (ed.), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*, Frankfurt - Madrid, Vervuert - Iberoamericana, 1998.
- SMORKALOFF, Pamela M., *Literatura y edición de libros. La cultura literaria y el proceso social en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1987.
- SOLLERS, Patrice, *La escritura y la experiencia de los límites*, Valencia, Pre-Textos, 1978.
- SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Madrid, Calpe, 1923-1926, 2 volúmenes.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- *Sobre la dificultad y otros ensayos*, México, FCE, 2001.
- y Robert Boyers (comps.), *Homosexualidad: literatura y política*, Madrid, Alianza, 1982.
- THIBAUDET, Albert, *Historia de la literatura francesa*, Buenos Aires, Losada, 1939.
- TORRE, Guillermo de, *Del 98 al barroco*, Madrid, Gredos, 1969.
- TODOROV, Tzvetan, *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte-Ávila, 1991.
- *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte-Ávila, 1991.
- *La conquista de América. El problema del otro*, México - Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- VIGNERAS, L.-A., "La búsqueda del Paraíso y las legendarias islas del Atlántico", *Cuadernos Colombinos*, 6, 1976.
- VALÉRY, Paul, *Narciso*, Buenos Aires, 1941.
- *Política del espíritu*, Buenos Aires, Losada, 1940.
- VERANI, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- VITIER, Cintio, *Diez poetas cubanos*, La Habana, Orígenes, 1948.
- *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952): ordenación, antología y notas por Cintio Vitier*, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.
- *Lo cubano en la poesía*, Santa Clara, Cuba, Universidad Central de Las Villas, 1958.
- *Crítica sucesiva*, La Habana, Unión, 1971.
- *De Peña Pobre. Memoria y novela*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1997.
- *Martí en Lezama*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2000.

- WELLEK, Rene, "The Concept of Baroque in Literary Scholarship", en *Concepts of criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963, pp. 77-108.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- ZAMBRANO, María, *La agonía de Europa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1945.
- _____ *Filosofía y poesía*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, Fondo de Cultura Española, 1993.
- _____ *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas