



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

La expresión americana de José Lezama Lima

Nora Catelli



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

LA EXPRESIÓN AMERICANA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

Tesis doctoral

Nora Catelli

Universidad de Barcelona

Facultad de Filología - Departamento de Filología

Hispánica

Programa de doctorado: «Poética del verso y de la prosa»

Director: Dr. Luis Izquierdo

Tutor: Dr. Adolfo Sotelo Vázquez

1996

INDICE

I- INTRODUCCIÓN:

- I. La interpretación imposible
y la posibilidad de interpretar.....1

PRIMERA PARTE

- II. Inservible impureza:
problemas del mestizaje.
1. Mestizaje y propuestas del
origen en Lezama Lima.....29
 2. Identidad y conflicto.....33
 3. Lo mestizo y las vanguardias en
Cuba.....36
 4. Un coloquio con fantasmas.....49
 5. Ingredientes del “caldo criollo”.....57
 6. Transformaciones lezamianas.....63

III. El coro insular

1. Orígenes como autobiografía81

2. Idilio y veneración.....	98
3. La conexión entre la revista y los escritos de Lezama.....	107
4. La ruptura.....	116
5. Lezama habla de sí mismo en <i>Orígenes</i>	130

SEGUNDA PARTE

IV. El complejo terrible del americano

1. Invierno de 1957 en La Habana.....	173
2. La cosa a resolver de los americanos.....	187
a) La expresión en Martí.....	192
b) Las estampas históricas de Alfonso Reyes.....	193
c) La expresión y lo nacional- romántico en Henríquez Ureña.....	196
3. Ocurrencias de la expresión.....	205
a) La expresión en “Mitos y cansancio clásico”.....	205
b) En “La curiosidad barroca”.....	237
c) En “El romanticismo y el	

hecho americano”.....	259
d) En el “Nacimiento de la expresión criolla”	264
e) En “Sumas críticas del americano”	299

V. Conclusión

<i>La expresión americana</i> como alianza entre hermanos.....	305
---	-----

Bibliografía.....	331
-------------------	-----

AGRADECIMIENTOS

Al doctor Luis Izquierdo le agradezco las observaciones, ideas y sugerencias durante la realización de la tesis, además de la libertad con que me dejó enfocar el material. Sin su tolerancia y generosidad intelectual no hubiera podido llevar a cabo este trabajo.

A todas las personas que leyeron trozos de esta tesis en distinto estado de elaboración, y especialmente a Luis Viola, bibliotecario de la Baker Library de Dartmouth College, New Hampshire, que durante el verano de 1992 puso a mi disposición los fondos de esa magnífica biblioteca.

OBSERVACIONES

1. Para preparar esta tesis se utilizaron las primeras ediciones de ciertas obras de Lezama, como *La expresión americana* y *Analecta del reloj*. En todos los otros casos, he procurado citar la edición de las *Obras Completas*, México, Aguilar, 1975. Pero cuando las citas provenían de otros comentarios o fuentes, me he atenido a la procedencia indicada.

2. Las citas de José Lezama Lima aparecen siempre en letra negrita.

3. Todos los subrayados y las cursivas de mi propio texto (no incluidas en citas) me pertenecen.

4. Sólo he usado dos abreviaturas:

LEA: *La expresión americana*, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957.

O. C. I: Obras completas, Volumen I, México, Aguilar, 1975.

O. C. II: Obras completas, Volumen II, México, Aguilar, 1975.

5. Todas las traducciones del inglés o francés son mías.

I. INTRODUCCIÓN: LA INTERPRETACIÓN IMPOSIBLE Y LA POSIBILIDAD DE INTERPRETAR

Salvo Borges y Lezama Lima, no hay mitos ni modelos literarios para pensar sobre América en la América contemporánea.

Borges convoca a lectores plurales e internacionales; satisface a toda una industria académica y editorial; y opera como temible losa de estilo sobre generaciones y generaciones de argentinos que, escriban sobre lo que escriban, le escriben *a Borges como Borges*.

Lezama Lima convoca a poetas y devotos; su industria académica y editorial es tan poderosa como la borgiana y tiene, además, el atractivo añadido de que todavía circulan cuadernos con anotaciones suyas en rincones oscuros de las bibliotecas habaneras.¹

¹ La última recopilación de esos materiales, bajo el título de "Textos", editados por Julio Le Riverend bajo el cuidado de Cintio Vitier, ha salido en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* núm. 2, Mayo-Agosto 1988, La Habana. págs. 7-159. En la bibliografía ordenada cronológicamente, al final de este trabajo, aparece su listado.

Poseen algunos rasgos comunes: su saber sobre los libros era desdeñoso de jerarquías y tradiciones²; su

² Me refiero a la biblioteca de Lezama tal como aparece en sus textos, pero además se puede recurrir a lo poco que se sabe todavía de su biblioteca real, que ha pasado a la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, aunque todavía no se ha acabado de clasificar sus fondos. He aquí algunos nombres de la biblioteca de Lezama Lima según uno de sus archiveros, Roberto Pérez León, quien empezó a clasificarla tras su muerte en 1976 y la interrumpió a raíz de la muerte de su viuda María Luisa Bautista Treviño: "Pienso que la biblioteca de Lezama la componen más de diez mil volúmenes... situados por toda la casa." De ellos, Pérez León nombra: "El *Amadís de Gaula*, el *I Ching*, todos los libros de Elipah Levis -*Historia de la magia y Dogma y ritual de la alta magia; Herreros y alquimistas e Imágenes y símbolos* de Mircea Eliade, *Iniciadores y primeros mártires de la revolución cubana*, *El problema de la muerte en Rainer María Rilke*; numerosas ediciones de Marcel Proust, Varios tomos de las poesías de Rilke; Paracelso, el *Tao Te King* de Lao Tse; *Nadja* de Breton; el manuscrito de su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*; una edición de la *Enciclopedia Británica*, un *Quijote* que le regalaron de niño, obras de Martí; muchos libros y recetas de cocina, un folleto de *Recetas cubanas*, André Gide, Julien Benda, Ernesto Cardenal, Romain Rolland, Kafka, Bécquer, Nietzsche, Carlos Fuentes, Homero, Vargas Llosa, T. S. Eliot, Hesse, Tolstoi, Flaubert, Schopenhauer, Faulkner, Jung (parecía tener predilección especial por *El secreto de la flor de oro*), Pavese, Camus, Hegel, Freud, Leopoldo Lugones, Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Mallarmé, Jorge Luis Borges, Fray Luis de León, Guimaraes Rosa, Rimbaud, Novalis, Platón, Santa Teresa de Jesús, Saint John Perse, Goethe, Kierkegaard, Herbert Read, Aristóteles... los clásicos cubanos del siglo XIX: Juana Borrero, Julián del Casal, José Jacinto Milanés, Avellaneda (había leído mucho *Mi tío el empleado*). Del teatro poseyó poco. Aparte de los nombres imprescindibles de Shakespeare y Lorca, sólo recuerdo las piezas de Paul Claudel y Jean Giraudoux [...] Tenía el hábito de firmar los libros y anotar la fecha cuando los adquiría o se los regalaban. Eso permite constatar que estaba al tanto de lo que se editaba en Latinoamérica y España [...] A Joyce lo leyó muy pronto; conservaba el ejemplar de la traducción al castellano de Santiago Rueda, comprada en diciembre de 1945, el año en que salió." Registra además Pérez León: "Anotaciones en *Carta a un religioso* de Simone Weil y en *Moisés y la religión* ² *monoteísta* de Freud": "Un hombre a través de su biblioteca",

prosapia era criolla y patricia (hay sables soñados en la familia de Borges y sables reales en la de Lezama)³; sus madres merecieron veneraciones fructíferas y literarias; sus esposas les fueron devotas.

Pero mucho los separa. El agnóstico Borges contra el católico de comunión semanal, Lezama. Borges el huidizo ante muchos de los géneros y mundos que toca la literatura (por ejemplo, la novela y el registro entero de la brutalidad de la experiencia humana), contra Lezama, capaz de transformar en enrevesada pero muy realista alusión hasta el más cruel de los encuentros canallas, nocturnos y masculinos en la noche de La Habana o de escribirle decenas de sonetos a la Virgen y ser tomado en serio.

Borges incorpora con fluida docilidad los homenajes, las citas, las paráfrasis -en que sus críticos y acólitos insisten- de su estilo elegante, más bien paratáctico, lleno de paradojas y de adjetivos que se

Cercanía de José Lezama Lima, Carlos Espinosa (ed.) La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986, págs. 294-302.

³ La foto con sable real (tomada en 1918) coronaba el comedor de Trocadero 162 y muestra al su padre, el coronel de ingenieros José Lezama Rodda, muerto a los treinta y tres años, en uniforme de gala y con la empuñadura de su sable en la posición reglamentaria, sobre el pecho.

quieren coloquiales o ingenuos para hablar de lo libresco y lo difícil: agrado, gusto, cortesía, felicidad, emoción son palabras con las que alude al ejercicio de la lectura; y se encuentran una y otra vez en sus textos.

Lezama también se regocija en los homenajes, pero su docilidad no es fluida y ni siquiera fácil. Más que un *dandy* de la literatura (así me imagino al típico borgiano de caricatura), el lezamiano de caricatura es un practicante de escalamientos (literarios, religiosos y hasta místicos) casi siempre fracasados o rotundamente torpes. Porque el estilo de su gran modelo no es elegante (se entienda lo que se entienda por elegancia: equilibrio, búsqueda de la simetría, consonancia entre las partes). Usa la parataxis como campanazo súbito, cuando quiere desenrollar la madeja de esos períodos suyos que los antiguos gramáticos llamaban ciceronianos. Se detiene cuando supone que el lector desmaya y entonces es capaz de cortar un párrafo o ensayar un anacoluto. Pero también suele alargar el párrafo hasta perder al lector por el camino.

Su puntuación es errática y mimética de su ritmo de respiración (así se ha dicho hasta la saciedad, aludiendo

a su condición de asmático)⁴. Y las palabras que se repiten en sus textos no son casuales o elegantes: imago, ricorsi, proliferación, eón, curso délfico, genitor. Si se las compara con las sugerencias de Borges acerca de la misión aparente del escritor (agradar, gustar, ser cortés, dar felicidad o emocionar), las de Lezama son caóticas y excesivas: crear, encarnarse, nacer en la poesía, buscar los orígenes.

⁴ He oído su voz recitando poemas en un registro discográfico (José Lezama Lima, *Poemas*, Colección Palabras de esta América, La Habana, Casa de las Américas, 1978). En el disco Lezama lee "Rapsodia para un mulo", "Ah que tú escapes", "Noche insular, jardines invisibles", y algunas décimas del capítulo VII de *Paradiso*. Las lecturas están precedidas de breves presentaciones del mismo Lezama acerca del contenido o las alusiones de los poemas. De modo que no sólo se puede apreciar su manera de recitar, sino también su estilo coloquial. Enumero mis impresiones: el registro es grave, la dicción de criollo viejo, es decir, no contaminada por voces anglosajonas y franceses de nuevo cuño. No aspira siempre las eses finales y no redondea las vocales ni las alarga como se hace actualmente en Cuba. Tampoco aspira tanto la jota como es hoy costumbre. Recita muy lentamente, pero no con solemnidad, y con mucha frecuencia eleva varios tonos el final de la estrofa, lo cual la vuelve interrogativa. La emoción de la audición es sostenida, nunca patética ni sentimental. El silbido característico de la dificultad de expeler aire (típico de los asmáticos) es perceptible y marca pausas, pero nunca corta la sintaxis, sino que se adecua a ella. Era tan legendaria esa voz, que en los primeros y furibundos ataques a Lezama y *Orígenes*, menos de un año después de llegado Fidel Castro a La Habana, ya se mencionaba su voz como elemento irritante y de dicción revolucionariamente rechazable. Así, Heberto Padilla: "¿Qué queda, pues de *Orígenes*? ¿Dónde está el gran libro de esa generación? No hay nada [...] ¿Qué poema puede escribir hoy Lezama, que no recuerde su vieja voz, hueca y grotesca?: "La poesía en su lugar", *Lunes de Revolución*, núm. 38, 7 de diciembre de 1959. Citado por Carlos Espinosa, op. cit., pág. 405.

Los orígenes: he aquí el problema. Ésta es otra de las grandes diferencias entre Borges y Lezama. Borges está instalado en el fin de la cultura del libro y descrea no sólo de la posibilidad de fijar el origen, sino también del valor de la originalidad.

Lezama busca a Dios (un Dios visual y católico, una liturgia, una catedral con altares y ornamentos) en el libro y en todas las criaturas que los libros describen; y en su camino hacia Dios, se topa con el origen de América. Se topa, incluso, con la exigencia de definir la originalidad de América: ése es el asunto de *La expresión americana*. Y ése es, también, el problema con el que debemos enfrentarnos aquí.

Pensar un continente y definir las peculiaridades continentales de una lengua literaria es más que una tarea titánica: es algo condenado al fracaso. Y, sin embargo, tanto Borges como Lezama se ven obligados a pensar de un modo continental. Con aplastantes diferencias retóricas: Borges, señor argentino, suele convertir su país en sinécdoque particularizante (la muerte de Laprida en "Poema conjetural" es un "destino sudamericano") de toda la América española. Lezama, señor cubano, más aficionado a las espirales metafóricas 6

va de la isla al continente (sinécdoque generalizante) y no retrocede, cuando tiene que definir la expresión de América, ante la glosa de los conquistadores, la pampa, la cordillera, la cultura inca, la azteca, la pintura y la escultura coloniales...

Borges, reacio al exceso figurativo, más deudor de Gracián que de Góngora, rehúsa o se burla por anticipado de las interpretaciones; Lezama, que sólo piensa en metáforas (es decir: moviéndose, trasladándose) vuelve las interpretaciones tan inconsistentes como el rastro de un caracol (ese animal caro al bestiario lezamiano)⁵. Un caracol que siempre llegara tarde al objeto al que apunta la figura, o que equivocase sin cesar en cuál sea el objeto sustituido y el objeto sustituyente. La descorazonadora conclusión es que quien quiera interpretar a Lezama corre el riesgo de convertirse en una especie de caracol sin antenas, una

⁵ Inconsistencias semánticas que Lezama advierte tanto en la definición misma de metáfora como en el contenido de esta metáfora en particular: "En una ocasión dije que la poesía era un caracol nocturno en un rectángulo de agua , pero, desde luego, se le ve la raíz irónica a esa no definición, es decir, un caracol nocturno no se diferencia en nada de uno diurno y un rectángulo de agua es algo tan ilusorio como una aporía eleática...", "Interrogando a Lezama Lima", *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, (Pedro Simón, ed.), La Habana, Casa de las Américas, 1970, pág. 15.

imagen más bien triste y mínima para quien desee emprender una tarea crítica.

Soy consciente de que el término interpretación, al que le doy un lugar central, está tomado bastante a contracorriente de la tendencia general de la teoría literaria. Porque al hacerlo dejo relativamente de lado otros como lectura, desconstrucción, análisis, desmontaje, comentario, e incluso escansión. No quiero decir que no vaya a ensayar o efectuar, precaria o modestamente, todas esas operaciones: creo que todas ellas contaminan actualmente cualquier empresa crítica, porque los instrumentos teóricos de que se dispone actualmente obligan a que se los utilice sabiendo qué clase de conceptos arrastran con ellos. En otras palabras: cada uno de estos términos se define en relación con una teoría del texto y una correspondiente teoría del sujeto en el contexto de la teoría literaria actual.

No es mi objetivo extenderme en una reflexión acerca de las vinculaciones entre teoría literaria y teoría del sujeto, pero debo apuntar, en relación con la

posibilidad de defender la interpretación como instrumento crítico, ciertas observaciones.

Lo más decisivo en tal aspecto -sólo y estrictamente en relación con la posibilidad de interpretar un texto- es revisar en qué consistirá actualmente una interpretación, tras el asedio contemporáneo a las teorías tradicionales de la subjetividad.⁶ Y creo que consiste en un retorno: un retorno a la convicción precaria en la utilidad de la Historia. Ese asedio contemporáneo a las teorías de la subjetividad (entendida ésta como individual y consciente) supone un rechazo bastante notorio de la Historia, en la medida en que ésta puede ser vista como el discurso y el espacio en que se deciden y explican los textos ya las subjetividades que los producen. Al invertir o rechazar toda posible teleología histórica, las nuevas teorías del sujeto (y, por ende, del texto) pueden tomar dos actitudes. La primera

⁶ Sigo en este punto la exposición de Manfred Frank, *What is Neostructuralism*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1989. Especialmente la "Conferencia 18": "Crítica de la reducción de Derrida de la 'auto-consciencia' a mero efecto de relaciones diferenciales entre marcas. Delimitación crítica a partir de la auténtica teoría de Saussure acerca de la auto-consciencia. Introducción inicial a la teoría del sujeto de Jacques Lacan. El sujeto: 'verdadero' y el sujeto 'narcisista'. Comparación con la hermenéutica", págs. 279-294.

consiste en creer que la Historia se desarrolla en círculos y que la libertad sólo puede consistir en prescindir del saber circular de la Historia, que es siempre externo a los textos o que forma un texto tan ficticio como el de cualquier otra disciplina⁷. La otra celebra la desconexión y el carácter aleatorio de lo que sucede (y desde esta perspectiva, los textos sucedan).⁸

Pero si los textos sucedan, lo que sucede como los textos suele variar de acuerdo con la percepción de la organización interna en que determinado texto sucedió. Y en el caso de Lezama, esta variación condiciona el proceso y la concepción misma de la crítica.

Porque quien habla en los escritos de Lezama no es únicamente un autor, una voz, una primera persona,

⁷ Manfred Frank: "Esta filosofía de la historia afirma que la historia nos aliena de nuestras posibilidades extrahistóricas o que su forma es la repetición", op. cit., "Foreword", pág. xvii.

⁸ "Una realidad básicamente caótica no puede ser vertida conceptualmente, a menos que se acepte que en el proceso mismo se la viola o altera. Lenguaje y discurso cesan de ser objetos de regulación. No puede existir una solvente reconstrucción de ideas, ni interpretaciones de los sentidos de las obras de arte: esta actitud abiertamente impugna la hermenéutica": Manfred Frank, "Foreword", op. cit., pág. xvii.

sino un objeto que yo misma construyo: el objeto de una serie de operaciones que, desde el punto de vista de quien interpreta, se pueden definir, provisoriamente, como las funciones de entender y conocer.

¿Por qué? Porque entendimiento y conocimiento son precisamente las dos funciones críticas que la escritura de Lezama rechaza, las dos funciones frente a las cuales ofrece resistencia. Su escritura solicita compañía, creencia, devoción y hasta entrega a ese carácter aleatorio y marcado por la desconexión que las posturas antihermenéuticas celebran. En efecto: Tanto entender como conocer -entender de qué habla Lezama cuando se refiere a la expresión de América y conocer cuáles son sus modos de argumentación- son funciones que las teorías del sujeto anti-historicistas y anti-hermenéuticas han puesto en entredicho. Como señala Manfred Frank, siguiendo en este punto a Foucault y a Derrida, la objeción principal de Jacques Lacan (y con él la de Barthes, Foucault y Deleuze) respecto de la hermenéutica es su confesada servidumbre respecto de la semántica: el hermeneuta tradicional trata de saber, en efecto, qué dice el texto y de qué habla. En cierto sentido, se desea penetrar en el texto o introducirse en 1 1

su esfera, “donde se supone que se encontrará -no en Gadamer, pero quizá sí en Ricoeur- algo parecido a un núcleo de verdad inequívoca”.⁹

Porque no es esa “verdad inequívoca” lo que buscan en un texto las posturas representadas por Lacan o Derrida, a quienes nombro aquí simplemente como representantes de las ideas principales de la teoría literaria actual. Derrideanos y lacanianos sostienen que leer un texto supone no intentar el acceso a la verdad sino, al contrario, la percepción de una disolución de la presencia¹⁰ de esa verdad. No hay presencia ni verdad

⁹ Manfred Frank, op. cit. pág. 289. Dentro de la hermenéutica, una versión mucho menos tajante de la relación entre la obra como esfera y una verdad a la que se podría llegar, la da Jean Starobinski en su excelente estudio sobre Leo Spitzer: “(En la obra) ...nos encontramos pues frente a una sucesión de totalidades provisionales, cada una de las cuales pasa a ser parte constitutiva de un conjunto más grande; es como si sólo pudieran darse totalidades inestables, aspiradas por la exigencia de un todo más completo, que las relativiza...” Jean Starobinski, *La relación crítica*, Madrid, Taurus, 1974, pág. 60.

¹⁰ Repárese en el término *presencia*, que será clave en Lezama, como lo es en la refutación de la metafísica y de la hermenéutica en Derrida. Aunque los alcances filosóficos de esta idea son mucho más amplios, me limito a reseñar sus consecuencias para la crítica: la escritura no *presenta* ni postula el sentido, sino que muestra su huida. Cito el trozo clave y pórtico de la deconstrucción como disciplina antihermenéutica: “Y, sin embargo, si la lectura no debe contentarse con duplicar el texto, tampoco puede legítimamente transgredir el texto hacia otra cosa que él, hacia un referente [...] o hacia un significado fuera del texto cuyo contenido podría tener lugar, habría podido tener lugar fuera de la lengua, es decir, en el sentido que damos aquí a esta palabra, fuera de la escritura en 1 2

del sujeto, porque el sujeto en sí mismo es una fuga de la verdad: el sujeto es un aparato retórico cuya función, precisamente, es evadirse de la cuestión de la verdad¹¹.

Y aún podríamos agregar más reparos al uso del término interpretación como tarea de la crítica. Podríamos encontrar vías alternativas a la anacrónica tarea que, sin embargo, defiende, y preguntarnos: si en un texto no se puede buscar el sentido, ¿qué se busca en su lugar?

Hay tres clases de respuesta a esta pregunta capciosa: se puede buscar el placer, entendido como lo describe bellamente Roland Barthes en *Le plaisir du texte*, como una experiencia de "compañía"¹². Se puede

general... No existe un fuera-del-texto." *La gramatología* (1967) Buenos Aires, Siglo XXI, pág. 202.

¹¹ El más seductor desarrollo crítico-literario de esta idea, y sin duda uno de los más convincentes, es "Lectura (Proust)", el extraordinario estudio que dedica Paul de Man a la cuestión de la verdad y el texto literario en *Alegorías de la lectura* (1979), Barcelona, Lumen, 1990. Dice en su conclusión: "Proust es aquel escritor que sabe que la hora de la verdad, igual que la hora de la muerte, nunca llega a tiempo, puesto que lo que llamamos tiempo es precisamente la incapacidad de la verdad para coincidir consigo misma. A *la recherche du temps perdu* narra el vuelo significado, pero esto no impide que su propio significado esté incesantemente, en vuelo", pág. 93.

¹² "Compañía" que es, a su vez, escritura: "Si existe algo parecido a una prueba de la crítica, no reposa en la destreza para descubrir la obra estudiada sino, al contrario, en la habilidad para cubrirla tan

buscar la certeza epistemológica de los efectos de sentido, tratando de descubrir cómo se arman las redes significación que se nos presentan como si en lugar un efecto fuesen causas primeras, reguladas por una trascendencia indiscutible.¹³ Por último, si no se busca “cubrir” el texto como propone Barthes, ni denunciar la imposibilidad de la traducción interminable de la palabra divina, como arriesga Foucault, queda el recurso a la desconstrucción, entendida como auténtico movimiento del pensamiento filosófico y literario ante la crisis de la definición de sujeto.¹⁴

completamente como sea posible con el propio lenguaje”, “Crítica y verdad”, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pág. 63.

¹³ Michel Foucault: “La hermenéutica nos condena a una tarea interminable, porque reposa en el postulado de que la palabra es una acto de “traducción” de la palabra de Dios, siempre secreta, siempre escondida”, *Las palabras y las cosas*, México-Buenos Aires, Siglo XXI, 1969, pág. 163.

¹⁴ Al decir “auténtico movimiento del pensamiento filosófico” me refiero a las obras de Jacques Derrida y de Paul de Man, y no a las vulgarizaciones academicistas que han reducido la desconstrucción a una especie de método de corte y confección de toda “inversión imaginable” y de cualquier jerarquía establecida. El sumario de este nuevo repertorio al uso (en el que el término que va en primer lugar domina y a la vez es asediado por el que va en segundo término, aunque la barra no indica separación entre dos elementos internos sino fractura interior) se encuentra, por ejemplo, en *De la desconstrucción* de Jonathan Culler: literal/metafórico; masculino/femenino; totalidad/suplemento; secreto/desvelamiento; natural/artificial; público/privado; salud/enfermedad, etcétera”. Madrid, Cátedra, 1984, págs. 33-43. 14

En uno de sus ensayos más lúcidos acerca de la situación de la desconstrucción en el pensamiento contemporáneo, dice Paul de Man que la tendencia de la desconstrucción dentro de la crítica... “podría resumirse muy brevemente de la siguiente manera: representa un ataque metodológicamente motivado a la noción de que una conciencia literaria o poética pueda ser una conciencia privilegiada, cuya expresión pretende escapar, en cierta medida, de la duplicidad, la confusión, la falsedad que damos por supuesta en el uso corriente del lenguaje. Sabemos que el lenguaje social, en su totalidad, es un sistema intrincado de mecanismos retóricos diseñados para escapar de la expresión directa del deseo, que es, en el sentido más completo del término, innombrable, no porque sea éticamente vergonzoso (pues esto simplificaría demasiado el problema), sino porque la expresión sin mediación es una imposibilidad filosófica [...] La contribución contemporánea a este antiguo problema nos llega a través de un replanteamiento del problema que se manifiesta cuando una conciencia queda involucrada en la interpretación de otra conciencia [...] Este replanteamiento supone un afirmación desmitificadora₁₅

acerca del lenguaje, según la cual el signo y el significado nunca pueden coincidir, que es precisamente lo que se da por sentado en el tipo de lenguaje llamado literario [...] Esa ausencia de coincidencia trasciende la noción de una nostalgia o el deseo de algo concreto, puesto que descubre el deseo como un patrón fundamental de ser que desecha cualquier posibilidad de satisfacción [...] En eso reside la diferencia de lo literario y de la posición del sujeto en lo literario. Si toda nostalgia o deseo es siempre el deseo de algo o de alguien, aquí la conciencia no es el resultado de la ausencia de algo, sino de la presencia de una forma de la nada. El lenguaje poético nombra ese vacío con un entendimiento siempre renovado y nunca se cansa de volver a nombrarlo. Esa forma persistente de nombrar el vacío es lo que llamamos literatura”.¹⁵

He querido citar extensamente a Paul de Man para mostrar el rigor y la justeza de su argumento y lo alejado que está de las versiones academicistas que últimamente lo han ridiculizado. Pero además, lo he citado para

¹⁵ Paul de Man, “Crítica y crisis”, *Visión y ceguera-Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Universidad de Puerto Rico, 1991, págs. 23-24.

mostrar que la desconstrucción no es una receta, sino una forma radical de pensar lo literario. Y que aunque admiro y respeto tanto la forma como la fuerza y persuasión del argumento, no puedo dejar de considerar que al detenernos en ciertas obras en concreto (obras como las de Lezama, que parecen creadas pensando en la “manera” más “persistente” y extraordinaria de “nombrar ese vacío” al que alude Paul de Man), hay que retroceder antes de llegar a la raíz de su propia estrategia e intentar el rescate de una actitud interpretativa más tradicional. Si su obra “ nombra el vacío”, interpretar consistirá, más que en desconstruir el vacío, en entender y conocer el proceso histórico y literario que la hizo posible.

Aun con todos estos recaudos, arriesgar el término “interpretación” - en un contexto lezamiano es, por lo menos, aventurado. La prosa y la poesía de Lezama practican un escala de metaforización tan refinada y tan semantizada que la idea de “interpretar” sólo puede tener sentido en una estricta (pero engañosa, como todo recurso a la etimología) acepción etimológica, quizá limitada² la función del intérprete, más que a la función₁ 7

de la interpretación como herramienta crítica acabada y completa.

En una de sus acepciones, el término *intérprete* (palabra que empieza a ser corriente en la mayoría de las lenguas romances hacia finales del siglo XV y que viene de *interpres-interpretis*) significa, además de traductor, *mediador*. (Son derivados: interpretar e interpretación, 1438).¹⁶

Aunque los otros significados hayan prevalecido, y a ellos se haya agregado modernamente el de revelador de un sentido oculto, considero atractiva la posibilidad de remitirse a ese significado menor, a mitad de camino entre la revelación y la traducción: el de mediación.

Además, quizá sea el único que puede quedar en pie tras lo que he descrito brevemente como asalto, en la última mitad del siglo, al arte de la interpretación. Si más que como descubridor de un sentido oculto entendemos al intérprete como un mediador, la misma modestia e imprescindible necesidad de la función, permite defenderla con más facilidad que si se tratase de de entidades más fuertes y prestigiosas.

¹⁶ Véase: Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1976, pág. 338.

El mismo H. G. Gadamer toma en cuenta esta acepción hablando de Schleiermacher. Dice: "Es bien sabido que una vez que la Revolución Francesa hubo roto la necesidad inapelable de la tradición humanística greco-cristiana, la distancia respecto de esta tradición se hizo evidente, y con ella apareció lo que llamamos con propiedad romanticismo: el sentimiento de que algo se había perdido. Podía buscárselo mediante la estética de la nostalgia, pero ya no constituía la base incuestionable de nuestro modo de pensar y sentir [...] Los románticos desarrollaron aptitudes para vencer el clasicismo y descubrir el encanto de lo pretérito, lo lejano, lo extranjero. Así, la ciencia y arte de la interpretación pueden ser definidos como el intento de superar esas distancias en zonas en las cuales no se llegaba fácilmente a la empatía. Siempre existe un vacío sobre el cual hay que establecer un puente, una mediación. Y así, la hermenéutica adquiere un papel central. Ésa fue la intuición de Schleiermacher: él fue el primero en desarrollar la idea de hermenéutica no como clave, no como en el caso de los antiguos, como listado de estratos de significados, sino como fundamento. No sólo para la interpretación erudita del cúmulo enorme de 19

documentos que la expansión europea imperial permitía reunir, sino como instrumento para la comprensión de la interioridad del otro. De allí la utilidad de la definición de Schleiermacher de la interpretación como la habilidad o destreza para evitar el malentendido. Porque el malentendido es intrínseco al otro y a lo otro. Pero, a pesar de ello, en pleno romanticismo, a pesar de la ironía o distancia con que se contemplaba la posibilidad de acceso al otro, siempre quedaba la convicción de que existía entre los sujetos un fondo común, una base a la que intelectualmente se podía acceder.”¹⁷

Esa “habilidad para evitar el malentendido” es una de las maneras de interpretación que creo útil para este trabajo. Otra de las maneras, sin embargo, es deudora directa de Paul Ricoeur y a sus desarrollos acerca de la metáfora.

Es indiscutible el peso de la metáfora como unidad de sentido y de poética en la obra de Lezama; sin embargo, intentaré no tomarla como átomo de la

¹⁷ En “The Hermeneutics of Suspicion”, en *Hermeneutics, Questions and Prospects*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1984, págs. 56-57.

experiencia poética sino, más bien, según propone Paul Ricoeur, como “una estrategia del discurso que, al tiempo que preserva y desarrolla la potencia creadora del lenguaje, preserva y desarrolla el poder heurístico desplegado por la ficción”¹⁸. Ese “poder heurístico”, esa virtud instrumental (y narrativa) de la metáfora como ficción, allana muy abiertamente la posibilidad de la interpretación, ya que lo heurístico conlleva una intención, puesto que es heurístico aquello que inventamos como instrumento para pensar mejor.

Frente a esta “estrategia de discurso que preserva y desarrolla el poder heurístico desplegado por la ficción” (o por cualquier otro discurso) es necesario preguntarse qué papel cumplirá la interpretación que así intento salvar de la quema del final de siglo: ¿establecer puentes para limitar al mínimo posible el “malentendido” que definiera Schleiermacher según Gadamer? Puede ser: la posibilidad (o no) de limitar el “malentendido” inherente a la interpretación está también presente en la polémica entre crítica semiótica, pragmatismo y desconstrucción resumida por Umberto Eco en *Interpretación* y

¹⁸*La métaphore vive*, París, Seuil, 1975, pág. 10.

sobreinterpretación.¹⁹ Pero sería simplista, por las razones antes expuestas, aceptar la versión allí ofrecida, según la cual Jacques Derrida y Paul de Man proponen un “flujo ilimitado e improbable de lecturas”²⁰ contra la pragmática del “significado controlado”. Creo que Eco simplifica y hasta caricaturiza a los seguidores de Derrida y Paul de Man. He tratado de mostrar, citando extensamente a Paul de Man, que no se trata de que los desconstruccionistas practiquen un “flujo ilimitado e improbable de lecturas”. Más bien insisten en la capacidad del texto para generar sus propias lecturas, que no son definibles en términos de intención consciente, explícita o histórica. Lo que se disputa, a mi juicio, no es el flujo improbable de lecturas, sino la posición del sujeto ante las lecturas. Mientras que el sujeto de la desconstrucción es el texto, frente al cual la lectura registra los movimientos en que aquél revela sus propias inconsistencias, refutaciones y tensiones; el sujeto de Eco es el lector y sus determinaciones históricas. Y el sujeto precario que aquí

¹⁹ Cambridge, 1995.

²⁰ op. cit., pág. 9.

se propone es, como ya he dicho, una especie de mediador entre la Historia y los textos.

¿Qué significa entonces interpretar a Lezama Lima?

Tras su muerte, en 1976, un año después de que saliera una edición mexicana de sus obras completas, la bibliografía lezamiana empezó a crecer sin descanso. Hoy los accesos informáticos a las bibliotecas (sobre todo a las norteamericanas) permiten tener actualizada toda información, opinión o rectificación que los amigos, herederos o confidentes de Lezama vuelquen a la luz pública.

Sabemos, por sus entrevistas y novelas, quiénes formaban su familia y cómo vivió su estirpe; disputan sus alumnos y seguidores, sacudidos por las circunstancias difíciles de la vida cubana, acerca de quiénes estuvieron hasta el final cerca de su casa, atendieron a sus necesidades y consolaron sus tristezas. Dos de sus obras principales (*Paradiso* y *La expresión americana*) tienen ya ediciones anotadas y establecidas.

Es difícil no pensar que ante Lezama sólo queda el trabajo microscópico o filológico que consiste en seguir²³

estableciendo sus ediciones; o la búsqueda y confrontación de las opiniones de los más importantes de sus críticos, que hayan señalado líneas de investigación interesantes o poco estudiadas.

Pero, ¿qué significa investigar una obra contemporánea? ¿Qué significa poco estudiado? ¿Qué significa interesante?

Se puede responder a esto de un modo más o menos convencional: investigar es fijar y establecer textos, rastrear sus fuentes y situarlos en contextos más amplios. Poco estudiado es aquello sobre lo que hay pocas publicaciones académicas, simplemente. Interesante es aquello que permite sorprender al lector o al crítico.

Pero ni la investigación, ni lo poco estudiado ni lo interesante justifican que se agregue más material interpretativo a un cuerpo de crítica tan proliferante como el de Lezama (“toda proliferación expresa un cuerpo dañado”, escribió Lezama)²¹.

Tiene que existir en quien empieza esta tarea un desacuerdo bastante radical con las opiniones corrientes

²¹ *La expresión americana*, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957 (en adelante, LEA), pág. 112.

acerca de Lezama. Tiene que existir cierta convicción en el poder y la supervivencia de la tarea interpretativa, aunque sea arriesgado preguntarse qué dicen textos (como los de Lezama) cuya estrategia consiste en negar toda posibilidad de acceso al qué y en mostrar cómos proliferantes de ese qué velado por completo. Se trata de decidir si Lezama, a pesar de su inaccesibilidad, además de metaforizar verdaderamente argumenta, discurre y razona. Si en ese discurrir habla e interviene en esferas institucionales y las condiciona. Las esferas institucionales a las que me refiero son las esferas de la tradición literaria americana, entendida como administración del valor de la literatura en la Historia. Y se trata de desarrollar esa decisión en términos que, al menos, no sean miméticos con la proliferación lezamiana.

Puede parecer extravagante o anacrónico explicar el interés por una obra empezando por la búsqueda del significado de sus argumentos, más que de sus figuras. Pero es menos extravagante si adelanto que el significado de los argumentos de Lezama Lima es algo a lo que en general se resiste la crítica lezamiana. Quienes la



practican sienten terror a traducir las metáforas y los sistemas de figuración de Lezama Lima.²²

Como acto interpretativo, la mediación no trataría de centrarse sólo en el acto de la lectura, sino también en volver visibles ciertos significados de los textos. Pero no únicamente significados objetivos o verificables desde el punto de vista únicamente documental, sino reconstrucciones histórico-críticas de esos significados. Es un movimiento que trata de invertir el modo de funcionamiento de la escritura lezamiana, una escritura que parece poner en escena el modo de funcionar del

²² El mejor de los críticos recientes de Lezama, Arnaldo Cruz Malavé, utiliza el término "explicación" en lugar de "interpretación" o mediación y razona lo que yo he llamado terror a traducir de la siguiente manera: "Reificado el proyecto lezamiano, suponiendo que se logra en sus obras, la crítica ha partido en busca de la 'imagen', que es la meta de su sistema poético. Reduciendo la metáfora a la 'imagen', la crítica ha procedido tal vez conforme al concepto tradicional de 'interpretación' según lo define Pierre Macherey en *Pour une théorie de la production littéraire*, a 'descubrir', a 'revelar', a liberar un 'secreto' 'instalado en su seno' que la justifica y totaliza... En lugar de 'interpretar' la obra de Lezama, acaso sería más productivo 'explicarla' en el sentido en que esos estos términos Macherey. En vez de reducir la fragmentación a un sistema total, sería más provechoso cómo se produce esta conversión, en función de qué estrategias, en oposición a qué elementos, en relación con qué subordinaciones, con qué exclusiones; es decir, remitir el proyecto totalizador de Lezama a un complejo campo de conflictos y medir, como recomienda Macherey, la distancia que separa sus diferentes y contradictorios sentidos", *El primitivo implorante-El 'sistema poético del mundo' de José Lezama Lima*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994, pág. 9.

pensamiento poético, en el que, a diferencia de la lógica convencional "A ya es necesaria pero impredeciblemente diferente de A"²³.

Porque el problema de Lezama Lima es que, aun en sus ensayos más claramente político-institucionales, como *La expresión americana*, del que trata mi trabajo, él procede con esa lógica. Esa lógica parece sostener también sus ensayos o armar la estructura de significados y valores de su proyecto acerca de la tradición y la identidad. Interpretar el deseo que a esa lógica subyace y los ritmos políticos de sus impredecibilidades supone, a mi juicio, mediar, precisamente, entre el deseo y lo impredecible. Implica,

23 Así funcionaría el pensamiento poético de Lezama, llamativamente del mismo modo en que define la crítica deconstructiva Bárbara Johnson: "En lugar de una estructura sencilla del tipo "o esto/o lo otro", la desconstrucción intenta elaborar un discurso que no afirma *ni* "o esto/o lo otro", *ni* "los dos/y" *ni siquiera* "ni esto/ni lo otro", aunque al mismo tiempo tampoco abandone del todo ninguna de estas lógicas. La misma palabra "desconstrucción" se utiliza para socavar la lógica "o esto/o lo otro" que reposa en la oposición misma "construcción/destrucción". ... En el caso de la oposición entre objetividad y subjetividad, la desconstrucción parece situar el momento de la producción de significado en el acto no objetivable de la lectura, más que en lo dado por el texto mismo. Y al mismo tiempo el texto parece anticiparse a la lectura que engendra, mientras que se descubre que la "subjetividad del lector" funciona también como un texto, es decir, como alguien que sólo parcialmente puede hacerse cargo del significado y del deseo", en "Nothing Fails like Success", *A World of Difference*, Baltimore- 27 Londres, John Hopkins University Press, 1987, pág. 13.

en otras palabras, instalarse críticamente en una diferencia que a mi juicio es crucial: la diferencia entre el paradigma de Lezama Lima (su lógica metaforizante, impredecible, no tradicional) y su proyecto (su política, sus aliados, sus enemigos, sus valores, sus adhesiones).

II. INSERVIBLE IMPUREZA: PROBLEMAS DEL MESTIZAJE

"... 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 [...] En el nacimiento de la poesía, como en el origen del mundo, hay una lucha entre los elementos plutonistas y neptunistas, pero la sangre, líquido impuro en el supuesto de estar formada por mezclillas de agua y fuego, produce una poesía inexacta, de inservible impureza. La poesía será siempre amor absoluto o definido rencor. Abogar por una expresión mestiza es intentar un eclecticismo sanguinoso..." (Coloquio con Juan Ramón Jiménez, 1937)¹

1. Mestizaje v propuestas del origen en Lezama Lima

Uno de los primeros escritos de Lezama, en 1936, versaba sobre Luis Cernuda²; su primera discusión sería lo enfrentó con Juan Ramón Jiménez en 1937³; su

¹ En *Obras Completas*, vol. II, pág. 57.

² Apareció en la revista *Grafos* en 1936 y se titulaba "Soledades habitadas por Cernuda": está recogido en José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1991, págs. 137-143.

³ *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1938, en *O. C. II*, págs. 46-64.

primer ensayo importante se titulaba “El secreto de Garcilaso”⁴; su última nota en *Orígenes* fue una necrológica de José Ortega y Gasset⁵; la revista se había dividido, en 1954, a causa de una pelea entre Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y Vicente Aleixandre.

En esta lista los nombres de sus interlocutores u objetos de reflexión son todos españoles; y el circuito de intereses, lecturas y adhesiones, como se ve, es del todo castellano. No es el único recorrido posible, pero no es del todo arbitrario, ya que enfatiza el carácter inaugural de lo español en el pensamiento literario de Lezama Lima. Y, por ello, puede otorgársele una carga de significación bastante objetiva.

Se trata de un circuito español, sin duda: Lezama empieza su carrera literaria tomando posición respecto de la generación del 27 (Cernuda); respecto del “príncipe de los poetas castellanos”⁶, Jiménez; respecto del pensador

⁴ Apareció en *Verbum* en 1937, está dedicado a Juan Ramón e incluido en *O. C. II*, págs. 11-42.

⁵ Apareció en el número 40 de *Orígenes*, en 1956, y está recogido en *Imagen y posibilidad*, págs. 144-148.

⁶ Así lo llamaba Lezama, según Cintio Vitier, en diversas versiones de la ruptura de *Orígenes*. Por ejemplo: Cintio Vitier, “La aventura de *Orígenes*”, (Apéndice) en Iván González Cruz

español más reputado del siglo, Ortega y Gasset; respecto de la lucha intestina por el prestigio entre un Jiménez a punto de morir y la generación castellana que lo seguía.

Justamente esa adhesión hispánica es lo que vuelve del todo cubano el itinerario de Lezama, sobre todo, en la medida en que lo cubano constituya (como constituía) un problema de identidad literaria. Y Lezama está verdaderamente definiendo su identidad literaria al escribir sobre Cernuda y hacer suyo un Góngora distinto al de la Generación del 27. Al discutir con Juan Ramón Jiménez, en realidad toma posición en el debate acerca de la literatura negra, que, en ese momento, como después veremos, encontraba en Cuba su mayor auge. Y años después, al redactar la necrológica sobre Ortega se propone nada menos que una “americanización” de lo castellano representado por el mismo Ortega.

Y, finalmente, porque al permitir que *Orígenes* llegara a su fin debido a una lucha entre poetas españoles, clausura por interpósita persona un período de expansión de un proyecto literario, el de *Orígenes*, fundado en el rechazo inicial de la “expresión mestiza”.

(ed.), *Fascinación de la memoria-Textos inéditos de José Lezama* Lima, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, pág. 334.

Un año más tarde, liberado, por así decirlo, de toda relación institucional con la cultura española y la cubana, formula su teoría de la cultura en *La expresión americana*: un programa para la identidad de la lengua americana que cuestiona, discute y vuelve muy problemática la exaltación de lo mestizo.

Este trabajo supone un recorte muy específico y voluntariamente escaso de la obra de Lezama Lima. Este recorte escaso se justifica si nos interesa descubrir cómo imagina la lengua literaria de la expresión americana alguien que, como Lezama, puso en el centro de su obra de ficción (mientras lo ocultaba en sus ensayos) un modelo de representación del amor y de la cultura que siempre había estado relegado u oculto o que había sido rechazado en la tradición literaria americana: el modelo de la alianza homosexual.

Porque Lezama crea en su propia obra dos mundos enfrentados: por un lado, la ficción homosexual explícita de sus novelas; por otro, el silencio de sus ensayos, que no toman jamás en consideración la representación del amor y del poder homosexual, como también suprimen (o desdeñan) lo mestizo. Una presencia insoslayable de la cultura homosexual masculina en el relato y una ausencia

completa de esas mismas figuras en la argumentación. Un mundo dividido que solicita una tentativa de interpretación.

2. Identidad y conflicto

En la América moderna toda teoría de la cultura es una teoría de la identidad. Y toda teoría de la identidad es una política de la lengua. En su base late siempre un conflicto lingüístico, una tensión pretérita o actual, manifiesta o latente, un recuerdo o una experiencia actual, actualidad que sostiene convicciones políticas y estrategias culturales y reúne o separa los grupos de intelectuales y creadores, formadores de opinión y publicistas.

A uno de estos grupos perteneció José Lezama Lima; lo inspiró además; escribió a partir de esa pertenencia; la colmó de figuras e imágenes. Un católico y nostálgico de la teología más que de la experiencia espiritual, que no retrocedió ante ningún exceso literario⁷. Hizo de la poesía

⁷ Cito la extraordinaria carta de María Zambrano que lo define así al leer los ensayos reunidos en *Analecta del reloj*: "Roma, 8 de noviembre de 1953, Piazza del Popolo 3... Querido amigo Lezama:... Me ha dado alegría, mucha, amigo Lezama, leerte por junto aquí sentada en una silla baja a la ventana que mira la subida del

y la tradición de la prosa americanas una acumulación de reliquias literarias y las dispuso a todas, para venerarlas, en un altar insular. Y, finalmente, a partir de esos materiales sorprendentes y heteróclitos, generó una tradición con sus propios clásicos, protocolos de interpretación y valores estéticos.

Dentro de los márgenes explicados más arriba, definir e interpretar su pensamiento acerca de la cultura americana, en la medida en que lo solicite y admita su

Pindo. Leyendo por junto lo que ya conocía por separado he sentido algo nuevo, especie revelación (sic) de tu persona y obra; me he dado cuenta al cabo del rato que estaba gozándome en lo que tienes de teólogo. Que en otro tiempo, ¡ay!, en aquellos lo hubieras sido; que toda tu obra anda en busca de definiciones de Dios y de lo divino en sus modos humanos. Que tu poesía anda persiguiéndose a sí misma, quiero decir su propia substancia -la eterna substancia de poesía de la cual fueron hechos los Dioses y que tu pensamiento en un trabajo paralelo anda en busca de definiciones, ese fruto del eros intelectual o de la mente imantada. Así como me vi a mí misma hace tiempo como una paloma que no tiene sino su sentido de la orientación, te veo a tí ahora, te he visto hace un instante cuando ya el naranja del sol poniente encendía los muros del Pindo, de esta manera: teólogo, sí ¡qué feliz hubieras sido! Oficio malo en estos días, sin reconocimiento posible. ¿Quién los admitirá? La Iglesia dio por cerrado este capítulo que es tanto como haberse cerrado a sí misma, cerrado ¿a quién? ¿a qué? [...] me estremezco al vislumbrarlo [...] Y los demás, el mundo de los pensantes y poetizantes? Y sin embargo este menester de teología es de los que no admiten tregua; cada época ha de hacer la suya y no le sirve la ya hecha pues en el mejor de los casos habría de rehacerla, de revivirla y revisarla desde su estado y situación, desde su inicial y adánica angustia y su eventual gracia. En qué entresijo de los tiempos históricos nacemos. Así hemos de vivir como lagartijas en el resquicio de un muro... “, *Fascinación de la memoria*, pág. 226.

sistema poético y discursivo, aunque también violentándolo, permitirá reconstruir una de las teorías de la identidad y de la cultura americana del medio siglo que más influencia ha tenido y tiene en la cultura literaria actual del continente americano.

No es posible hacerlo a partir de la totalidad. Lo que interesa en este trabajo es el modo en que surgen y y son discutidas en su discurso ensayístico tres ideas principales, las de mestizaje, expresión y cultura americana, desde el *Coloquio* citado en el epígrafe hasta el año de publicación de *La expresión americana* (1957). Hay que tomar también, como parte de ese discurso, el trayecto de *Orígenes* (desde 1944 a 1956) y la disposición de sus escritos dentro de la revista.

Se trata, como se ha dicho, de un cuerpo bastante reducido dentro de la obra de Lezama y, además, deja fuera la totalidad de su obra poética, muchos de sus ensayos, sus relatos, y sus novelas *Paradiso* y *Oppiano Licario*, donde las mismas ideas son trabajadas una y otra vez, glosadas y encarnadas en largas conversaciones y disquisiciones, extravíos y extensísimas metaforizaciones.

Sostengo que estas tres ideas -mestizaje, expresión y cultura- son, en esos textos, núcleos de significación

articulados y elocuentes respecto de mi intento de interpretación. Ponerlos en conexión, mediar entre esos discursos, establecer vínculos entre aquellas palabras claves: la interpretación será la reconstrucción de una serie de “referencias” de límites más bien borrosos, como núcleos semánticos que tomen en cuenta “el carácter esencialmente sintético de la operación central del discurso, es decir, de la predicación”.⁸

Interpretar la predicación de Lezama Lima en torno del mestizaje, la expresión y la cultura americanas: interpretar los signos que aluden a los destinatarios de esos discursos; las figuras a las que se menciona, lo que soterradamente se rechaza y por qué: tal es el motivo principal de este trabajo.

3. Lo mestizo y las vanguardias en Cuba

⁸ Paul Ricoeur, op. cit., pág. 273. En efecto, se trata de aquello que sobre lo mestizo, la expresión y la cultura se *predica* en estos textos de Lezama Lima. Para Ricoeur la predicación no puede ser una paráfrasis del contenido, sino un modo de partir de lo específicamente formal. O sea, de lo que predica la *forma del discurso* de que se trate (poema o prosa) en todos los planos y unidades posibles: “La cuestión de la referencia se juega aquí no en el nivel de cada frase, sino en el nivel del ‘poema’ considerado según los tres criterios con que se juzga una obra: ‘disposición’, subordinación a un género’ y producción de una entidad ‘singular’ “. op. cit., pág. 279.

Para ello, hay que detenerse en la reconstrucción del momento de la historia literaria cubana en que Lezama Lima se encuentra con Juan Ramón Jiménez, en los años en que la vida social y política cubana, apenas orgánica, recibía las novedades de los grandes movimientos americanos después del modernismo.

Se conviene en que los programas de las vanguardias americanas cifraban su novedad en el choque con la tradición formal y de pensamiento anterior, se llamase modernismo o simbolismo. Veamos algunos hitos. En 1916 Vicente Huidobro publicaba *Adán*, dedicado a “la memoria de Emerson, que habría amado este humilde Poema”, y a continuación afirmaba: “Mi Adán no es el Adán bíblico, aquel mono de barro al cual infunde vida soplándole la nariz; es el Adán científico.”⁹

En Buenos Aires, en 1924, escribía Oliveiro Girondo: “*Martín Fierro* siente la necesidad imprescindible de definirse y llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA (sic)

⁹ Citado por Oscar Collazos en su “Prólogo” a *Los vanguardismos en América Latina, recopilación de textos*, La Habana. Casa de Las Américas, 1970, pág. 7.

sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.”¹⁰

Mucho menos tajantes, más lentas y tardías son las proclamas al norte y centro del continente. Más confusas y hasta anacrónicas. En México, por ejemplo. He aquí la versión de Carlos Monsivais acerca del surgimiento de las vanguardias en su país: “En los treintas, México se incorporó, en el fervor del nacionalismo recién apropiado, a la fiebre de la literatura social. Dos movimientos, los Estridentistas y los Agoristas, ejemplificaban, con el lujo de detalles, esta tendencia. Los Estridentistas intentaban dinamitar, según la lección de los futuristas, la forma: anhelaban la muerte de las convenciones y su meta era la revolución integral. Crearon las apariencias de una vanguardia y manifestaron las exigencias de una inquisición. Fueron años febriles. Juan José Tablada, genialmente, le dedicó una conferencia a Huitzilopochtli: ‘manager del movimiento estridentista. Homenaje de admiración azteca.’”¹¹

¹⁰ ibidem, pág. 9.

¹¹ ibidem, pág. 169.

En un ensayo que es una obra maestra de eclecticismo, permeabilidad, visión y diplomacia póstuma, Octavio Paz decretará, muy *a posteriori* (en 1970), la existencia de una esencial (y, a mi juicio, bastante imprecisa) continuidad americana: “En cierto sentido, poesía moderna y obra abierta son términos equivalentes. Desde esta perspectiva, el iniciador del movimiento, en lengua española, es Vicente Huidobro. Pero la verdadera obra abierta, en sus expresiones más rigurosas y complejas, es reciente. La prefiguran ciertos textos de Macedonio Fernández y aparece plenamente en algunos poemas y novelas de unas cuantos poetas y escritores de mi generación. Pienso en *Rayuela* de Julio Cortázar y en la poesía de un autor menos conocido, el cubano José Lezama Lima [...] Se ha dicho que sus poemas son informes. Creo lo contrario: son un océano de formas, un caldo criollo en el que nadan todas las criaturas terrestres y marinas del lenguaje español, todas las hablas, todos los estilos. Lezama Lima ensancha los límites de la obra y pone a disposición del lector no un libro sino lo que sobrevive de los libros.”¹²

12 *ibidem*, págs. 178-79.

Pero ese vasto movimiento que Octavio Paz dibuja, empezando por las vanguardias y terminando, con un salto de treinta años, por *Paradiso* (1966), tiene una historia menuda y bastante más complicada y en cada uno de esos episodios mínimos se va perfilando el proyecto de Lezama Lima y *Orígenes*. Y, también, se va desarrollando el proyecto de *Orígenes* en relación con el ensayo de Lezama que será aquí motivo central de reflexión: *La expresión americana* (1957).

Hay que recordar -por lo cercano que está Lezama a las tardías vanguardias centroamericanas- que *Paradiso* había empezado a publicarse en *Orígenes* a partir de 1949. Y, sobre todo, esa cercanía lo pone también en íntima relación con la vida literaria cubana de los años 30 y los 40, vida que era institucionalmente escasa, invertebrada casi, auténtico “caldo criollo” (al decir de Paz) de todas las criaturas literarias imaginables.

Además, en Cuba se pasó del “caldo criollo” a la revolución, con lo cual se puede deducir que lo que se modifica entre 1949, cuando aparecen las primeras páginas de *Paradiso* en *Orígenes*, y 1966, año de la novela, es mucho más que la recepción crítica o la amplitud del público lector: hay un completo cambio de

mentalidad, de concepción de la profesión de escritor y de su imagen ante la sociedad.

La primera ordenación cubana canónica en que se vieron incluidas las vanguardias de la isla se debe a Cintio Vitier, que en 1952, en *Cincuenta años de poesía cubana*, y con su habitual y distraída pero sibilina magnanimidad, deslizó, uniendo todo: “En el cruce de tan contradictorias direcciones -esteticismo, prosaísmo, intimismo, además de Rubén Martínez Villena, Manuel Navarro Luma y Regino Pedroso- evolucionan de las últimas ondas del modernismo hacia la vanguardia y la inquietud social”...¹³ Después cita Vitier a Jorge Mañach, figura de enlace entre vanguardia y poesía social, para mostrar el carácter episódico de la vanguardia cubana: “Cedamos aquí la palabra a Jorge Mañach: ‘Lo que

¹³ *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952): ordenación, antología y notas* por Cintio Vitier, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, Ediciones del Cincuentenario, págs. 2-3. Vitier ponía, bajo el título “Evolución hacia la vanguardia y la preocupación social”, a Manuel Navarro Luna y Regino Pedroso, seguía, en el apartado III (La “poesía nueva”) con “juego, decantación y norma” para rotular a Mariano Brull, Eugenio Florit y Emilia Ballagas, “poesía negra y poesía social” para Guirao, Tallet, Carpentier, Guillén, Ballagas y Pedroso, “figuras aisladas” con dieciséis poetas variados y continuaba en el apartado IV con “los poetas de Orígenes” -Lezama Lima, Gaztelu, Piñera, Rodríguez Santos, Baquero, Diego, Smith, García Marruz y García Vega-. Vitier acaba el sumario con “V Poetas de aparición más reciente (Carilda Oliver Labra, Chacón Nardi, Jamis, y Fernández Retamar), págs. XIV-XV.

queríamos aquellos críticos, ensayistas, poetas que todavía éramos jóvenes en los años del 26 al 30, era reaccionar, estridentemente, con herejía y hasta con insolencia, contra la inercia tradicional, contra actitudes mentales y morales, y correspondientes modos de expresión que, a nuestro juicio, traducían la inanidad, la falta de sustancia y el contentamiento con meras apariencias en que había venido a parar la ilusión fundadora... El vanguardismo sucumbió entre nosotros como movimiento polémico tan pronto como las conciencias creyeron hallar oportunidad real de expresión en lo político.”¹⁴

Veamos cómo se enfrenta con el problema de la datación de las vanguardias cubanas precisamente el último nombre de la antología de Vitier, Roberto Fernández Retamar. No se puede decir que su enfoque sea arriesgado: a partir de la evidencia de que los integrantes de la segunda generación republicana nacieron entre 1895 y 1910 (fecha de nacimiento de Lezama Lima), los divide en dos promociones. La primera, sostiene, se reunió en torno de la *Revista de Avance*. Sus

¹⁴ *ibidem*, pág. XVI.

principales características: entre sus miembros se daban toda clase de educaciones y formaciones, desde la universidad hasta el autodidactismo combativo, y se expresaban muchas adhesiones y entusiasmos frente a las revoluciones (mexicana en 1910; rusa en 1917); se practicaba una regular poesía social, de cierto acendrado negrismo, junto a cultores de poesía pura (Mariano Brull). El órgano principal, la tal mencionada *Revista de Avance* (1927-1930), fue fundado por Alejo Carpentier, Martí Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello. Hay un rasgo característico de la revista que la sitúa en los antípodas de las revistas de vanguardia: era ecléctica, no programática ni de escuela, en la elección de la poesía que se publicaba.

No hubo, pues, en ella auténtica beligerancia cubana vanguardista, como advierten sus editores, que incorporan, no obstante, los programas rupturistas continentales y europeos, pero para informar, más que para militar en adhesiones absolutas. De eso da la pauta que Mañach publicase un ensayo titulado “Vanguardismo” en los tres primeros números de *Avance* donde subrayaba, ya distanciándose, que “aquella furia

de novedad que encarnaron Marinetti, Picasso, Max Jacob, ha formado escuela".¹⁵

Concluye Fernández Retamar adhiriendo a una afirmación de Rafael Esténger ("En Cuba apenas ha existido la 'literatura de vanguardia'"¹⁶) y señalando la ambigua materia poética que comparten la poesía pura de Mariano Brull y el impulso vanguardista con tendencia a la ruptura formal.

Pero, sobre todo, la dificultad en Cuba viene de la porosidad de fechas y aconteceres personales. Tan poco definidas son las separaciones entre tendencias y biografías, que Fernández Retamar acaba proponiendo, con Esténger, a los "poetas de *Orígenes*" como "últimos representantes entre nosotros de las extremas formas vanguardistas".¹⁷ Pero pocos han recogido esta propuesta de periodización un tanto caótica y atrevida. Si Fernández Retamar en 1970 admitía llegar con las vanguardias hasta *Orígenes*, en 1991 no menciona esa posibilidad el más sensato y ecuménico, amén de informado, Jorge

15 Citado por Roberto Fernández Retamar en "la Poesía vanguardista en Cuba", en *Los vanguardismos...* pág. 316.

16 ibidem, pág. 325.

17 ibidem, pág. 326.

Schwartz¹⁸. Recoge éste en cambio la opinión de Carlos Ripoll¹⁹ que considera inaugurada la vanguardia en Cuba a partir de 1927, “cuando la *Revista de Avance* organiza la exposición ‘Arte Nuevo’”.²⁰

Otros datos que abonan la opinión de que la vanguardia cubana fue difusión más que innovación: en *Avance* publicaban, además de sus fundadores, disímiles voces y opiniones, desde Mariátegui a Borges pasando por Vallejo o Alfonso Reyes. También es notorio que la revista siempre mantuvo una inclinación más social que formal: cuando se cerró, en 1930, Carpentier y Mañach, dos notorios personajes de la izquierda, eran sus figuras principales. Pocos meses más tarde, Nicolás Guillén en *Sóngoro cosongo* (1931) y Carpentier con la novela *Ecué-Yamba-ó* (1933) introdujeron, en la cultura cubana alta, el problema de la representación verosímil y no costumbrista de lo negro.

18 En *Las vanguardias latinoamericanas-Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 311. En el apartado dedicado a Cuba aparece *Revista de Avance* como único exponente de la vanguardia en la isla.

19 En Índice de la *Revista de Avance*, Nueva York, Las Américas Publishing Co., 1969, pág. 10.

20 *ibidem*, pág. 10. Entre los pintores de “Arte Nuevo” se contaba Wilfredo Lam.

La inclusión de lo negro y de sus formas de expresión, simbolización y alegorización no fue un problema menor para la cultura cubana. Es sintomático que sólo cuatro años más tarde el impresionante poema inaugural de Lezama Lima, "Muerte de Narciso" (1937), derramara sobre la isla asombrada²¹ su impresionante cascada gongorina de niveos blancos, cisnes, garzas, conchas, olas, mármoles. Cito el final, espejo blanco, albino, de los cuerpos negros:

**"Narciso, Narciso. Las astas del ciervo
asesinado**

**son peces, son llamas, son flautas, son dedos
mordisqueados.**

**Narciso, Narciso. Los cabellos guiando
florentinos reptan perfiles,**

**labios sus rutas, llamas tristes las olas
mordiendo sus caderas.**

**Pez de frío verde el aire en el espejo sin
estrías, racimo de palomas,**

²¹ Mejor dicho: sobre las escasas decenas de asombradísimos lectores: véase Vitier, *Cincuenta años de poesía cubana*, pág. XVII.

ocultas en la garganta muerta: hija de la
flecha y de los cisnes.

Garza divaga, concha en la ola, nube en el
desgaire,

espuma colgaba de los ojos, gota marmórea y
dulce plinto no ofreciendo.

Chillidos frutados en la nieve, el secreto en
geranio convertido.

La blancura seda es ascendiendo en labio
derramada,

abre un olvido en las islas, espadas y
pestañas vienen

a entregar el sueño, a rendir espejo en litoral
de tierra y roca impura.

Húmedos labios no la concha que busca recto
hilo,

esclavos del perfil y del velamen secos el aire
muerden

al tornasol que cambia su sonido en rubio
tornasol de cal salada,

busca en lo rubio espejo de la muerte, concha
del sonido.

Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el oído.

Si se sienta en su borde o en su frente el centurión pulsa en su costado.

Si declaman penetran en la mirada y se fruncen las letras en el sueño.

Ola de aire envuelve secreto albino, piel arponeada,

que coloreado espejo sombra es del recuerdo y minuto del silencio.

Ya traspasa blancura recto sinfín en llamas secas y hojas lloviznadas.

Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle al costado.

Así el espejo averiguó callando, así en pleamar fugó sin alas.²²

No se trata de reducir este contundente testimonio del surgimiento de tan impresionante poeta a mera refutación de lo negro, sino de apuntar una vinculación de asunto, de posible conexión temática entre esa isla

22 O. C. I, págs. 657-58: "Los pocos que entonces advertimos que aquello no venía de ninguna parte conocida."

donde la poesía hecha por blancos (pues blancos son quienes lo hacen) empieza a imitar la voz de los negros y el “secreto albino” de Lezama. Mestizos, negros, albinos: quienes discutían acerca de la cultura negra o blanca o mezclada en Cuba venían, además, de circunstancias personales muy diversas que es necesario comentar.

4. Un coloquio con fantasmas: Juan Ramón, Lezama
Lima y Fernando Ortiz

Faltan entonces, en plena eclosión de la cuestión de la cultura nacional y sus componentes raciales, lingüísticos y literarios, sólo cuatro años para que Lezama Lima transcriba (o invente) su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, donde proclama, como se ha registrado en el epígrafe y como aquí se reitera:

“... 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 [...] En el nacimiento de la poesía, como en el origen del mundo, hay una lucha entre los elementos

plutonistas y neptunistas, pero la sangre, líquido impuro en el supuesto de estar formada por mezclillas de agua y fuego, produce una poesía inexacta, de inservible impureza. La poesía será siempre amor absoluto o definido rencor. Abogar por una expresión mestiza es intentar un eclecticismo sanguinoso...”

Así, mientras da cuerpo al marmóreo Narciso, Lezama discute, sin nombrarlos, con Carpentier, con Guillén, y con Ballagas²³. Y se pronuncia contra la expresión mestiza, por el amor absoluto o el definido rencor. Como el término “mestizo” estaba en el centro de la discusión de esos años, y como se ha convertido en lugar común de muchas propuestas estético-ideológicas contemporáneas, conviene reconstruir las circunstancias desde las que Lezama, tantas veces elusivo u oblicuo, lanza la sentencia inequívoca, contra el eclecticismo

²³ Retrospectivamente ecuánime, dice Cintio Vitier en “La aventura de *Orígenes*”: “Nunca vi con claridad el fundamento de esta refutación, salvo como reacción inmediata a los peligros del folklorismo y los excesos de la llamada ‘poesía afrocubana o mulata’ entonces de moda”. En Iván González Cruz (ed.), *Fascinación de la memoria*, pág. 318.

sanguinoso, contra la poesía inexacta, contra la inservible impureza de la expresión mestiza.

Un apunte histórico acerca del debate que preocupa a Lezama. Dice Jorge Schwartz: “En Cuba, como en el Brasil, hacia los fines de la década del 20 y especialmente en la década del 30, surgieron manifestaciones políticas muy concretas en defensa de los derechos de los negros. La fundación del Partido Comunista cubano en 1925 contribuyó a la formación de una conciencia de clase, aglutinando a negros y blancos en la reivindicación de sus prerrogativas. De ese movimiento resulta un progresivo abandono de la idea de ‘raza’ y, al mismo tiempo, una mayor difusión del concepto de ‘cultura cubana’ en la cual el negro pasa a ser considerado como miembro de una clase social”.²⁴

Vemos así que una “cultura cubana” que se postule de orígenes plurales (y no centralmente blancos) es una noción nueva, casi contemporánea del inicio de la vida literaria de Lezama Lima. Son los años, además, en que sale del estrecho recinto de sus estudios criminológicos una figura importantísima para el pensamiento y la

²⁴ Jorge Schwartz, op. cit., pág. 629

cultura cubana: Fernando Ortiz. Ortiz es uno de los dos hombres -junto con Nicolás Guillén- a quienes se debió “la primacía por los derechos de los negros en Cuba. Antropólogo y jurista”, sigue Schwartz²⁵, de formación positivista a ultranza, “Ortiz es responsable [...] de libros fundamentales sobre la cultura negra en la década de 1920 a 1930: *Hampa afrocubana*, *Glosario de afronegrismos*, *Los negros brujos*, *Los esclavos negros*, *Los negros cubanos* y *Ensayos etnográficos*. Precisamente el mismo año en que publica *Glosario de afronegrismos* (1924), Fernando Ortiz pronuncia en La Habana una conferencia, “La decadencia cubana”, en la que empieza a abandonar el positivismo lombrosiano y se va inclinando cada vez más hacia la antropología. Su amistad con Lezama Lima, que fue personal además de intelectual, creció entre 1937, cuando Ortiz funda la Sociedad de Estudios Afrocubanos, y 1940, año en que publica la obra que debía admirar a Lezama: *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*.²⁶

²⁵ *ibidem* pág. 629.

²⁶ Todavía en 1940, Ortiz muestra prevenciones acerca del mestizaje como posibilidad armónica de formas de expresión similares a las de Lezama en el *Coloquio...*, Véase el capítulo adicional II “Del fenómeno social de la ‘transculturación’ y de su

Pero se impone una digresión a propósito de la cuestión del mestizaje en Fernando Ortiz, digresión que la frase de Lezama (**inservible impureza**) autoriza y hasta impone.

Ortiz, nacido en 1888, se había graduado en Derecho en Barcelona y Madrid, donde había hecho trabajos de observación directa en cárceles y había adherido al por entonces exitosísimo positivismo criminalista de raíz lombrosiana. Como José Ingenieros y como casi todos los grandes positivistas -racistas y biologicistas- americanos,

importancia en Cuba” donde insiste en el carácter violento y jerarquizado de la “transculturación” -el término, como se sabe, es neologismo acuñado allí por el mismo Ortiz-: “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes y crecientes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturation*, 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 de neoculturación...”, pág. 96. Obsérvese como a continuación enfatiza Ortiz el origen trasterrado de toda la población, cosa que sólo sucede en el Caribe y no en el resto de América: “La india sedimentación humana de la sociedad fue destruida en Cuba y hubo que traer y transmigrar toda su nueva población, así la clase de los nuevos dominadores como la de los nuevos dominados. Curioso fenómeno social éste de Cuba, el de haber sido desde el siglo XVI igualmente invasores, con la fuerza o a la fuerza, todas sus gentes y culturas, todas exógenas y todas desgarradas, con el trauma del desarraigo original y de su ruda transplantación, a una cultura nueva en creación”, pág. 94.

Ortiz abogaba por la desaparición de las costumbres e idiosincrasia cultural de las, así llamadas, razas sojuzgadas. Como muchos de sus contemporáneos, había estudiado en Génova con Lombroso. Y había publicado en Madrid en 1906 *Los negros brujos -apuntes para un estudio de psicología criminal*, con prólogo del entonces indiscutido Lombroso. Pero si a pesar de su formación no se puede calificarlo de racista sin más, menos se puede consagrarlo como el único salvador indiscutible de la cultura negra cubana. Fue, eso sí, decisivo. Pero sus ideas sobre el problema de las razas en Cuba son de muy lenta, ambigua y complicada evolución. Por ejemplo: aparentemente supera su positivismo en 1906, en *Los negros brujos*, al usar por primera vez el término “afro-cubano” y otorgar así un espacio inédito a la dimensión cultural propia de la población negra. No obstante, hasta 1916 (cuando publica *Los negros esclavos*) Ortiz sigue participando de la convicción de que las creencias y prácticas animistas deben ser reprimidas, para que la población negra, que él ha estudiado hasta entonces, subrayémoslo, sólo desde el punto de vista criminológico, se incorpore a la cultura cubano-española.

Puede así verse que, jalonada de insurrecciones y malestares sociales y políticos, y de debates acerca de la fusión de las razas,²⁷ la cuestión demográfica y cultural de las razas de Cuba está abierta y es contemporánea del mundo de las vanguardias, que es paralela al surgimiento de las corrientes de izquierda entre los intelectuales y creadores cubanos y que penetra, por así decirlo, en la vida de la época. Por eso es posible sostener que los

27 Se puede consultar, para un buen tratamiento (aunque en exceso cargado de perspectivas anglosajonas) del problema de las razas en Cuba y los diversos papeles que cumplieron las elites criollas: Richard Graham, Ed., *The Idea of Race in Latin America, 1870- 1940*, Austin, University of Texas Press, 1990. La autora del capítulo dedicado a "Race in Argentina and Cuba, 1880-1930, Theory, Policies and Popular Reactions", Aline Helg, señala dos componentes característicos de la formación de la nación cubana "Tras la independencia, la elite criolla cubana, sorprendentemente, siguió el modelo argentino de construcción de la nación, a pesar de las enormes diferencias en la composición racial. La clase dirigente, en lugar de unificar la nueva nación, eligió reforzar el componente hispánico de la población a través del flujo inmigratorio. Según el censo de 1899, Cuba tenía una población de un millón y medio de habitantes aproximadamente, de los cuales el 66 por ciento eran blancos, el 33 por ciento, afrocubanos, y un 1 por ciento eran chinos. La proporción de blancos había venido bajando desde que se reprimiese la trata de esclavos, a finales de 1860." Helg considera sorprendente esta decisión, porque Cuba poseía muchas cualidades que hubiesen hecho posible una política demográfica muy distinta: "Tanto la 'raza de color' (como se llamaba a negros y mulatos en Cuba) como los criollos habían participado codo a codo en la lucha contra los españoles, no sólo como soldados, sino como comandantes y propagandistas. [...] Además, en fechas tan tempranas como 1880 ya existía una inteligentsia afrocubana que se había organizado sin desafiar el sistema establecido", págs. 47-48.

epítetos de Lezama -“inservible impureza, eclecticismo sanguinoso”- no eran alusiones a una realidad pretérita o lejana, sino que formaban parte de una polémica urgente acerca del sentido social y racial de la cultura cubana, polémica de la cual el cenáculo donde se acoge a Juan Ramón Jiménez no pudo evadirse.²⁸

Por eso cabe suponer que las formas modernas que debía de adquirir la sociedad cubana y su relación con la cultura se estaban todavía discutiendo entre 1930-40, cuando Lezama publica el *Coloquio...*, rechaza la “expresión mestiza” y construye la vasta arquitectura blanca de “Muerte de Narciso”.

No se trata de posturas racistas o reactivas, aunque transmitiesen esa desazón del criollo sorprendido ante el

²⁸ Voces negras y onomatopeyas había en abundancia en la literatura española de los siglos XVI y XVII e incluso en el modernismo. Se imitaba “el lenguaje bozal, [...] con sus cambios de acento en la palabra, la confusión vocálica, la pérdida de s final, la adición de algún sonido al vocablo”: Angel Valbuena Briones, *Literatura Hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 192, pág. 421. Lo novedoso era proponer que el centro de una literatura nacional fuese lo negro: en 1930 aparecieron en el *Diario de la Marina* de La Habana los *Motivos del son*, de Nicolás Guillén; lo acompañaban en el proyecto, ya desde 1928, José Tallet, Regino Pedroso, Alejo Carpentier y Emilio Ballagas.

surgimiento de voces hasta entonces sin dicción escrita prestigiosa en la isla.

Un poco más tarde, en 1940, aparecerá la fascinante obra de Fernando Ortiz *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, que para muchos críticos impregna la atmósfera²⁹ y ciertas situaciones “populares” de *Paradiso* y que trabaja ya de otro modo el imaginario del origen cubano.

5. Ingredientes del “caldo criollo”: el retorno al mito del origen en 1965, al final de la obra de Lezama

Por lo tanto, aquel “caldo criollo” repleto de criaturas que Octavio Paz, en 1970, propone para definir la obra de Lezama resulta no sólo de una acumulación caótica de afinidades e impulsos poéticos, sino también de una discusión política e ideológica acerca del significado de los componentes principales del desfile de ingredientes que lo cubano admite o rechaza de su seno.

²⁹ Me refiero a las sutiles observaciones de Roberto González Echevarría en “Lo cubano en *Paradiso*”. En *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol. II, Prosa, Madrid, Fundamentos, 1984, págs. 31-51.

Por eso el programa de Lezama y el desarrollo de *Orígenes* son un museo viviente de una versión contradictoria de la transculturación, una versión en la que la cultura cubana es más (y menos) que una mezcla de razas y acopios verbales disímiles, y más (y menos) que un “caldo criollo”.

Al concepto de transculturación de Ortiz, Lezama sigue oponiéndole un fascinante desfile de figuras blancas, marmóreas, albinas, -la lista de esos “dominadores desterrados” de los que habla Ortiz³⁰, con sus palacios y con sus catedrales y con sus cuarteles, con sus reproducciones de libros de horas, con sus estampas de grabadores americanos del siglo XIX, con sus veneraciones marianas en forma de sonetos, sus cocineros y mayordomos- acompañadas por insólitas incursiones por lo más refinado del arte contemporáneo.

En el *Coloquio* de 1937, al desechar de un plumazo la expresión mestiza, Lezama había reivindicado ya las figuras de los “dominadores desterrados”, de los que habla Ortiz, que apropiándose del espacio de la imaginario lezamiano del origen. Esto se ve, sobre todo,

³⁰ Ver nota 15.

en la afirmación de tres valores aparentemente indiscutibles de la expresión americana en cualquier momento o etapa de la obra de Lezama: el barroco, la defensa de la tradición cultural alta, letrada, católica, y, muy insólitamente, la naturaleza americana primigenia. Aunque mejor cabría decir: no la naturaleza americana, sino la creencia maravillada en la naturaleza primigenia.

¿Por qué es insólita esta creencia maravillada? Porque muestra la persistencia tenaz de una idea encubridora, una de las ideas menos felices, de las más trasnochadas y convencionales que produjo la literatura sobre América. Es un lugar común que el asombro ante el continente produjo en cronistas y descubridores una mirada nueva, y que esa mirada, más tarde, constituyó la visión literaria americana sobre las cosas también americanas.

Pero no menos común es la certeza de que ese primer instante de asombro, reconstruido en los escritos de colonizadores y evangelizadores, es producto posterior al asombro mismo que, como cualquier experiencia humana, sólo llega a ser discurso de acuerdo con la tradición vigente en el momento en que tal asombro

acaece.³¹ Así, las imágenes americanas que se utilizan para expresar la maravilla pertenecían a tradiciones literarias vigentes y, desde luego, no procedían de la observación directa: el ideal de la observación directa es muy posterior a los documentos que Lezama invoca.

Un ejemplo, debido al propio Lezama en su madurez tardía, en 1965, un año antes de la publicación de *Paradiso*, muestra la persistencia del estereotipo acerca de la maravillada percepción americana como origen de una identidad colectiva:

“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

³¹ Se pasa revista actualizada a este problema en *La invención de América*, de Edmundo O’Gorman, México, F. C. E., 1991, y *Los cien nombres de América*, de Miguel Rojas Míx, Barcelona, Lumen, 1991. En “América, efecto fantástico en el paisaje europeo”, Rojas Míx estudia la inclusión de elementos americanos en la paisajística europea. El mecanismo es idéntico para la pintura y la literatura americanas cuyos moldes genéricos y tradiciones venían de Occidente. Ver *La América imaginaria*, Barcelona, Lumen, 1991, págs. 112-115. Respecto de la representación de la naturaleza en la literatura clásica (y hasta el barroco) el mejor punto de partida sigue siendo E. R. Curtius. *Literatura europea y Edad Media Latina* (1948), I, cap. X “El paisaje ideal”, México, F. C. E., 1989, págs. 263-289.

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.”³²

Esta afirmación primorosamente convencional pertenece a su *Antología de la poesía cubana* en tres volúmenes, cuyo prólogo se abre justamente con esta cita. Tal vez obligado por las restricciones que en los últimos veinte años sin duda sufrió en la isla, Lezama hubo de dedicarse a ese trabajo hasta cierto punto “oficial”.

Pero, a pesar de que en los tres tomos muchas veces se sospecha que bajo ciertas oscilaciones y vacilaciones del gusto se esconde la necesidad pecuniaria de un Lezama viejo, cansado, aislado, desconcertado, presionado para compaginar el gusto (político) de su medio con sus propias aficiones, en otros casos, dentro del vasto cuerpo de la antología, sólo se oye su voz: la misma voz tonante del *Coloquio* de 1937, la voz plural de *Orígenes*.³³

³² José Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana*, col. Biblioteca de Autores cubanos, tomo I, siglos XVII-XVIII, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965, Año de la Agricultura, pág. 7.

³³ “Las reuniones de *Orígenes* se celebraban tras la misa latina del padre Gaztelu, con Lezama leyendo el misal, encantado y

Su voz elige, recita, dicta, eleva o hunde reputaciones. Su voz en el prólogo, en las presentaciones de algunos de sus poetas favoritos, en la elección de versos felices. Y culmina la antología -no se sabe si por decisión del propio Lezama o por política oficial- con la obra de José Martí, muerto en 1895.

Sea por una y otra razón, el hecho de que Martí corone la selección convierte la *Antología de la poesía cubana* en una de esas obras con una función nacional, es decir, formadora del gusto y a la vez de la conciencia de una comunidad. Todo lo que Lezama Lima no encuentra en el siglo XX -con las progresivas decepciones de *Orígenes*, las contemporáneas rupturas y deserciones de los jóvenes, los ataques del creciente oficialismo³⁴ proclama hallarlo en las frases, los versos y las metáforas del descubrimiento. Cabe una aclaración: para Lezama Lima la lengua y la cultura americana y cubana son las

arrobado". César Leante, "Iluminación y rezo", en *En torno de Orígenes*, La Habana, Ediciones de Cultura, 1993, pág. 6.

³⁴ Así retrata Reinaldo Arenas a Lezama alrededor de 1966-68: "...lo había visto en la UNEAC: era un hombre corpulento, enorme, con una gran cruz que llevaba siempre en una cadena que se salía de uno de sus bolsillos laterales. Aquella cruz que se exhibía en aquel centro de propaganda counista que era la UNEAC, era indiscutiblemente una provocación", *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 109.

del Descubrimiento. Las querellas, las guerras y las razas constituyen la obra del tiempo y de la divinidad, una divinidad oscilante que, a veces, tiene que ver con el Dios cristiano y, otras, es la fuerza de un sentido oculto que pugna por revelarse: la poesía expresaría esa fuerza³⁵. Como veremos, sobre esas frases del descubrimiento él opera transformaciones: en las que, por un lado, estetiza, y por el otro traviste.

6. Transformaciones lezamianas

La isla surge ante los ojos de Lezama (“**comienza su historia**”³⁶) como surgió ante los ojos de Colón, como irrumpe la verdad revelada y encarnada pero historizada: convertida en Indias. Y las palabras de Colón responden a

³⁵ Uno de los libros de cabecera de Lezama era Walter Muschg, *Historia trágica de la literatura*, (1948), México, F. C. E., 1965, que conocía en francés. Muchas de las ideas acerca de la vida de lo poético en la historia tienen que ver con esta obra, que encabeza este epígrafe de J. Burckhardt: “El destino de toda la poesía reciente es su relación, conscientemente condicionada por la historia de la literatura, con la poesía de todos los tiempos y pueblos, ante la cual aparece como imitación o resonancia”, pág. 7.

³⁶ *Antología*, pág. 7.

la necesidad íntima de la divinidad: alcanzar la vida. Este tipo de visión mitopoética³⁷ le permite a Lezama evadirse de la Historia. Pero se trata de una fuga complicada y nada definitiva, porque las figuras que utiliza no son del todo falseadoras ni encubridoras, sino lemas recurrentes con cierto valor emblemático. No enmascaran o deforman del todo, sino que velan o corrigen defectos y brutalidades.

En general se trata de lemas o propuestas tomadas de *La decadencia de Occidente* en su traducción de 1923³⁸. Esto no hubiese sido notable en los años 30 y

37 En el sentido en que T. S. Eliot definió la obra de James Joyce en *Ulises* (1922), sentido que Lezama menciona explícitamente, según señaló, en LEA: "Se trata de un método para el cual el uso del horóscopo es auspicioso. Psicología, Etnología, y *La rama dorada* reunidas para hacer posible lo que hasta hace muy poco parecía del todo inalcanzable [...] En lugar de un método narrativo, podemos utilizar ahora el método mítico": T. S. Eliot en *The Dial*, noviembre de 1923. Citado por Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*, Londres, Hogarth Press, 1957, pág. 3.

38 *La decadencia de Occidente*, Madrid, Revista de Occidente, 1923. Es imposible exagerar la influencia de Spengler en el pensamiento americano. Véase, por ejemplo, un ensayo de Mariano Picón Salas de 1937: "Cuando hace algunos años el audacísimo pensamiento alemán, por boca de profetas tan elocuentes como Spengler, empieza a penetrar en nuestra cultura y nos lanzaba en el camino de las grandes aventuras intelectuales, nuestro novedoso espíritu sudamericano, para quien el pensamiento es como otra forma de sensación..., nos lanzábamos al nomadismo intelectual con la inconsciencia de quien no tiene pasado", en *Europa-América* (1937), recogido en *Viejos y nuevos mundos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1983, pág. 337. Sobre todo, Lezama, aunque critique, como lo hace en *La*

hasta en los 40, pero es algo extravagante que a mediados de los 60 todavía Lezama usase Spengler (como lo hace también con notable generosidad en *Las eras imaginarias*, hacia 1960), porque Spengler representaba un modelo de pensamiento ya totalmente rechazado los discursos de la cultura prestigiosa americana.

Pero la tentación de descubrir las “primeras frases” que dieran existencia histórica a la isla de Cuba no es sólo una obsesión de Lezama Lima. Se encuentra en otros autores y grandes críticos de su generación, menos sospechosos de no respetar (o de respetar poco) el rigor documental. Vale la pena comparar el modo en que Max

expresión americana, el “brutal pesimismo spengleriano” utiliza sin someterlos a un examen demasiado riguroso, ciertos conceptos básicos de Spengler, entre los cuales hay que destacar dos, porque están presentes en la definición lezamiana de expresión americana, sostenida, desde el punto de vista spengleriano, por la idea de Cultura opuesta a la de Civilización. Como no existe ninguna edición anotada o actualizada de esta obra imprescindible (no por su seriedad, sino por su increíble y recurrente influencia en el pensamiento actual) he recurrido a la versión italiana. Según Rita Calabrese Conte, se siguen utilizando grandes oposiciones de *La decadencia de Occidente*, por ejemplo, “dicotomías spenglerianas fundamentales como *Cultura* (conjunto de las formas expresivas y artísticas de un pueblo) y *Civilización* (“formas externas de vida y de costumbres de un pueblo técnicamente avanzado y refinado). Véase “Il Lessico di Spengler”, en Oswald Spengler, *Il Tramonto dell'Occidente, Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale*, Edizione a cura de Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone, Furio Jesi, Parma, Ugo Guanda Editore, 1991, pág. XLIX.

Henríquez Ureña -probable fuente de Lezama Lima para su hipótesis del origen literario cubano- construye el repertorio de la isla a través de citas de sus fundadores. Hay que compararlo con los núcleos de la ensayística de Lezama Lima, en los que éste se apropia del saber académico acerca de la conquista y de sus crónicas para convencerse de que Cuba permanece, como dice en su prólogo a la *Antología* antes citada, “dentro de la poesía”.

El *Panorama histórico de la literatura cubana* de Max Henríquez Ureña es de 1963, y, por tanto, precede en dos años a la antología lezamiana. Según Henríquez Ureña, la primera manifestación que se conoce del sentir y pensar de los nativos es un único fragmento conservado de una carta del canónigo Miguel Velázquez, nacido en Cuba y mestizo de español y de india. Vale la pena citarlo tal como lo transcribe Henríquez Ureña:

“Año de 1547.- Febrero 18, Santiago.- Carta del canónigo Miguel Velázquez diciendo que no había podido venir a España, ni Rabanal puede, que es alcalde y está enfermo; que el otro criado de confianza, Domingo de Ocina, va y le informará de todo. Que con haber el Licenciado Estévez tomado residencia a Juan de Ávila, se

la torna a tomar Chávez y muy estrecha, que no podrá salir bien. Con el nuevo gobernador no ha conservado su autoridad doña Guiomar, pues no la deja de puta vieja y otras palabras feas. Triste tierra, como tierra tiranizada y de señorío. Que es mal medido en sus palabras, aunque algo le ha moderado una carta del Licenciado Cerrato.”³⁹

A esta primera frase de nativo (1547), Henríquez Ureña le agrega la muy citada carta de Colón, pórtico de toda historia de la literatura cubana en cualquiera de sus versiones o épocas:

“Fue de allí en demanda de la isla de Cuba al Sursudeste, a la tierra della más cercana, y entró en un río muy hermoso...: surgido dentro, diz que a tiro de lombarda. Dice el Almirante que nunca tan hermosa cosa vido...”⁴⁰

39 Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura cubana*, Primer Tomo, Puerto Rico, Ediciones Mirador, 1963, pág. 23, núm. 10.

40 Citado por Max Henríquez Ureña, op. cit., pág. 16.

Sitúa luego Henríquez Ureña a Las Casas junto a Colón, quien en *Historia de las Indias* informa de la fauna y la flora y los habitantes: es sabido que allí, como en la descripción de la Española, Las Casas inserta múltiples menciones de autoridades clásicas (Plinio, Solino, Strabo, Pomponio Mela, Virgilio, Boecio, San Isidoro y Amiano Marcelino, amén de Diodoro), para defender las costumbres de los aborígenes ante su posible lector europeo. Según Henríquez Ureña, ya tenemos una serie complicada de velamientos y correcciones múltiples: entre Colón y Las Casas; entre Las Casas, lo que Las Casas ve y lo que las fuentes clásicas le dicen que ve; entre lo que ve y lo que supone que sus señores verán en su escritura...

Por último como tercer representante del inicio de la producción literaria relacionada con la isla, Henríquez Ureña menciona, junto al canónigo Velázquez y a Las Casas, a Juan de Castellanos, quien, en la Elegía VII de sus *Varones Ilustres de las Indias* ⁴¹ relata las hazañas de Diego Velázquez, primer colonizador, llegado a la isla en

41 Juan de Castellanos, "Elegía VII", en *Elegías de varones ilustres de Indias*, vol. IV, *Biblioteca de Autores Españoles*. (Madrid: Rivadeneyra 1874), citado por Max Henríquez Ureña, op. cit., pág. 82.

1510, fundador de ciudades (entre ellas, La Habana) y muerto en 1525.

Según Juan de Castellanos, la fundación de La Habana reza así:

“La primera de quien memoria hago
por ser también primera del concierto
es la ciudad que dicen Santiago
puerto de todas partes encubierto
pero con grande loa yo no pago
las muchas que se deben a tal puerto;
pues hasta la ciudad conmemorada
es casi de dos leguas el entrada.”⁴²

De acuerdo con esto, para Henríquez Ureña la prosapia de fundadores de la ciudad está constituida por el almirante (Colón), el religioso (Las Casas), el cronista (Juan de Castellanos) y el mestizo (Velázquez): todos ellos son fundadores y artífices o donadores de la palabra (castellana a Cuba). Había otros que quedan fuera de esta prosapia: nativos, sombras que surgen de tierra adentro y se acercan a las playas cuando llegan los españoles, pero se desvanecen pronto. Se conviene en que murieron,

⁴² Juan de Castellanos, op. cit., pág. 83.

se acepta que no quedase de ellos nada, salvo ciertos nombres y algunos objetos. El Caribe, y especialmente Cuba, es el sitio americano de donde el aborigen desaparece rápidamente: hay que recordar, o al menos advertir, por qué figuras o personajes es reemplazado. Porque el hecho es que la población caribeña y cubana se hace sobre esta experiencia de reemplazo, de rellenar un espacio geográfico cuyos habitantes se extinguen. En el caso de Henríquez Ureña, está claro que el aborigen es sustituido por una figura que en realidad casi no existió: un descendiente de india y español, suerte de rebelde prematuro, que recibe del vientre aborigen el sufrimiento y que trasmite, en la lengua del padre, ese dolor aborigen en el extemporáneo "Triste tierra", con el que empieza a existir la voz criolla en la isla de Cuba. No deja de ser convincente y hasta bella esta elección de Henríquez Ureña, este modo de enlazar lo extinto, lo que no queda, lo que no quedó, con lo que lo reemplazó: la india sobrevive en el hijo español, a costa de la desaparición de su estirpe. No obstante, el mestizaje cubano real no alude (no puede aludir) al mestizaje con el indígena, sino con el negro, que fue parte de la historia de Occidente antes de pertenecer a la historia americana.

Pero aunque dejara volar su imaginación en la búsqueda de emblemas del origen cubano, Max Henríquez Ureña era un erudito: para él la idea de América resultaba de la confluencia del saber académico y la investigación, teñidos de un moderado utopismo americanista al que enriquecía con esos emblemas originarios.

No es el caso de Lezama Lima, que no se propone una investigación moderna, sino una continuación abierta de las primeras crónicas con su misma poética y con idéntica retórica. Lezama inserta en el orden histórico convencional, probablemente extraído de su conocido Henríquez Ureña, un reservorio de interpretaciones e imágenes que, superponiéndose unas sobre las otras, crean un tejido discontinuo de proposiciones sobre América: su paráfrasis es casi imposible. Pero a riesgo de incurrir en esa imposibilidad, hay que señalar que para él la totalidad de la poesía americana está en aquellas frases del descubrimiento, cuando la llegada de los europeos a la isla. Max Henríquez Ureña no poseía la audacia de Lezama, la audacia de fijar en una sola frase la llave de América. Cuando, además, como veremos a continuación, ni siquiera se trata de una

frase misteriosa, sino de una simple comparación en boca del Almirante.

Esta comparación, limitada y casi vulgar, es para Lezama como la grieta en la piedra de donde surge un manantial; el hilo delgado que permite imaginar que el chorro se ensanchará hasta formar el río. Esa capacidad para crear metáforas citando falsamente, proponiendo una imagen que vaya más allá de la metáfora misma, es característica de Lezama Lima.

Es la invención de una metáfora que cristalice en imagen. Para Lezama, la imagen está hecha a semejanza del misterio de la encarnación en la doctrina cristiana: su resultado es una naturaleza indiscernible e irrepetible (o sea: histórica) entre divina y humana. Pero no una doble naturaleza. Por eso, dentro de la cámara del cuerpo metafórico que separa al término de la comparación de la comparación misma, Lezama exige que haya siempre aire necesario para que pensamiento y lenguaje no se encuentren definitivamente nunca, pero nunca sean del todo dos separados. Como la encarnación, así la imagen une la naturaleza divina y la humana, y asegura la bendición de la unidad a pesar de la distancia de la metáfora respecto de la metaforizado.

Veamos cómo se pone aquí en juego la sustitución, la transformación, el disfraz que asegura la legitimidad del origen. Lezama afirma que la identidad cultural de Cuba nace de la “seda de caballo” del pelo de las aborígenes. Esa frase primera, nada menos que la frase originaria, cristaliza entonces en cultura (spenglerianamente). Pero la cristalización, en lugar de descubrir lo que Colón dijo, lo transforma.

Si lo “nuestro” (“nuestra isla”) empieza, lo hace por obra y gracia de la mirada de Colón: el problema es qué ve verdaderamente Colón. Lezama parte de la mirada del conquistador renacentista, que percibe ya literario, ya convertido en tradición renacentista el mundo de las culturas perdidas a las cuales no podemos acceder: las americanas. Colón hace lo que conquistadores, misioneros o letrados hicieron: las elimina o se apropia de ellas según lo conocido, según lo ya leído, aprendido, soñado. Propone o predica, en esos traslados, orígenes que no son tales o que suponen la aniquilación previa de algo verdaderamente originario y e imposible de conocer. Sólo se conoce el origen segundo, trasladable, traducible, transportable, que surge de la mirada europea, punto de

partida de todo comienzo que se pueda formular en lenguaje de la cultura.

Además, para que Cuba comience “su historia dentro de la poesía”, Lezama no vacilará en deformar sus fuentes. Veamos, comparándolo con Las Casas, cómo las transforma en el párrafo inicial del prólogo de su Antología, prólogo donde reproduce muchas de las ideas de *La expresión americana*. Dice Lezama:

“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. Insistiendo en el misterio de sus visiones, el Almirante ve un gran perro cuya boca sostiene como una columna de madera, donde cree ver letras. Ve la esbeltez de las indias que caminan para saludarlo y anota la expresión muy

esclarecedera al fijarse en su pelo: seda de caballo. Es necesario subrayar el acento de esa expresión, seda de caballo, con lo que se alude no tan sólo a una presencia hermosa sino a la carga de eticidad que entraña, como una resistencia sedosa y fina, que había de ser característica de todos los intentos nobles del cubano."⁴³

He aquí la versión de Las Casas:

“El cual (el Almirante) en el libro desta su primera navegación, que escribió para los Reyes Católicos, dice de aquesta manera: ...'En fin, todo tomaban y daban de aquello que tenían, de buena voluntad...; todos ellos andan desnudos como su madre los parió, y también las mujeres aunque no vi más de una harto moza, y todos los que yo vi eran mancebos, que ninguno vi que pasase de más de treinta años, muy bien hechos, de muy hermosos

⁴³ *Antología de la poesía cubana*, pág. 7. Las cursivas son mías.

y lindos cuerpos y muy buenas caras, los cabellos gruesos casi tanto como sedas de colas de caballo y cortos...”⁴⁴

Lezama directamente suprime la presentación de Las Casas, escriba de Colón, y atribuye los cabellos gruesos “casi tanto como sedas de colas de caballo” de los mancebos (según Las Casas) a la esbeltez de “las indias” que se acercan para saludarlo (según Lezama). Proustianamente, los mancebos muy bien hechos se tornan indias esbeltas (muchas, y no la única que diz Las Casas que dice el Almirante que vio). Y lo grueso del pelo de la seda de caballo pierde el grosor en aras de la suavidad y la única y distante mujer entrevista se multiplica, mientras desaparecen los mancebos. Inversión numérica y sexual: procedimiento típico de relación entre el discurso del ensayo y de la Historia tal como se da en Lezama. Es muy enigmático el cambio de sexo que se opera en este texto en particular, salvo que se inscriba en un contexto más general de divisiones lezamianas: advirtamos que su ficción tiene en el centro la relación entre amor y homosexualidad, mientras que sus ensayos

⁴⁴ Cristóbal Colón, *Textos y documentos*. Prólogo y notas de Consuelo Varela, Madrid, Alianza, págs. 30-31.

la ocultan y desplazan. En efecto, su ficción toma como asunto explícito el saber filosófico y poético sobre la identidad sexual, mientras que sus ensayos lo difuminan o lo ocultan en figuraciones mucho más tradicionales.

Semejante corrección o perversión de un texto original -a su vez transcripción o perversión de otro, ya Las Casas suele enmendar el dictado de Colón- es uno de los rasgos característicos de Lezama. Un movimiento que obedece a algo peculiar de la literatura cubana: el sentimiento de la proximidad del pasado, experimentado constantemente como epifanía, como presentación de una verdad no histórica, sino poética. Por ende, la coexistencia de las frases (que también son fases) del Descubrimiento con la experiencia literaria de lo contemporáneo supone una característica especial dentro de la tradición americana.

En Cuba, como en ningún otro sitio de la América española, todo fue traído, transportado, todo fue, en el sentido literal de la palabra, metaforizado... Todo: hasta los habitantes. Y eso confiere a la relación de los contemporáneos con la tradición clásica un peculiar rasgo de proximidad, de ingenuidad consciente, de ausencia de conflicto profundo.

Además, para Lezama, que así se sustrae al problema de la discusión de lo negro en la cultura, el Otro de la relación entre Cuba y Europa no es el aborigen sino la Naturaleza. Por eso (apoyándose probablemente en Henríquez Ureña) recurre, en su formulación de una teoría del origen de la cubanidad, a Colón y Las Casas. Pero todavía efectúa otra modificación mucho más arriesgada y curiosa: sustituye al mestizo indignado Miguel Velázquez (de Henríquez Ureña) por dos personajes extravagantes de los que tiene noticia, según el prólogo a la Antología, en diversos documentos. Primero, el “pastelero real Francisco de Soto, repostero de cámara de la Reina Católica”; y, segundo, una mujer, cuya identidad saca de uno de los primeros registros de músicos según acta levantada a finales del siglo XVI, y en la que se mencionaba a un músico de Málaga, otro de Lisboa, un tercero de Sevilla y “una negra libre de Santiago de los Caballeros”.⁴⁵

Conclusión: según Lezama, en el relato del origen de Cuba la humanidad viene, libre, de Europa; hasta la esclava llega libre. Del pastelero llega el sabor, la artesanía, la temprana incorporación de la sensualidad.

⁴⁵ *Antología de la poesía cubana*, págs. 11 y 15.

dice Lezama. De la mujer viene el ritmo y el cuerpo. La esclava liberta traída de Africa ya ha entrado en lo humano porque tiene libertad. Paradoja extraordinariamente importante cuando se propone una teoría del origen: no hay esclavos en la fundación de Cuba.

Esos tenues disfraces o alteraciones de la Historia son mecanismos característicos de Lezama. Formas de velamiento en las que el escritor se niega a ceder toda la palabra a la Historia, sino que disfraza o traviste sus personajes. Así, los mancebos de Las Casas se convierten en las mujeres de Lezama -transformación significativa si se la compara con la disposición de los cuerpos de las mujeres o los de los hombres en su ficción como cualquier lector de *Paradiso* puede advertir.

Y la cautelosa transcripción, hecha por Las Casas, de la observación del Almirante, muda en Lezama Lima en hipérbole refulgente y soñadora. Es la "sedosa" resistencia de la imaginación cubana a los hechos -valga una paráfrasis de Lezama-, pero constituye también una política: permite a su autor incorporar la historia y literatura europea sin que se advierta cómo esa apropiación supone también una supresión, un acallarse

de conflictos. Por eso hay que detenerse en el examen de estas transformaciones, insistir en su escrutinio y sospechar de sus énfasis. Nos permitirá comentar el mundo de *Orígenes*, el conjunto de sus textos, proyectos, poemas, fragmentos de novelas, proclamas y reseñas que, durante diez años, le permitió desplegar todos sus géneros ante todos sus interlocutores, españoles, americanos y cubanos, para cerrarse después en sí mismo y proponer, en las conferencias de *La expresión americana* una teoría de la cultura más allá, o más acá, de todo mestizaje imaginable.

III. EL CORO INSULAR

1. Orígenes como autobiografía

“Sólo en los folletines vulgares o en los cuentos infantiles la palabra fin cierra el relato, tras leerse en él que ‘se casaron y tuvieron muchos hijos’. Pero, tanto en la vida real como en la ideología auténtica, cualquier conclusión es un recomienzo. ¿Qué nos dará la aventura al cerrarse la narración de la aventura?”

He aquí unas imágenes bien ingenuas. Lo sabemos y de ello nos avergonzamos: sin decidirnos, de todas maneras, a encontrar esa nota inocente fuera de lugar, después de todo ¿no quiere ‘barroco’ decir, en el fondo, ‘inocente’? Hemos hablado de novela. Pongamos que se trate de un cuento de hadas.”

Eugenio D’Ors, *Lo barroco* ¹

En 1944, los talleres de la imprenta Ucar García imprimieron trescientos ejemplares del primer número de la

1 (c. 1922), Madrid, Tecnos, 1993, pág. 19. Lo barroco “inocente” se refiere probablemente a uno de los términos que dan como resultante la palabra “barroco”: se trata de “Barocco”, nombre de una figura de silogismo de la escolástica que los renacentistas considerada prototipo del raciocinio formalista y absurdo (véase: Joan Corominas, op. cit., pág. 88). Por tanto, que no lleva al conocimiento: de allí el lazo con “inocente”.

revista *Orígenes*. En la librería más conocida de La Habana, La Victoria, en la Calle Obispo, la encontraban sus compradores. Julio Rodríguez Feo ha contado muchas veces que no se vendían más de quince o veinte ejemplares en La Habana y que jamás se imprimieron más de doscientos cincuenta o trescientos ejemplares.

El primer número de *Orígenes* consigna como redactores a Alfredo Lozano, Mariano Rodríguez, José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. Dos artistas plásticos y dos escritores. Los tres primeros vuelven a reunirse aquí en una nueva revista, tras las varias anteriores que habían compartido. El último acababa de llegar a La Habana y será quien financie la revista. A partir del quinto número (1945) y hasta el 34 (1953), los editores se reducirán a dos: Lezama y Rodríguez Feo. El diseño de la revista es severo y alejado de experimentos de vanguardia. Las portadas estaban ilustradas por reproducciones de dibujos, grabados, o plumas de los amigos pintores que también se insertaban entre los textos. Había crítica continuada de artes plásticas, casi siempre de aquellos que participaban en la revista. *Orígenes* llegó a los cuarenta y dos números, pero no hubo número 41 ni 42. El cisma en la redacción hizo que hubiese dos números 35 y dos 36.

¿Puede creerse que una revista concebida y escrita tras las vanguardias proponga una poética que se les oponga completamente y que, a partir de esa oposición, reconquiste un modo de expresión perdido? No del todo: la poética de las vanguardias supuso una revolución que no admite, como se verá, una sencilla vuelta atrás.

En una sentencia tajante pero elocuente, dice Jacques Rivière² que, hasta las vanguardias, la tradición literaria occidental “había vivido en la reticencia”. Y agrega: “La prosa aullada del manifiesto, connotada por el grito insolente y pautado de voluntad de escándalo supone, de hecho, la liberación de fuerzas reprimidas, invocadas, no obstante, mediante la utilización de técnicas que deben mucho a la industria publicitaria y a la civilización de masas.”³

Se trata de un movimiento complicado. Porque la reticencia ya no se puede recobrar. Lo que se calla, ahora, es sabido por la comunidad de lectores y consumidores. En principio, sostienen Battistini y Raimondi, porque la fractura definitivamente abierta por el romanticismo en la poética clásica, que había separado lo trágico y lo sublime por un lado,

2 Citado por Andrea Battistini y Ezio Raimondi, *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1984, pág. 427.

3 *ibidem*, pág. 427.

y lo bajo y vulgar por otro, había sido suturada, restaurada, paradójicamente soldada, desde Baudelaire, en un ámbito nuevo puramente individual y no social.⁴ Dijérase que lo que se suelda de nuevo, en la informe acumulación de géneros que el romanticismo practica, no tiene lugar ya en la colectividad, sino en el seno de una figura nueva y quizás inesperada: el sujeto del arte, el creador. Lo sublime y ridículo, el arte alto y el arte bajo, todos los órdenes que el romanticismo había separado se vuelven a unir en un sujeto, el creador, de cuyo seno físico y psíquico desaparecen todos los límites entre géneros en aras de la existencia única de la palabra poética, y todas las poéticas se vuelven una: la poética del sujeto. Poco importa que el sujeto sea una revista, un lector de la revista o de libro o un creador: sin géneros, sin ataduras exteriores, legitimadas por ese nuevo sujeto del que surge la palabra, “la poética se transforma en un espectáculo que se ha de vivir colectivamente”⁵. Esa convicción que las vanguardias escenificaron está en *Orígenes*, que transforma en espectáculo de sujeto creador colectivo -a la manera de las vanguardias- su proclamada superación de éstas.

⁴ Eric Auerbach describe el surgimiento de esa nueva unidad del sujeto del arte característico del siglo XX en “Les fleurs du mal di Baudelaire e il Sublime” en *Da Montaigne a Proust*, Bari, Da Donato, 1970, págs. 150-172.

⁵ Battistini y Raimoni, pág. 429.

Y lo está doblemente, porque el espectáculo que se debe vivir de manera colectiva es el del desarrollo de un organismo cubano nuevo: un gran sujeto creador que va escribiendo en los números de la revista su autobiografía artística sin fijarse en ningún límite genérico.

En realidad, uno de los rasgos más claramente vanguardistas (aullados, colectivos, explícitos) de Lezama Lima es esa utilización de todos los medios literarios a su alcance para “vocear” el devenir literario de su propio sujeto creador. Desde este punto de vista, puede decirse que en esos once años de *Orígenes* Lezama Lima escribió una especie de autobiografía de sujeto creador uno y múltiple, practicante de todos los géneros. Hijo al fin de las vanguardias, la terminó cuando se cerró *Orígenes* y ya no tuvo a su alcance ningún medio colectivo: entonces recogió esos materiales, los dividió y les atribuyó géneros.

Pero, además, emprendió esta vasta empresa autobiográfica en un medio que, a pesar de su carácter minoritario y marginal, podemos llamar periodístico. En efecto, si las revistas literarias son un medio de preservar una gran cantidad de textos que nunca se convierten en libros, las revistas cubanas eran, además de estructuras de conservación, los lugares donde más cerca estaban los creadores de la

producción periodística, que en Cuba fue siempre escasa, amenazada y cercada por estados represivos más o menos rigurosos, incuria o estrechez: las crónicas de ciudad de Lezama Lima publicadas en el *Diario de la Marina* entre el 28 de septiembre de 1949 y el 25 de marzo de 1950, mientras armaba números de *Orígenes* e incluía en uno de ellos uno de los capítulos de *Paradiso*, muestran que Lezama, como otros grandes escritores “minoritarios” de la época, concebía la relación con el periodismo como algo ya fatalmente intrínseco al papel literario que le tocaba. Así lo dice: “Viendo las dificultades de publicación, me dediqué a hacer revistas para ir publicando nuestras cosas.”⁶

Por ejemplo, en 1931 o 1932 no existía en Cuba ningún órgano donde pudiera figurar su gran poema inaugural, “Muerte de Narciso”, que aparecería finalmente en *Verbum*.⁷

6 “Interrogando a Lezama Lima” en Pedro Simón Martínez (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, pág. 11.

7 “Muerte de Narciso” se da a conocer en el número 1 de *Verbum*, con René Villarnovo como director y Lezama como secretario; es un órgano de la Escuela de Derecho de la Universidad de La Habana. Entre junio y noviembre de 1937, se publicaron tres números de *Verbum*. No era exclusivamente literaria, pero tenía un tiraje rotundo, de unos mil ejemplares, que *Orígenes* jamás alcanzó. La nota de presentación era muy lezamiana: “Quisiera la revista *Verbum* ir despertando la alegría de las posibilidades de esa expresión, ir con silencio y continuidad necesarias reuniendo los sumandos afirmativos para esa articulación que ya nos va siendo imprescindible [...] Estamos urgidos de una síntesis,

primera revista en la que participa Lezama, aunque ya había participado, sin mediar en la dirección, en *Grafos*.

En *Verbum* publica cinco piezas importantísimas. En el primer número, “El secreto de Garcilaso”, dedicado a Juan Ramón Jiménez, que fue una conferencia dada en la Sociedad de Amigos de la Cultura Francesa el 2 de enero de 1937, y recogida en *Analecta del reloj* y “Fundación de un estudio libre de pintura y escultura”; en el segundo “Muerte de Narciso”, comentado por Angel Gaztelu en el número siguiente; en el tercero, “Gracia eficaz de Juan Ramón en su visita a nuestra poesía”.

Pero el primer ensayo impreso de Lezama había aparecido en *Grafos* en diciembre de 1935: “Tiempo negado”, sobre el cuentista y pintor cubano Aristides Fernández.⁸ También en *Grafos*, en agosto de 1936, un ensayo nunca

responsable y alegre; en la que podamos penetrar asidos a la dignidad de la palabra y a las exigencias de recalcar un propio perfil, un estilo y una técnica de civilidad: “Inicial”, pág. 1. (Texto de presentación del primer número). Junto a Lezama Lima aparecen ya algunos nombres que lo seguirán en todas las otras aventuras editoriales: Angel Gaztelu, Alfredo Lozano, René Portocarrero, Mariano Rodríguez. Guy Pérez Cisneros, Justo Rodríguez Santos, que se unirán de nuevo en *Espuela de Plata* y en *Orígenes*.

2. “Inicial”, *Verbum*, núm. 1 (1937).

⁸ Incluido en *Tratados en La Habana*, O. C. II, pág. 705.

incorporado (en vida) en sus recopilaciones: “Soledades habitadas por Cernuda”⁹ y al mes siguiente, su primer poema (“Poesía”)¹⁰. También su primera traducción (“Epístola a la estrella” de Jules Supervielle) y un texto inclasificable: “Fragmentos”. *Grafos* era una especie de revista ilustrada, con secciones vagamente exquisitas, como “Miniaturas literarias” o “Antología poética del siglo XIX”, coordinada por Cintio Vitier y Gastón Baquero.¹¹

Pocos meses después del inicio de la Guerra Civil en España, hacia finales de 1936, había llegado a La Habana Juan Ramón Jiménez, que convocaría verdaderas multitudes de lectores y admiradores, y que desplegaría una actividad febril. Se reunió con los poetas jóvenes y decidió hacer una antología

9 Compilado por Ciro Bianchi Ross, *Imagen y posibilidad*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, págs. 137-143.

10 Según las compilaciones últimas del corpus lezamiano, sigue sin estar recogido en publicación posterior.

11 Véase el artículo sobre *Grafos* en el *Diccionario de la literatura cubana*, t. I (A-LL), editado por el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980. En 1993, Marcelo Uribe en su “Introducción” a la edición facsimilar de *Orígenes*, págs. xxvi-xxvii y Juan Carlos Maset en “*Orígenes*: mito y ceremonial de las artes”, revista *Creación*, nº 8, Madrid, mayo 1993, pág. 82-87, tratan con abundancia y reverencia estas primeras publicaciones.

de la poesía cubana,¹² que habrá de incluir sólo textos escritos durante 1936.

Esta publicación, casi circunstancial, acabará por convertirse en una especie de radiografía del prestigio literario del momento. La inmensa autoridad conferida a Juan Ramón Jiménez, la veneración con que los cubanos encaran la convocatoria, el respeto por el maestro [...] Todo ello tiene a Lezama entre los oficiantes. La relación de veneración es inmediatamente trasformada por Lezama en un escrito extravagante: el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, recogido en *Analecta del reloj*,¹³ donde la veneración se convierte en un

12 Juan Ramón Jiménez, José María Chacón y Calvo, Camila Henríquez Ureña, *La poesía cubana en 1936* (prólogo y apéndice de J. R. J.), La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937.

13 Si una suerte de borrador -que no hemos podido ver- apareció en *Verbum* nº 3 bajo el título "Gracia eficaz de Juan Ramón en su visita a nuestra poesía", la versión definitiva, con epígrafe de Jiménez, *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, es de La Habana, Publicaciones de la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, 1938. El epígrafe de J. R. J, que contribuye a la confusión en cuanto a la autoría, reza: "Nota: En las opiniones que José Lezama Lima 'me obliga a escribir con su pletórica pluma', hay ideas y palabras que reconozco mías y otras que no. Pero lo que no reconozco mío tiene una calidad que me obliga también a no abandonarlo como ajeno. Además, el diálogo está en algunos momentos fundido, no es del uno ni del otro, sino del espacio y el tiempo medios. He preferido recoger todo lo que mi amigo me adjudica y hacerlo mío en lo posible, a protestarlo con un no firme, como es necesario hacer a veces con el supuesto escrito ajeno de otros y fáciles dialogadores". J. R. J. en *O. C. I*, pág. 44.

diálogo impreso según una extraña transcripción, elaborada y reescrita únicamente por Lezama sobre las notas tomadas de la conversación que, se supone, los dos poetas realmente mantuvieron.

Todos estos conatos de instalación en la vida literaria cubana tienen lugar durante el período en que Lezama acaba sus estudios de Derecho. En 1939, dos años después de agotados los fondos para *Verbum*, aparece *Espuela de Plata*. El directorio: los pintores Guy Pérez Cisneros y Mariano Rodríguez, Lezama Lima; más tarde, Angel Gaztelu”.¹⁴ *Espuela de Plata* duró dos años. Sus seis números (de agosto de 1939 a agosto de 1941) son netamente literarios, incluyen autores cubanos de la generación anterior y traducciones del inglés, francés o latín. Ya está allí un Virgilio Piñera activísimo; poemas y textos de Juan Ramón Jiménez, Joyce, Whitman, Eliot, Luis Cernuda. Jorge Guillén, Pedro Salinas y María Zambrano, quien seguirá con Lezama hasta el final de *Orígenes*.

En una carta a Juan Ramón Jiménez, Lezama le cuenta que “*Espuela de Plata* no pudo seguir publicándose. Se

14 En la primera portada de *Espuela de Plata*, además de los directores, se encuentran nombres de quienes “Aconsejan: Manuel Altolaguirre, Jorge Arche, José Ardévol, Gastón Baquero, Eugenio Florit, Alfredo Lozano, René Portocarrero, Justo Rodríguez Santos y Cynthio [sic] Vitier”. Después se incorporó Virgilio Piñera.

hacía con esfuerzos increíbles, pero sin eco, y después de seis números el cansancio y la imposibilidad nos apretaban terriblemente.”¹⁵

Y, sin embargo, la imposibilidad se esfumó enseguida: desde septiembre de 1942 a marzo de 1944 Ángel Gaztelu y Lezama sacaron *Nadie parecía*. El equipo plural y de variadas prácticas literarias e ideologías de *Espuela de plata* se había dividido en tres órganos: *Nadie parecía* (con Lezama y Gaztelu) *Clavileño* (dirigida por Gastón Baquero) y *Poeta* (Virgilio Piñera). *Nadie parecía* supone un curioso repliegue católico de Lezama: su subtítulo era “Cuaderno de lo Bello con Dios”, no incluía casi autores cubanos y, en cambio, figuraban allí Borges, Yeats, Coleridge y Juan Ramón Jiménez.

Poco puede reconstruirse, por la dificultad de acceso a las colecciones completas de estas revistas, acerca de la polémica que dio origen a los tres órganos sobre las cenizas de *Espuela de Plata*. Pero José Prats Sariol transcribe un fragmento de un artículo de Virgilio Piñera en el último número de *Poeta*, “*Terribilia meditans*”, en el que denunciaba un presunto

15J. L. L., *Cartas*, pág. 51.

impasse creativo de Lezama Lima, debido, aparentemente, a la intimidad con el sacerdote Gaztelu:

“Después de *Enemigo rumor* -testimonio rotundo de la liberación- era preciso, ineludible, haber dejado muy atrás ciertas cosas que él no ha dejado. Era absolutamente preciso no seguir en la utilización de su técnica usual; hacer un verso más con lo ya sabido y descubierto por él mismo significaba repetirse genialmente, pero repetirse al fin y al cabo [...] Era preciso haber escrito otra cosa o haber permanecido en ese sustantivo silencio del Valéry de *La joven parca*.”¹⁶

Allí, en ese *impasse* respecto de la colectividad de poetas que evidentemente Lezama necesitaba entonces, estaba encerrado cuando llegó Julio Rodríguez Feo a Cuba. Porque no se puede entender la etapa que empieza *Orígenes* y a mi juicio acaba con *La expresión americana*, etapa que podría calificarse de articulación autobiográfica de una política de la cultura americana, sin mencionar a José Rodríguez Feo, un riquísimo

16 Citado por José Prats Sariol, “La revista *Orígenes*”, en Cristina Vizcaíno y Eugenio Suárez Galbán, (eds.) *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Volumen 1: Poesía*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1984, pág. 42.

heredero de un ingenio azucarero, que vivió desde los 10 años en Estados Unidos y que en 1940 estudiaba en la Universidad de Harvard. Esta intimidad previa con la vida literaria anglosajona será lo que equilibre la natural vertiente galicista de *Orígenes*. Rodríguez Feo tradujo a Wallace Stevens, William Carlos Williams, Stephen Spender, Virginia Woolf, George Santayana, T. S. Eliot y, viajero acaudalado, atravesaba el mundo de la vida literaria occidental como una Victoria Ocampo caribeña¹⁷. Era el interlocutor de todos los poetas del mundo exterior, con la excepción de Juan Ramón Jiménez, que prefería mantener sus lazos directos con Lezama.

Rodríguez Feo volvió a La Habana en 1941, conoció a María Zambrano y después, por intermedio de Camila Henríquez Ureña, asistió al estudio del pintor Mariano en la calle Empedrado. Pedro Henríquez Ureña le había aconsejado en Harvard que se acercase a Lezama, Mariano lo presentó a Guy

17 El modelo era conocido por todos. Véase esta carta de Piñera desde Buenos Aires el 17 de abril de 1947 (en pleno esplendor de *Orígenes* y de *Sur*): "Apareció en número de *Sur* dedicado a las letras inglesas. Mucho ruido y pocas nueces. La pobre Victoria ya no sabe qué hacer para comunicarse la inmortalidad de los inmortales. Sabes que el *Who's Who* de los argentinos dice Ocampo, Victoria: Dama de la alta sociedad. Entre otras cosas, recitó en Milán para la condesa de Saboya Perséfone de Gide. Bueno, es América". En Iván González Cruz (selección y prólogo), *Fascinación de la memoria-Textos inéditos de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, págs. 280-281.

Pérez Cisneros y poco más tarde al propio Lezama. Éste es el relato de Rodríguez Feo:

“Después volvimos a vernos en el estudio de Mariano, en la librería de La Victoria de la calle Obispo y en los cafés, como La Lluvia de Oro, cuyo nombre a su decir tenía ‘resonancias poéticas’, y donde solía reunirse con sus amigos. Finalmente me invitó a su casa a conocer a su familia, advirtiéndome con esa solemnidad que a él le gustaba tanto dar a veces a sus palabras que ese paso representaba la consagración de nuestra amistad. Ya por aquella época solíamos sentarnos casi todas las noches en el paseo del Prado a conversar sobre literatura y los últimos libros que estábamos leyendo. Aunque Lezama era una persona sumamente reservada y reticente en todo lo relacionado con su vida privada, creo que llegué a conocerlo en la intimidad como pocos de sus amigos. Cuando me contaba algo que para él era ‘un secreto’, siempre me decía: ‘esto sólo lo sabe el padre Gaztelu.’” Creo que la otra persona que más llegó a intimar con Lezama fue Mariano. Y, sin embargo, a pesar de la gran franqueza que se estableció entre nosotros, tal era su pudor, que solamente en sus cartas, años más tarde, Lezama me revelaría intimidades de su vida que yo desconocía. Quizá se debiera, en parte, a la soledad en que se fue sumiendo o a que

la lejanía lo incitara a confesarse con más libertad. Por eso creo que la publicación de nuestra correspondencia es de fundamental importancia para conocer mejor a esta enigmática figura.

Un día de invierno de 1943 estábamos sentados en el parque Martí, en el corazón de La Habana, cuando me decidí por fin a proponerle hacer una revista juntos. Lezama se quedó callado como calculando algo y después exclamó: '¡Tú estás loco!'. 'Como tú, todos estos años', le contesté sonriendo. Después me enumeró todos los escollos que tenía que vencer -aparte del económico- quien emprendiera tan ingrata tarea en Cuba y me advirtió en un tono medio burlón que mis pesos caerían en saco sin fondo. En varias ocasiones él se había lamentado de la desaparición de *Espuela de Plata*, pero nunca me había explicado las causas del fracaso. Pero como yo sabía que una de las razones era la falta de dinero, insistí en que ello no significaría un gran sacrificio para mí, pues al cumplir la mayoría de edad, dos años antes, mi madre me había entregado las acciones que me correspondían de la compañía azucarera de la familia y que podía muy bien sufragar una revista. Para embullarlo, le confesé que era un proyecto que había estado considerando seriamente desde el día que en Harvard le pedí a don Pedro su parecer y que a él le había parecido una idea

magnífica. Por fin Lezama se sonrió y me dijo que él también había pensado en que yo podía ayudar a lanzar una revista más ambiciosa, sobre todo con más páginas y colaboraciones extranjeras de primera calidad, pero que por delicadeza no se había atrevido a sugerírmelo.

Aunque ese día no cayó domingo -que era cuando nos reuníamos siempre con Mariano- nos dirigimos a su estudio, ansiosos por comunicarle lo que habíamos acordado. Recuerdo que se entusiasmó tanto con la idea que comenzó a trazar en una de las paredes los nombres que se nos ocurrían para la futura revista. Todavía perdura en mi memoria uno bellissimo que siempre lamentaré que no hubiésemos escogido: Consagración de La Habana.”¹⁸

El mecenazgo sirvió para mantener a Lezama Lima separado del poder político y también lo ayudó a encontrar un nexo con el exterior. Pero, sobre todo, Rodríguez Feo ayudó a

18 “Páginas inéditas de José Rodríguez Feo sobre la revista *Orígenes*, que llegaron a nuestras manos gracias a la generosidad de Diego García Elio”, citadas por Marcelo Uribe en *Orígenes-Revista de Arte y literatura*, dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo (Edición facsimilar), Volumen I (números 1-6), Introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México-Madrid, El equilibrista y Ediciones Turner, 199, pág. XXV.

levantar una muralla entre Lezama y el dinero, algo absolutamente necesario para quien pensaba la literatura como práctica sagrada (es decir, para iniciados)¹⁹ que había que mantener fuera del circuito de la profesión literaria. Esto siempre fue importante en la vida de Lezama. Hasta tal punto, que, probablemente, una de las razones de cierta aquiescencia suya respecto de la política cubana posrevolucionaria tiene que ver con el talante “antimercantilista” de la Revolución. Que, en el caso de Lezama, se teñía de un matiz patricio y aristocratizante, lo cual coincidía, insólitamente, con la política estatal comunista que eliminaba la tensión derivada de la exigencia de la profesionalización del escritor. Una exigencia que llegaba tarde, pero llegaba finalmente a los países del área.

En la época en que José Rodríguez Feo se fue de *Orígenes*, Lezama Lima se vio forzado a pensar en el dinero y también a discutir si había que pagar las colaboraciones. Cuentan Cintio Vitier y Fina García Marruz²⁰ que Guillermo Zéndegui, director del Instituto Nacional de Cultura de Cuba, ofreció financiar la publicación a cambio de imprimir su membrete en el directorio.

19 Más tarde volveremos sobre el carácter sagrado de la iniciación lezamiana.

20 “La amistad tranquila y alegre en eco de mucho júbilo”, en Carlos Espinosa (ed.), *Cercanía de Lezama Lima*, págs. 72-73.

La respuesta de Lezama (empleado en el mismo Instituto) es tajante y se encuentra en el número 35 de *Orígenes*:

“Si andamos diez años con vuestra indiferencia, no nos regalen ahora, se lo suplicamos, el fruto fétido de su admiración. Les damos las gracias, pero preferimos decisivamente vuestra indiferencia. La indiferencia nos fue muy útil, con la admiración no sabríamos qué hacer. A todos nos confundiría, pues nada más nocivo que una admiración viciada de raíz. Estáis incapacitados vitalmente para admirar. Representáis el *nihil admirari*, escudo de las más viejas decadencias. Habéis hecho la casa con material deleznable, plomada para el simio y piedra de infiernillo. Y si se pasean enloquecidos dentro de sus muros, ya no podrán admirar al perro que les roza moviendo su cola incomprensible.”²¹

2. Idilio y veneración

21 J. L. L., “Diez años de Orígenes”, *Orígenes* (35), vol. III, págs. 73-74 de la edición facsimilar.

Pero aumentaba lo idílico del surgimiento y desarrollo de *Orígenes* el hecho de que otra fuente de conflicto, el amigo pero crítico Virgilio Piñera²², estaba por ausentarse de Cuba. De hecho, cuatro años más tarde ya se había marchado a Buenos Aires, en una suerte de semiexilio, que duró unos diez años. Allí participó en la vida literaria porteña y fue presidente de la legendaria Comisión de Traducción que realizó la versión castellana de *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz, junto con el mismo Gombrowicz, Ernesto Sábato y un empleado polaco del banco en donde trabajaba el mismo Gombrowicz.²³

22 Sin duda, el único poeta cubano que estaba a la altura de Lezama. Nació en Cárdenas en 1912 y murió en La Habana, marginado y aislado, en 1979. Vivió en Buenos Aires entre 1948 y 1956. La historia de sus relaciones con Lezama está todavía por escribirse. En 1972, en plena dureza del régimen, escribió a Lezama, éste ya enfermo, muerta su madre y sus hermanas en el exilio, un poema que empieza irónico y acaba elegíaco: "Bueno, digamos que hemos vivido, /no ciertamente, aunque sería elegante / como los griegos de la polis radiante / sino parecidos a estatuas kriselefantinas, y con un asomo de esteatopía. /...Ahora callados por un rato / para escuchar los crótalos de las violencias, las ciudades deshechas en polvo/ arder en pavesas insignes manuscritos. /...Mas, es sólo una pausa en nuestro devenir. / Pronto nos pondremos a conversar. No encima de las ruinas, sino del recuerdo, / porque fijate: son ingravidos / y nosotros ahora empezamos". (1972): *Antología de la poesía cubana*, (Mihály Dés, ed.) Barcelona, Lumen, 1993, págs. 296-297.

23 La leyenda ha sido narrada muchas veces y ha dado lugar a importantes reflexiones acerca del límite real (o la ilimitada extensión) de la función literaria de una traducción. Juan José Saer y Ricardo Piglia se lo preguntan así: "¿Es parte *Ferdydurke* de la literatura argentina?" (en *Cuadernos de la Universidad del Litoral*, nº 3, Santa Fe, 1985 págs, 18-23). Gabriel Ferrater, en 1966, afirma: "Hace veinte años y durante seis meses, Witold

Todo estaba preparado para que Lezama fuese indisputablemente único, y así empezó a construirse la leyenda. Desde las reuniones o ceremoniales de *Orígenes*, que consistían en una “suerte de duelo de ingenio entre Lezama y Gaztelu -el vasco criollo y el vasco de Navarra- alrededor de una mesa, después de la misa celebrada en las horas de la mañana”.²⁴

Pero no sólo los duelos verbales, sino la iconografía es legendaria: en realidad, todo lo es en torno de *Orígenes*. Véase, si no, el detalle con que describe Marcelo Uribe las tres fotos en que se han registrado tres momentos de la vida de la revista:

“La primera foto, la de 1947-1948, fue tomada en el comedor de la parroquia de Bauta, sede pastoral del presbítero Gaztelu, cerca de La Habana, hacia la época de los *Diez poetas cubanos*, la antología de Cintio Vitier que reúne a otros tantos poetas, todos colaboradores de la revista: ‘los diez de *Orígenes*’. El que tomó esta foto estaba de pie, frente a la cabecera de una mesa que se extiende hacia el fondo de la habitación. En el costado derecho de la mesa, desde Angel Gaztelu, que está en la

Gombrowi, cz fue uno de los más notables escritores de la lengua española” en uno de sus más brillantes artículos, recogido en *Papers, cartes, Paraules-A cura de Joan Ferraté*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, págs. 192-194.

²⁴ Uribe, op. cit., pág. xxi.

cabecera del fondo, hacia el fotógrafo, aparecen Lorenzo García Vega, un joven recién llegado, empeñoso colaborador que se mantiene cerca de Lezama. Junto a él, Alfredo Lozano, viejo amigo de Lezama y colaborador suyo desde los años de *Verbum*, busca mirar la lente de la cámara por encima de la cabeza de Lezama, quien adelanta el cuerpo con el rostro levemente inclinado. Como casi indefectiblemente en los intensos calores habaneros, así en la intimidad de su casa de la calle Trocadero como en la calle, Lezama viste de riguroso traje y corbata, al igual que la mayoría de los comensales. A su lado, el músico Julián Orbón, de *tweed*, acodado sobre la mesa, mira de tres cuartos hacia la cámara con su rostro anguloso, semejante a un busto de Dante. El pintor Mariano, también viejo compañero y colaborador de Lezama, en camisa, y el poeta Octavio Smith completan este costado de la mesa.

Del lado izquierdo, al fondo, junto a Gaztelu, surge, más o menos inciertamente, el poeta y laborioso crítico Cintio Vitier, de traje y corbata oscuros. Enseguida está Collazo, tipógrafo de los talleres Ucar García, donde se imprimía *Orígenes* y que era considerado, en su calidad de artesano, miembro del grupo; junto a él, sonriente, Bella García Marruz-doblemente cercana a *Orígenes*, ya que es hermana de Fina y está casada con Eliseo Diego, autor de una de las más lúcidas obras poéticas del grupo,

que aparece sentado a su lado. Finalmente, a un costado de la cabecera, Fina García Marruz, poeta y ensayista, esposa de Cintio Vitier e intensa colaboradora de *Orígenes*.

Lo más natural sería pensar que quien estaba sentado en la cabecera opuesta a Gaztelu, quien se levantó, dio tres pasos para atrás y miró esta imagen a través del visor de la cámara en el momento de tomar la foto, fue José Rodríguez Feo, cuya presencia es previsible en esa reunión. Aunque pudo haber sido también Agustín Pi, que aparece en la siguiente foto y que estuvo cerca de *Orígenes* (de Eliseo Diego, de Cintio Vitier, de Lezama, de Gaztelu), y que influyó en la revista, aunque su nombre aparece en las páginas de *Orígenes* sólo en algunas dedicatorias.

En la segunda foto del grupo, seguramente algo posterior a 1950, a los ya mencionados, salvo un par de ausencias poco significativas, se suman algunas presencias: Mario Parajón, colaborador esporádico de *Orígenes*, igual que Gastón Baquero, que más tarde será jefe de redacción de un periódico muchas veces señalado por su extremo conservadurismo: *Diario de la Marina*. Enrique Labrador Ruiz, otro esporádico colaborador de *Espuela* y de *Orígenes*. Y Agustín Pi. Pero, sobre todo, en esta foto aparecen María Zambrano, que escribió muchas de las mejores páginas de

Orígenes, y José Rodríguez Feo. Sentados ambos en primer plano, uno junto a la otra, a la izquierda de Gaztelu, María Zambrano sonríe, de perfil, sin ver la lente de la cámara, como si ocultara el lado derecho de su rostro, mientras que Rodríguez Feo, sereno, cruza los brazos con cierta elegancia y mira de frente a la cámara. Lezama, de pie, parapetado atrás del grupo y a un lado, sonríe socarronamente, el saco abierto, posiblemente las manos en las bolsas del pantalón, con su ancha y corta corbata posada sobre el voluminoso vientre.

La última foto corresponde a los días en que *Orígenes* había cubierto el trecho más importante de su trayectoria y el grupo se acercaba a la desintegración definitiva. Días finales de la paz origenista. Vemos el grupo reunido una vez más en torno a una larga mesa, poblada de botellas y vasos de cerveza, con los platos servidos y un enorme platón en el centro. El salón en que se encuentran, pequeño para el tamaño de la mesa, luce evidentes vestigios de opulencia decimonónica. Un candil labrado cuelga sobre el centro de la mesa. En la pared de la izquierda puede verse el filo de lo que debía ser un enorme óleo. En el muro de enfrente se ve entreabierta una robusta ventana de madera. Las sólidas y oscuras cómodas que demarcan la entrada al comedor están decoradas con platos y jarrones, posiblemente franceses o ingleses. Más allá de la

entrada al comedor, al fondo, puede verse en la penumbra un tramo del cuerpo de una escalera con balaustrada de madera tallada.

...Sólo unos cuantos miran, entre inquisitivos y divertidos, al hombre de la cámara -Mariano, Lozano, Rodríguez Feo, Julián Orbón. Entre los quince que comparecen, no hay nadie nuevo, aunque falten algunos asiduos. Está María Zambrano, mirando hacia la cabecera que ocupa Gaztelu. Está, por supuesto, Lezama, otra vez echado hacia adelante y también con la cabeza inclinada; la mirada torcida e irónica se detiene en alguien del lado opuesto de la mesa".²⁵

Pero, además, las fotografías están acompañadas por una profusa tradición oral, de réplicas y contrarréplicas de Lezama Lima, Piñera, o Gaztelu. Subterráneo corría otro anecdotario, el de la vida habanera homosexual, que muy recientemente ha sido convertida en celebración casi póstuma por Reinaldo Arenas.²⁶

25 Uribe, op. cit., págs. xxxi-xxxvi.

26 En *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1993. Un extraordinario libro de memorias donde, no por primera vez pero sí con especial contundencia, se propone al lector un Edén cubano de homosexualidad masculina festiva, mezclada (Arenas odiaba la segregación de las "Minorities" de su exilio neoyorquino) y abundan las anécdotas sobre las visitas de Lezama y Piñera a los burdeles de hombres de la noche habanera.

Señala por fin Uribe:

“A los nombres de los allí fotografiados pueden añadirse los de René Portocarrero, pintor de una presencia gráfica en *Orígenes* por lo menos igual a la de Mariano Rodríguez o Lozano; de Guy Pérez Cisneros, crítico de arte cercano a Lezama desde los primeros años, fallecido en 1953; el de un poeta más, Justo Rodríguez Santos, incluido por Cintio Vitier en la antología-manifiesto *Diez poetas cubanos*; el de un músico, José Ardévol. Más allá de ellos, las fronteras son cada vez más difusas, aunque otra mujer, Lydia Cabrera, fundamental investigadora de la tradición afrocubana, podría, sin forzar las cosas, incluirse también.

Lezama Lima, presto a la sacralización de la amistad, escribió: “Si a esto añadimos la amistad como un misterio y una decisiva fuerza aglutinante, se va aclarando el secreto de la perdurabilidad de *Orígenes* desde sus primeras raíces. El hecho, muy importante también, de contentarnos con poco, muy poco en el orden económico, de 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, la más incontrastable

búsqueda de lo cercano y satisfecho. El hecho de que en aquella precipitada búsqueda de lo inmediato, en aquel vivir banal y tonto, apareciese de pronto un grupo de hombres jóvenes que buscasen todo lo contrario, es decir, las más nobles apetencias de la inteligencia y la poesía, bastaba para que el atento a los soplos del espíritu, viese en aquel grupo la excepción necesaria, creadora, capaz de regalarnos una dichosa sorpresa. Desde luego que las invisibles leyes del simpathos funcionaban admirablemente en aquel grupo de hombres trabajadores, que sin arrogancias venían a saltar un vacío y a hacer retroceder los avances de un bosque de muerte.”²⁷

Rodríguez Feo se fue de *Orígenes* con dos miembros del grupo de Lezama, Fayad Jamís y Mariano Rodríguez, que ilustraron las portadas de sus dos números tras el cisma. El grupo de La Habana siguió con Lezama, mientras Rodríguez Feo reuniría en su revista a la mayor parte de los colaboradores extranjeros y a los nuevos escritores cubanos y extranjeros.

²⁷ “Un día del ceremonial”, recogido por Ciro Bianchi Ross en *Imagen y posibilidad*, pág. 44.

3. La conexión entre la revista y los escritos de Lezama:

“Acción, no contemplación”²⁸

El número inicial (primavera de 1944) se titula únicamente “Orígenes”, y va firmado por “Los editores”, aunque la redacción es de Lezama.

Las estrategias de sacralización de la revista eran muy eficientes. Un ejemplo: cuando en 1948 apareció *Diez poetas cubanos*, una antología de Cintio Vitier²⁹, que en realidad es una extensión de los poetas que rodeaban a Lezama, María Zambrano publica “la Cuba secreta” (nº 20 de *Orígenes*, invierno de 1948), un ensayo sobre la antología, donde, entre otras cosas, refuerza la peculiar mitología estética del grupo:

Lezama y los que forman con él unidad de aliento, más que grupo, apenas han sido acogidos en los libros de los que escuchan poesía. ¿Por qué? Ahí están las revistas: *Espuela de Plata, Verbum, Nadie Parecía, Clavileño, Poeta, Orígenes*; los

28 La frase es de María Zambrano en “La Cuba secreta”, *Orígenes* (20), invierno de 1948, Vol. IV, págs. 63-69 de la edición facsimilar.

29 La Habana, *Orígenes*, 1948. Los poetas antologados son: Lezama, Gaztelu, Piñera, Justo Rodríguez Santos, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Octavio Smith, Fina García Marruz y Lorenzo García Vega.

libros de Lezama, de Baquero, de Piñera, de Cintio Vitier y de casi todos los que integran la antología. Y, sin embargo, el “movimiento” sigue su curso casi inapercibido. Y así sentimos la conciencia de este destino secreto con lo secreto que se despierta; es la unidad del instante en que situación vital y obra literaria se funden. Y así, la poesía de Lezama, que es acción y no contemplación, se sitúa, a pesar de sus complicadas y a veces cristalinas formas, en ese lugar primario que corresponde a la poesía que se adentra en la realidad despertándola y despertándose. Pues sólo es posible la contemplación cuando ya las formas han sido liberadas y aquietada el hambre originaria de la realidad. La raíz de la creación poética se hunde en la voracidad, en la avidez insaciable de la realidad, diremos, metafísica [...] La poesía atraviesa, sí, la zona de los sentidos, mas para llegar a sumergirse en el oscuro abismo que los sustenta. Antes de que le sea permitido ascender al mundo de las formas idénticas en la luz, ha de descender a los infiernos, de donde Orfeo la rescató dejándola a medias prisionera. Y así, la poesía habitará como verdadera intermediaria en el oscuro mundo infernal y en el de la luz, donde las formas aparecen.³⁰

30 María Zambrano, op. cit., pág. 64.

No sólo María Zambrano, sino también los otros integrantes de la antología se volcaban más de una vez en el elogio y la reverencia por Lezama. De igual a igual sólo le hablaba Virgilio Piñera, dueño de una convicción estética tan profunda y personal como la del primero.

En realidad, de todas las preguntas sin respuesta que genera Lezama, ninguna ha sido formulada tantas veces como la de los orígenes: “Como decía Nietzsche, ‘el que vuelve a los orígenes encontrará orígenes nuevos’³¹ En efecto, una de las cosas más intrigantes acerca del desarrollo de los escritos de Lezama Lima en *Orígenes*, y, en general, acerca de Lezama y sus circunstancias es su inmensa capacidad para sostener un discurso metafórico acerca de su situación real en el que la búsqueda de todo posible referente de la metáfora sea visto como una herejía, como un acto de vulgaridad imperdonable.³²

31 La frase, citada por el mismo Lezama, se encuentra en “Interrogando a Lezama Lima”, en Pedro Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre Lezama Lima*, La Habana, Casa de Las Américas, 1970, pág. 39.

32 Era y es casi universal la veneración ante Lezama, la ansiosa paráfrasis, el gusto por repetir para participar. Lo practican desde la derecha junguianos y adherentes de la crítica de los arquetipos (como Margarita Junco Fazzolari), izquierdistas y latinoamericanistas rigurosos, como Noé Jitrik, Irlemar Chiampi, Reynaldo González, Carmen Ruiz Barrionuevo o Arnaldo Cruz Malavé, poetas supervivientes de su generación que en algún momento se distanciaron de él o incluso lo traicionaron. Lo sostuvo hasta el final su confesor y confidente Gaztelu, lo proclamaron los seguidores de su “Curso délfico” (del que

Dar una versión histórica de ese estado poético que incluya una descripción del tipo de liderazgo que encarnó Lezama no se ha intentado todavía. La institución (de la revista, sus miembros, su órganos editoriales, sus contactos internacionales) y su concepción de la cultura americana quedan en suspenso casi siempre en todos los análisis. Se silencian en aras de un consenso curiosísimo acerca de que la experiencia del grupo era la de la comunión en un estado

Reinaldo Arenas da, en *Antes que anochezca*, op. cit., pág. 112) una versión carnal muy convincente. Sarduy hizo de esta veneración un estilo, a pesar de que en el "Homenaje a Lezama Lima" de *Escrito sobre un cuerpo* (1969), se amonesta: "No caer en la trampa de la crítica: un lenguaje mimético, una recreación del estilo... Evitar todo giro lezamesco" reeditado en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, F. C. E., 1987, pág. 281. Y en cuanto a la reverencia actual por Lezama, ¿qué decir de los poetas del neobarroco? Persiste, aunque lo homosexual de Lezama (de su estética) haya sido traído al centro de la poesía y ocupe un lugar central en la crítica, preanunciado ya por Sarduy, desde su frase: "Ah! Dialectizar la polémica entre Mario y Emir. *Paradiso* sería por orden de adjetivos, una novela *barroca, cubana* _ , _ y *homosexual*. Encontrar esos términos. Llenar los blancos", op. cit., pág. 281. Los del neobarroco sureño reverencian menos y preocupados en huir de Borges se amparan en Lezama. Dice Roberto Echavarren, crítico y poeta uruguayo: "No se trata ahora, como lo hizo Borges, de homogeneizar el habla y las letras, de sentar cátedra con decoro [...] sino de la mezcla: 'Hay cadáveres', se llama un poema de Perlongher. Y entre los muertos hay por lo menos una mujer... Eva Perón, la diosa prostituta. Un verso de José Lezama Lima ("deseoso es el que huye de su madre") sirve de epígrafe a un poema de Perlongher, cuyo yo lírico se pregunta '¿Huyo de la madre de Lezama Lima?' y contesta con un juego de travestismo que incluye el poema, la madre de Lezama, el mismo Lezama y a Perlongher": Roberto Echavarren (selección y prólogo), *Transplatinos-Muestra de poesía rioplatense*, México, El Tucán de Virginia, 1991, págs. 18-19.

poético compartido que era, sobre todo, el estado poético de Lezama. No sólo por la cantidad de poetas de grupo, sino también porque estado poético significaba una tendencia asegurada a la producción de metáforas, y la producción de metáforas aseguraba la “independencia”. Independencia “de lo que se consideraba inútiles y ramplones aparatos de la cultura oficial; independencia, incluso, del “gusto del público”.³³ Desde sus páginas, la revista intentaba una valoración, no emprendida antes, de un arte cubano nuevo, sobre todo poético, pero también plástico y musical. Dice Uribe: “*Orígenes*, que, de algún modo es la fuente principal donde bebe esa nueva realidad artística, se mira en ella y no puede menos que reconocerla con entusiasmo.” Y agrega: “La crítica de arte cubano en *Orígenes* -una crítica al filo del autismo- se articula casi exclusivamente en el elogio cómplice de las obras de quienes hacen posible la revista. Empero, es preciso decirlo una vez más, *Orígenes* es la fábrica, el taller (o el laboratorio) de una sensibilidad que se busca -y poco a poco se encuentra- distinta, aunque para ello se mire en ocasiones complacientemente en el espejo. Y por eso no hay que engañarse con el efecto que *Orígenes* tuvo en el medio en que nació, entre su hipotético público. En el momento de

33 Dice Uribe, op. cit., pág. xlviii.

mayor gloria, no se imprimían más de trescientos ejemplares de la revista (que comenzó con el mismo tiraje). La verdadera influencia de *Orígenes* [...] donde la revista operó su cambio más significativo, es entre los propios miembros del grupo y sus allegados; en su obra y en la influencia que ella irradiará lenta y difícilmente con el paso del tiempo. Ellos son los primeros transformados -y los primeros sorprendidos- por la mecánica que impone la revista; y esa transformación se afirma y se afina en su trabajo, siempre presidido por Lezama, cuya figura, consciente o inconscientemente, ejercía un subyugante poder. Lezama hubiera podido decir con toda tranquilidad '*Orígenes soy yo*'. Numerosos escritores cubanos cayeron presa de su poderoso campo magnético, aunque no todos mantuvieron el paso cuando *Orígenes* se detuvo."³⁴

La primera crítica abierta vino del crítico y ensayista Jorge Mañach desde la revista *Bohemia*. Así lo narra Marcelo Uribe: "En esos momentos (1949), para los integrantes de *Orígenes*, la sombra que se cernía sobre su idea de quehacer cultural no era sólo la retórica tradicional decimonónica que fue el disparador de las vanguardias. Lo era en buena parte, desde

³⁴ *ibidem*, op. cit., pág. xlix.

luego, pero también lo eran a su modo las vanguardias. Con la institucionalización y solemnización a que se fueron sometiendo arrojaban otra oscura sombra, también enemiga de la creación y de lo que sus integrantes entendían como el espíritu de *Orígenes*. En la vida cubana, cuando cundió el contagioso fenómeno del vanguardismo, el impulso cobró cuerpo en la *Revista de Avance*,³⁵ fundada, entre otros, por Jorge Mañach.” Uribe es categórico: “De entre los integrantes del grupo de *Avance*, es quizá Mañach quien encarna más a sus anchas el animal salvaje dispuesto a domesticarse a la primera insinuación. Es el vanguardista con horizonte de burócrata que imagina, para justificarse, que todos habrán de compartir forzosamente su trayectoria, único destino posible en su pequeño universo. En el artículo que inicia la polémica, ‘El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima’, respecto a la trayectoria del grupo de *Avance*, dice Mañach: ‘Cierto que los más de nosotros nos hemos “formalizado” ya mucho: apagamos los fuegos revolucionarios, escribimos como dicen que Dios manda, hasta hemos entrado en las academias y ganado premios. Eso es tan inevitable como echar abdomen después de los 40. Pero a nadie se le ocurre

35 Ver “Introducción”, pág. xii.

renegar de su padre porque ya no tiene la esbeltez de antaño [...] Pues bien: ustedes los jóvenes de *Orígenes* son, amigo Lezama, nuestros descendientes, como los pintores y escultores “nuevos” de hoy lo son de aquellos que nos ayudaron en nuestra batalla vanguardista [...] Si usted me reprocha mi desvío respecto de ustedes, yo a mi vez podría reprocharles a ustedes su falta de reconocimiento filial respecto de nosotros. Nos envuelven ustedes hoy en el mismo menosprecio que entonces nosotros dedicábamos a la academia, sin querer percatarse de la deuda que tienen contraída con sus progenitores de la *Revista de Avance*.³⁶ Y prosigue Uribe: “Por lo demás, Jorge Mañach [...] hace gala de exagerados elogios y buenas maneras literarias para aderezar -entre la deslavada ironía y el humor involuntario- su crítica a *Orígenes*. Y si confiesa que en los años de *Avance* fue defensor del “sentido poético como mera irradiación mágica de imágenes y vocablos”, también confiesa estar arrepentido de haberlo hecho, sin dejar de reconocer que, entonces, valió la pena”.³⁷ Y “Lezama contesta el 2 de octubre de 1949, ...en la ‘Carta abierta a Jorge Mañach’:

36 Uribe cita la revista *Bohemia*, Año XLI, número 39, 25 de septiembre de 1949, págs. 78-79.

37 Uribe, op. cit., pág. liii.

“Expresiones como *eso ya lo hice en mi juventud y nosotros queremos empezar de nuevo y equivocarnos*, en apariencia opuestas por el vértice, se allegan, se tocan y se destruyen.”³⁸

Pero lo que más molestó a Lezama fue la falsa ingenuidad de una más que débil y poco elegante *captatio benevolentiae* de Mañach, que se posternaba falsamente ante la dificultad lezamiana en frases como éstas: “Pero ya le digo: es posible que todo esa sea limitación mía. Si así piensa usted, no sabe cuánto le agradecería que nos ilustrase a todos un poco en un lenguaje que podamos entender...”³⁹)

¿Qué es lo que no se entiende?, se pregunta Lezama:

“¿El artificio verbal, esa segunda naturaleza asimilada ya por la secularidad, y en la cual el hombre ha realizado una de sus más asombrosas experiencias: otorgar un sentido verbal, destruirlo y verlo cómo de nuevo se constituye en cuerpo, liberado del aliento de la palabra o del ademán de su compañía? En realidad,

38 Uribe, op. cit., pág. liii.

39 Citado en Uribe, op. cit., pág. liii.

entender o no entender carecen de vigencia en la creación artística.”⁴⁰

La polémica con Mañach sólo dio fuerzas a la idea de Lezama: escribir en *Orígenes* era, verdaderamente, inscribir su vida en el origen de Cuba.

4. La ruptura

Aunque no quepa analizar aquí en profundidad la ruptura entre Rodríguez Feo y Lezama, es necesario dar, al menos, una versión. No porque interese la vida colectiva de *Orígenes* en este trabajo, sino porque fue el fin de esa vida colectiva y de la escritura genéricamente plural de Lezama, allí desarrollada, lo que dio paso a la escritura episódicamente aislada de *La expresión americana*, cuyo asunto, al revés, es del todo coral, continental.

Ésta es la versión de Cintio Vitier: “En cuanto a la ruptura entre Lezama y él, es una enredada historia de la cual tengo la siguiente versión. Un día que celebrábamos una fiesta familiar -creo que era nuestro hijo Sergio-, Lezama nos dijo que estaba

40 J. L. L., “Carta abierta a Jorge Mañach”, *Bohemia*, año XLI, núm. 40, 2 de octubre de 1949, pág. 7, en Uribe, op. cit., pág. liii.

muy preocupado por la colaboración que Juan Ramón Jiménez había enviado para el número que proyectaba dedicar al centenario de Martí, ya que contenía duros ataques contra Vicente Aleixandre y Jorge Guillén, quienes también eran amigos nuestros. Recuerdo que comentó que ese tipo de ataque no era propio del estilo de *Orígenes* y mucho menos de un número dedicado a Martí. Según nos dijo, había escrito a Juan Ramón tratando de convencerlo de que enviara otra colaboración, y desde luego no publicaría aquellos ataques en el número de Martí, como así fue. Juan Ramón, sin embargo, se mostró intransigente y alegó que había sido ofendido desde la páginas de la revista y que tenía derecho a responder. Resultó que efectivamente, en un número anterior se había publicado una décima de Jorge Guillén en la que ripostaba el juicio de Juan Ramón sobre los ‘poetas profesores’. Como aquello estaba escrito, diríamos, en clave, no nos dimos cuenta. Lo que la décima venía a decir era que si algunos poetas se ganaban la vida trabajando como profesores, el que los criticaba, en cambio, vivía de su esposa, cuya voz se oía al final de la décima diciendo ‘No te canses, amor’. (Por otra parte, aunque no en *Orígenes*, Aleixandre había declarado que toda poesía ‘esquisita’ era una poesía ‘mutilada’...) Ante la insistencia de Juan Ramón, y dadas las circunstancias que nos unían con él desde su

estancia en Cuba (1936-39), Lezama decidió publicar dicha colaboración, titulada 'Crítica paralela' en el número siguiente. Varias veces nos dijo (pues tenía tendencia, no a la mera repetición, sino a una especie de estribillo conversacional), que no publicarla sería comparable a no publicarle un texto a Góngora o Garcilaso. Más que a lo anecdótico o secundario (las discrepancias entre los poetas mezclados en tan enojoso asunto), iba a lo esencial; y lo esencial para él era que negarle a Juan Ramón, príncipe de la poesía castellana, las páginas de *Orígenes*, sería hacer el ridículo. Nos expresó, además, que antes de salir Rodríguez Feo de viaje al extranjero había revisado de prisa los materiales del número siguiente y nada objetó. Sin embargo, al regresar Rodríguez Feo de España, donde supongo que estrechó su amistad con Aleixandre y Guillén, y al encontrarse con el número 34 de *Orígenes*, en el que se incluían los referidos ataques, exigió a Lezama una retractación pública que él desde luego no aceptó. Entraron así en conflicto y se separaron".⁴¹

41 Entre otros, y quizá con mucha fiabilidad, ya que no tiene motivos para no ser veraz (es mucho menos creíble su relato de las relaciones de Lezama con el régimen, sobre todo en los diez últimos años de su vida) cuenta y detalla así las circunstancias de la ruptura Cintio Vitier en una entrevista, "La amistad tranquila y alegre, en eco de mucho júbilo", en Carlos Espinosa (ed.) *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986, págs. 48-84. También con mucho pormenor narra Marcelo

El 33, número de la discordia, con el texto de Juan Ramón Jiménez (“Crítica paralela”)⁴², estaba dedicado a Martí, con motivo de su centenario y escribían Jorge Guillén, Alfonso Reyes, María Rosa Lida, María Zambrano, Luis Cernuda y Angel Gaztelu.

En 1954, tras el abandono de Rodríguez Feo, ya no habrá quien costee la salida de la revista. Se publicaron en total 42 números -pero no números 41 ni 42, sino dos números 35 y 36, a causa de la escisión- con cierta periodicidad, trimestral al principio o oscilante después, como se verá en el índice.

Cuando aparece *Ciclón*⁴³, las fuerzas literarias cubanas se agrupan de modo tal que resumen varias fracturas a la vez.

Uribe la relación entre Juan Ramón y Lezama. Ver “IV. Fidelidad a los orígenes”, op. cit., pág. lxi.

42 Jiménez contestaba las décimas “en clave” de Guillén que contra él habían aparecido en el número 30 (1952), pág. 13: “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 amor” / Trabajar también ahonda / la vida: mi inspiración”: “Así”, dice Cintio Vitier, “tranquilamente y sin que de momento nos percatáramos, Guillén llamaba a Juan Ramón “altanero parásito” de Zenobia Camprubí Aymar”: en “La aventura de *Orígenes*”, *Fascinación de la memoria*, núm. 47, pág. 334.

43 *Ciclón* se proponía liquidar *Orígenes* y a Lezama, como miembro de una generación perimida y “metafísicoide”. Ver el ataque a Vitier y Lezama en *Ciclón, revista literaria*, Vol 4, La Habana, 1959, nº 1, (microfilm), firmado por R. Fernández Bonilla, se titula “Refutación a Vitier” y su argumentación no es desdeñable: “Seguidamente se hace una exhibición cerrada de los

Primero, una fractura generacional: en las páginas de la nueva publicación aparecen los entonces jóvenes Guillermo Cabrera Infante, José Triana, Severo Sarduy, Luis R. Morán, J. Enrique Piedra y Antón Arrufat. Después, se ve claramente que Lezama se había alejado de los contactos internacionales: segunda ruptura, incluso con casi toda España (en *Ciclón* publican los jóvenes Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma). Queda en pie, sin embargo, una alianza extraña y secreta, la auténtica alianza de

juicios encomiásticos que han merecido las obras de Lezama y Vitier de parte de los autores extranjeros o vernáculos... Claro que la libertad que interesa (al grupo de *Orígenes*) no es la libertad de la patria ni del pueblo, la libertad política en la que se funda la más auténtica transformación social y económica del país, sino la libertad mítica, inmemorial de la isla, como morada del Todo y de nuestro ser originario. Pero eso es otra cosa... Indudablemente que el grupo de *Orígenes* significó por varios años la mejor representación de la calidad poético y literaria. Por ello, después del golpe de 1952" (se refiere al golpe que llevó al general Batista al poder al derrocar al gobierno de Carlos Prío Socarrás) "una juventud aún aturdida y desorientada... volvió sus ojos a esa gran generación. Pero ¿qué actitud asumió la dirección del grupo Orígenes, que tenía en esos momentos la corona de la sapiencia y el cetro de la inteligencia del país...? Pues... la de afirmar y sostener que el problema de Cuba es metafísico, que en Cuba hay una corrupción del ser". Y agrega: "Conozco la obra de Lezama lo suficiente como para afirmar que ha tomado el espíritu que animaba la más virulenta y mesiánica del romanticismo alemán... La doctrina la ironía que tomase probablemente de Fichte a través de la modalidad que le dieran Jean Paul, Novalis, los hermanos Schlegel, Solger... le indujo a tomar una actitud despagada de las cosas objetivas, reales, ya que esa doctrina, precisamente, las niega en nombre de una realidad integral, y es esa realidad de otro rango la que él, Lezama, llama su tiempo enemistado". págs 66-67. A partir de la pág. 67 el microfilm se volvía ilegible.

los orígenes, una alianza que por diversas razones, sobre las que ya volveremos, Lezama no podía romper.

¿Cuáles son las dos figuras permanentes en su vida, figuras con las que no lo liga esa mera vinculación jerárquica en la que él es el maestro y los otros, los discípulos? Además de los poetas cubanos rendidos a sus pies, incondicionales y suyos (Vitier, García Marruz, etcétera) permanecen en su vida literaria (y en su sistema imaginario de autorización) dos personajes. El confesor y el padre poético, ejes ambos en la vida literaria de Lezama: Angel Gaztelu, nacido en Navarra, España, en 1914, llegado a los 13 años a Cuba, donde se ordenó sacerdote (seguía siéndolo en 1992, como párroco de Bauta, cerca de La Habana) y Juan Ramón Jiménez, el único escritor que está con Lezama desde *Verbum*, en 1937, hasta el final de *Orígenes* en 1956. Adviértase que Jiménez publicó en *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía* y *Orígenes* y que Jiménez fue el motivo de la ruptura. En 'Crítica paralela' Jiménez atacaba a Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Pedro Salinas y Gerardo Diego, ese "resto de España" del que se aleja Lezama tras la ruptura.

Pensemos en qué sucedió tras este incidente. Después de esta colisión múltiple, un año más tarde y en vísperas de la revolución, Lezama, ya solo, dio las conferencias de *La*

expresión americana. Pensemos que, ya solo, terminó *Paradiso*. Pensemos, en fin, que si existe en esta secuencia alguna secreta relación entre ciertas ausencias y ciertas presencias, hay que advertir el peso que tenía la figura de Jiménez para Lezama.

No cabe estudiar aquí el texto completo en que Jiménez atacaba a Guillén, Aleixandre y los otros. Pero como atribuyo a la relación de Lezama con Jiménez un carácter decisivo en la formación de la identidad de aquél, reseño a Marcelo Uribe:

“El texto de Juan Ramón Jiménez comienza con la apariencia de una serie de aforismos con título, aunque los textos rápidamente van cobrando vuelo hasta convertirse en párrafos de reflexiones y anécdotas. Pronto se lee el primer ataque, ya no un aforismo ni un párrafo reflexivo, sino varios párrafos titulados ‘Respuesta concisa. A un mutilado auténtico’, que comienza con la discusión de un aserto de Vicente Aleixandre publicado en la revista *Insula* de Madrid -‘entre otros aforismos de imitación evidente’- dice Juan Ramón. La sentencia de Aleixandre que tanto irrita a Jiménez indica que un poeta ‘esquisito es siempre un mutilado. La discusión de esta frase pronto desemboca en el juicio implacable sobre el poeta y sobre otros poetas’.⁴⁴

⁴⁴ Uribe, op. cit., pág. lxii.

Jiménez propina a Aleixandre el siguiente y extenso latigazo: ‘V. A. es un existencialista de butaca permanente; y que escribe imaginaciones por serie, en álbumes de fantasmas sucesivos. La escritura de V. A., verso o prosa, no es más que una serie de estampas forzadas, sin vida verdadera; un friso decorativo de una biblioteca particular secreta. Nada grandioso, nada gracioso, nada fabuloso, nada sagrado, nada profano, nada divino, nada humano. Calcomanía, manía de calco. Simulo y disimulo, en forma amarga.

Poemas y más poemas en verso libre sin calidad ni individualidad alguna de duración, que, en realidad, parecen, como los de Luis Cernuda, traducciones de poemas mejores, ¿Qué puede dar esa escritura a los jóvenes? Nada. (Como la de Guillén y Salinas es vía muerta).”⁴⁵

Continúa Uribe: “Páginas más adelante, en otro fragmento titulado tres respuestas a uno solo, vuelve Juan Ramón contra Guillén y, párrafos o aforismos mediante, en el fragmento que cierra su colaboración de *Orígenes*: ‘Mis respuestas críticas (respuestas, entiéndase, porque yo nunca ataco primero, sino que me defiendo, sobre todo en lo histórico) no están nunca relacionadas con ningún asunto político [...] Mis amigos son los

45 Uribe, op. cit., pág. lxii.

que respetan al consecuente libre antes que al vacilante equilibrista. Pues a esos equilibristas embozados de la literatura siempre les responderé con dureza.”⁴⁶

Quizá no sea arriesgado pensar que Jiménez había asumido, hasta cierto punto, en un plano de existencia retórica y dentro de *Orígenes*, la voz que Lezama no podía adoptar, la voz de quien insulta, rompe, descalifica.

En *Orígenes*, Jiménez a mi juicio es Lezama, quien, de esta manera, se hace con una voz que, en abierta polémica con otros poetas, vive y actúa la querrela que Lezama no puede vivir: la separación y la descalificación de su propio entorno. Jiménez hace lo que Lezama no puede hacer: desprenderse de su propia responsabilidad colectiva en *Orígenes* para seguir creyéndose, él mismo, origen. Pensemos que Lezama tenía entonces más de 50 años, que había ensayado y publicado en esa revista, como veremos, todos los géneros posibles de un artista moderno, que había exhibido ante sus iguales el cuadro del sujeto creador y de la creación (una autobiografía en marcha) sin ningún tipo de

⁴⁶ Uribe, op. cit., pág. lxii. Aludía Jiménez, al decir que respondía, a que había habido el ataque previo de Guillén, como él mismo señalaba en una carta a Lezama: “Querido Lezama: Jorge Guillén me atacó en sus décimas y nonas de *Orígenes* y en *Orígenes* le respondo. Es necesario desenmascarar a los traidores. Suyo siempre. J. R. J.”, op. cit., pág. lxii-lxiii.

reservas. Pero ahora llega el fin de la etapa: 1954 es el año de la ruptura y durante casi dos años más se extenderá, ya indigente, la marcha de *Orígenes*, cada vez más rodeada de los nuevos protagonistas de la isla.

Pero, además, al hablar por boca de Jiménez, ¿por boca de quién habla Lezama? Jiménez es el creador europeo, despojado de toda preocupación por el origen americano, reeditando las grandes rencillas de los siglos de oro, polémico y agrio hasta la exasperación, itinerante, fiel en la balanza de la lengua más exquisita que se pueda soñar desde América, desdeñoso de esos jóvenes poetas a los que, sin embargo, enseña, dicta o domina. Al contrario de Lezama, que quiere atraer, seducir e iniciar, Jiménez organiza, estimula, no fomenta alianzas, sino que las dinamita. Por eso a Lezama le conviene la voz de Jiménez.

Y tras la prosopopeya, el vaciamiento. Desde esta perspectiva, hay que ver *Orígenes* como una escritura múltiple de diversos géneros que componen fragmentos autobiográficos en los que Lezama se ensaya para el gran salto. Ese gran salto, desde *Paradiso* hasta "El pabellón del vacío"⁴⁷ supone la

⁴⁷ Para José Angel Valente el último poema de Lezama, es el de la "resistencia infinita": "Voy con el tornillo / preguntando en la pared / un sonido sin color / un color tapado con un manto. / Pero vacilo y momentáneamente / ciego apenas puedo sentirme. / De pronto, recuerdo / Con las uñas voy abriendo / el tokonoma en la pared. / Necesito un pequeño vacío, /allí me voy reduciendo para

reaparecer de nuevo, / palparme y poner la frente en su lugar. / Un pequeño vacío en la pared / Estoy en un café / multiplicador del hastío, / el insistente daiquirí / vuelve com o una cara inservible / para morir, para la primavera. / Recorro con las manos / la solapa que me parece fría. / No espero a nadie / e insisto en que alguien tiene que llegar. / De pronto con la uña/ trazo un pequeño hueco en la mesa. / Ya tengo el tokonoma, el vacío, / la compañía insuperable / la conversación en un a esquina de Alejandría, / Estoy con él en una ronda/ de patinadores por el Prado. / Era un niño que respiraba todo el rocío tenaz del cielo, / ya con el vacío, como un gato / que n os rodea todo el cuerpo, / con un silencio lleno de luces. / Tener cerca de lo que nos rodea / y cerca de nuestro cuerpo, / la idea fija de que nuestra alma / y en su envoltura caben / en un pequeño vacío en la pared/ o en un papel raspado por la uña, /Me voy reduciendo, /soy un punto que desaparece y vuelve / y quedo entero en el tokonoma. / Me hago invisible / y en el reverso recobro mi cuerpo / nadando en una playa, /rodeado de bachilleres con estandanrtes de nieve, / de matemáticos y de jugadores de pelota/ describiendo un helado de mamey. / El vacío es más pequeño que un naípe / y puede ser más grande que el cielo / pero lo podemos hacer con nuestra uña / en el borde de una taza de café / o en el cielo que cae por nuestro hombro. / El principio se une con el tokonoma, / en el vacío se puede esconder un canguro / sin perder su saltante júbilo. / La aparición de una cueva es misteriosa y va desenrollando su terrible. / Escondese allí es temblar, / los cuernos de los cazadores resuenan en el bosque congelado. / Pero el vacío es calmoso, / lo podemos atraer con un hijo e inaugurarlo en la insignificancia. / Araño en la pared con la uña / la cal va cayendo/ como si fuese un pedazo de de la concha / de la tortuga celeste. ¿La aridez en el vacío / es el primer y último camino? / Me duerno, en el tokonoma / evaporo el otro que sigue caminando". (1º abril 1976). *Creación*, nº8, Madrid, 1993, págs. 76-81. Agrego además, como mera impresión, que en este poema -extraordinario poema de muerte y vejez- Lezama clausura la celebración de "Muerte de Narciso", celebración de la que sus libros anteriores de poesía pueden considerarse continuaciones -como señala Carmen Ruiz Barrionuevo- de un proyecto poético unitario desarrollado en *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas*

construcción, única en la lengua castellana americana, de un sujeto creador en su totalidad.⁴⁸ Una construcción de índole premoderna y oscilante, sobre cuyas claves volveremos.

Y, antes de ese salto, se detiene en *La expresión americana*, donde predica, como dijimos al principio, acerca de la lengua literaria, de la tradición continental, de la cultura y de lo americano.

La expresión americana es, desde este punto de vista, el libro, extrañamente anacrónico, en que Lezama clausura lo colectivo, abjura, sin decirlo, de su prosopopeya hispánica (encarnada en Juan Ramón Jiménez), y se prepara para *Paradiso*. Me explicaré: la estrategia creadora de Lezama admite, como se verá, toda clase de préstamos, apropiaciones, incorporaciones, plagios, repeticiones, alteraciones, amplificaciones y traslaciones. Lo hermético no es en él parvo o escueto, sino abundante y proclamado. En su búsqueda de

(1945), *La fijeza* (1949) y *Dador* (1960) y del que *Paradiso* sería la culminación: "Universalismo y cubanidad de José Lezama Lima, *Creación*, pág. 94.

48 En ese sentido, Lezama Lima alcanza la dimensión de fundador o creador tal como lo define, por ejemplo, J. R. Jauss a propósito de Baudelaire: "El poeta que es capaz de superar el extrañamiento de la realidad y de reproducir, mediante una actividad estética consciente, el mundo en su carácter originario, devuelve a nuestra consciencia una realidad olvidada o reprimida": *Experiencia estética y hermenéutica literaria-Ensayos en el campo de la experiencia estética* (1977), Madrid, Taurus, 1987, pág. 43.

formas elípticas, opera por medio de densas intensificaciones de resonancias: no deja fuera las búsquedas, sino que las incorpora, como si esas mismas tentativas fuesen el resultado final. Es un escritor de mediados del siglo XX, no un vanguardista: ya no proclama lo nuevo. No funda, sino que enlaza y reescribe lo viejo, lo clásico, lo gastado. No utiliza las estructuras narrativas para pergeñar y expresar ideas nuevas o formas inéditas, sino que usa las ideas envejecidas, convencionales, para hacer surgir, mediante su acumulación o juxtaposición, relaciones nuevas. Lo nuevo no son los materiales ni los géneros, sino los lazos que los anudan o los desanudan: así la cuestión homosexual en *Paradiso*, que tanto debe a Gide o a Platón, no reivindica ni organiza un saber inédito acerca del Eros platónico, sino que lo vincula con una vivencia festiva católica del pecado de la cual surge la escritura de novela misma, predicando una concordia masculina explícitamente homosexual, por completo extraña a la tradición novelística a la que se pertenece Lezama.

Pero, como se verá a continuación, hay más: al ordenar por años las citas de fragmentos de Lezama en *Orígenes*, se ven claramente dos líneas de asuntos que van complementándose y enlazándose.

En primer lugar: la línea de la sucesión o linaje (lo hispánico, lo criollo, lo cubano y lo católico como asunto familiar) en los fragmentos de *Paradiso* que en la revista arman la serie autobiográfica.

En segundo lugar: la teoría de los géneros, que culmina en su anuncio de *Paradiso*, la novela cubana que le ha sido posible hacer porque antes ha dominado el conjunto de las artes de la palabra. Linaje familiar y linaje estético que desembocan en *Paradiso*.

Y, por último: algo sorprendente y que habla muy claramente del enigma de *La expresión americana*. A pesar de ser esas conferencias y su posterior redacción y publicación en 1957 en forma de libro, la obra correlativamente más cercana a la escritura fragmentaria y de múltiples géneros y estilos de *Orígenes*, ninguno de los trozos, poemas, artículos, ensayos, reseñas, apuntes, observaciones, cuentos o capítulos de *Paradiso* fue incluido o utilizado para esta obra. Misteriosamente, *La expresión americana* parece venir otra dimensión. No de un mundo radicalmente separado del mundo de *Orígenes*, pero sí de una elaboración radicalmente distinta de los mismos materiales. Por eso, antes de estudiar el significado de esa rareza, conviene leer a Lezama en *Orígenes* como si la revista misma fuese un libro unitario y todos sus

textos compusiesen “fragmentos” -hubiese dicho Goethe- “de una enorme confesión”.⁴⁹

5. Lezama habla de sí mismo en *Orígenes*

1944

1. “Juego de las decapitaciones” I (1), primavera de 1944, págs. 14-25. Cuento no recogido por Lezama pero incluido en las *Obras Completas*.

Permítaseme una digresión a propósito de este cuento. Lo primero que Lezama publica en el número I de *Orígenes* es un “cuento chino”: “Juego de las decapitaciones” pertenece al mismo período que todos los otros cuentos de Lezama (1936 a 1946-49). Extraordinario laboratorio de estilos y procedimientos, en los cuentos se oyen también lejanos ecos de Flaubert y Nerval, se descubre prosa modernista y homenajes a gregerías, junto con experimentos surrealistas y a desbordes metafóricos simbolistas. Pero desde el punto de vista del problema de la relación entre la Historia y la representación

⁴⁹ *Poesía y verdad*, trad. de Rafael Cansinos Assens, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1968, pág. 1619.

novelesca de la vida individual y colectiva, nuestro “cuento chino” expone una manera peculiar de la narración histórica, que, a pesar de su aparente gratuidad, bien podríamos incluir en la definición de György Lúkacs de la naturaleza de la novela histórica: “No se trata de narrar de nuevo los grandes acontecimientos históricos, sino de despertar literariamente a aquellas personas que figuraron en ellos.”⁵⁰ Además, “Juego de las decapitaciones” fue publicado unos meses antes de que Lezama escribiera uno de sus primeros manifiestos acerca de la tradición literaria, “Después de lo raro, la extrañeza”, en el que resume sus puntos de ruptura con las generaciones cubanas anteriores y adopta voluntariamente una típica actitud americana de entreguerras: hacerse con la totalidad de la cultura occidental por medio de la apropiación paródico-erudita de temas, formas y alusiones. Pero Lezama no practica la parodia como estrategia literaria ni como principio ético-

50 Ver: György Lúkacs, *Sociología de la novela*, (Barcelona, Península, 1986), pág. 414. Por más forzada que pueda aparecer esta referencia a Lúkacs, se comprenderá si se tiene en cuenta que, en sus reflexiones sobre la novela histórica, Lúkacs sitúa en el centro antirromántico de la tradición, inaugurada sin duda tras la Revolución Francesa, a Walter Scott, por lo cual borra las fronteras entre novela de *romance* (en el sentido anglosajón del término) y novela realista. Precisamente ese borrarse de fronteras se da dentro de la novela histórica, género típico de la modernidad: en este curioso sentido, Lúkacs anticipa uno de los postulados del posmodernismo crítico, radicalmente historicista y, por lo tanto, nada respetuoso con las ortodoxias del realismo.

poético, sino que, al revés, busca una suerte de comunión formal con aquello de lo que se apropia. El efecto es completamente distinto. En lugar del sentimiento de lo perdido, afín a toda cultura libresca o alejandrina, en Lezama Lima domina el sentimiento de lo hallado: una confianza pseudo-ingenua en la presencia del espíritu a través de una catarata de manifestaciones estéticas. De lo hallado el cuento “Juego de las decapitaciones” supone una epifanía mínima, la irrupción breve de uno de los sentidos del libro más arduo: el Tao. ¿Es “Juego de las decapitaciones” una ilustración del Tao? En primer lugar hay que decir que el Tao de Lezama Lima no es un libro de erudito, ni una edición, ni un saber filológico, sino un conjunto de fragmentos ligados por imágenes que no vienen del estudio estricto sino de la más flexible de las utilidades. “Juego de las decapitaciones” usa algunos de los personajes del Libro del Tao: un emperador, una emperatriz (So Ling), un mago (Wang Lung) y un jefe de bandidos que lucha por quedarse con el reino del emperador.

Lo significativo es haber decidido publicar un cuento chino con “personajes” del Tao para el primer número de *Orígenes*. Si se desea poner la revista y el “cuento chino” que la inaugura en relación con su campo intelectual, se hará necesario recordar que, en Cuba, 1944 es el año en que J. A.

Portuondo publica *El contenido social de la literatura cubana* y Jorge Mañach, *Historia y estilo*: dos libros de enfoque histórico - sociológico en abierta disonancia con las evocaciones lezamianas en *Orígenes*. Un cuento como “El juego de las decapitaciones” supone querer evadirse enfrentarse con la vida interior de las formas, en la que no existe el pasado, sino tan sólo el presente. ¿Qué significa enfrentarse a la vez a todos los presentes posibles de la poesía? En primer lugar, seguir el programa expuesto en “Después de lo raro, la extrañeza” y, en segundo término, aceptar también que se puede comprender *Orígenes* no a partir de su entera evolución, sino tomando como base una interpretación adelantada de lo que todavía no había sucedido: el curso entero de la revista: “Juego de las decapitaciones” la profetiza.

“Después de lo raro, la extrañeza”: apareció en la sección de notas del número 6 de *Orígenes*, (“verano, julio de 1945”)⁵¹. El título juega con el del volumen de Vitier al que alude (*Extrañeza de estar*) pero también, como es evidente y no menos importante, con “lo raro” modernista. Como muchas de las notas y ensayos de Lezama de aquella época, constituye un

51 Este texto, que reseña un volumen de poesía de Cintio Vitier, *Extrañeza de estar*, apareció postumamente en *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981, págs. 163-171.

manifiesto del movimiento crítico y poético origenista: sostiene que “la poesía, lo que ya se puede llamar con evidencia los poetas de la generación de *Espuela de Plata*, querían hacer tradición, es decir, reemplazándola, donde no existía; querían hacer también profecía para diseñar la gracia y el destino de nuestras próximas ciudades [...] Si no había tradición entre nosotros, lo mejor era que la poesía ocupara ese sitio y así había la posibilidad de que en lo sucesivo mostráramos un estilo de vida”.⁵²

“Juego de las decapitaciones” muestra el sentido de la “extrañeza” lezamiana, por oposición a lo “raro” modernista y las vanguardias.⁵³ Lezama no construye el cuento como si

52 *Imagen y posibilidad*, pág. 166. La generación de *Espuela de Plata*, agrupada alrededor de la revista entre 1939 y 1941, incluía al mismo Lezama Lima, junto a Jorge Arche, José Ardévol, Gastón Baquero, Eugenio Florit, Alfredo Lozano, René Portocarrero, Justo Rodríguez Santos, Cintio Vitier y Virgilio Piñera, quien se incorporó más tarde a la lista de colaboradores. *Espuela de Plata* es la revista donde más patente se hace la influencia de Juan Ramón Jiménez en Lezama Lima. Lo duradero de esta vínculo es evidente cuando reparamos en que el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1938) fue reeditado por la editorial dependiente de *Orígenes*. Ver *Analecta del reloj*, (La Habana: Orígenes, 1953), págs. 40-161. En la edición de las *Obras Completas* el “Coloquio...” lleva por fecha “1937”, que corresponde al número 2 de la revista de *Verbum*. Pero en realidad el “Coloquio...” circuló –dentro del limitado tiraje y difusión posible en el mercado cubano de la época- a partir de 1953.

53 Tan importante como el alejamiento respecto de la Academia oficial cubana –representada por los restos modernistas– es el

debiera acercar lo lejano hasta su lector, justificando de alguna manera -libresca, por ejemplo, o pseudoerudita- su elección del material de la ficción. Al contrario, empieza brindando al lector una ilusión de proximidad absoluta: “Wang Lung era mago y odiaba al Emperador; amaba en doblegada distancia a la Emperatriz.”⁵⁴

Una de las características más acusadas de la técnica de la “extrañeza” lezamiana es, paradójicamente, la *personificación* de una voz o un narrador próximos tanto al lector como a lo que se enuncia, cuando al contrario, el registro temático y temporal muestra la enorme distancia entre el lector y lo narrado. Lezama practica una especie de comunión instantánea con el flujo de lo narrado. Lo quiere indiscernible, extraño, pero inmediato y pegado a la sensibilidad estética del lector. Desde este punto de vista, “Juego de las decapitaciones” profetizaría

desdén de Lezama Lima por las vanguardias. Véase, sino, en “Después de lo raro...” la siguiente consideración acerca del surrealismo: “Yo sé que algunos burgueses, profesores raté, disfrazados de Lautremont o de Kafka, sonreirían [...] porque se abandonan lánguidamente a la intensidad que creen en la llama. Si por el contrario se utiliza una acartonada bocina de profecía, como no existe un centro momentáneo, sino la turbulencia (que) se multiplica por su desesperada y ridícula identidad, lo que aparecía como ceniza final sería el discurso surrealista silabeado por debajo del mar”, en *Imagen y posibilidad*, págs. 164-165.

54 En José Lezama Lima, *Obras Completas*, págs. 1231-1246.

el curso de *Orígenes*, al mostrar la oscilación entre ambición y deseo, común a otras narraciones históricas: el Mago realiza una muestra de su mejores armas ante el Emperador y luego, a través del truco de la decapitación, se queda con la Emperatriz, que huye con él hacia el norte, hacia la tierra de los bandidos. Entrega la Emperatriz al jefe de los bandidos, que quiere el trono del Emperador. Vuelve a la corte del Emperador. Se escapa otra vez hacia los territorios del bandido. Se encuentra con la Emperatriz, se une nuevamente a ella y ahora vuelven a las tierras del Emperador. El pretendiente pone sitio a la corte. El mago decapita a la mujer, se mata y luego el Emperador, cuando los descubre, se mata. El Pretendiente vence al soberano, reina durante cincuenta años y muere. Durante su reinado se han extinguido en la corte las artes de magia. Para que vuelvan, las gentes exhiben el cadáver del emperador-jefe de los bandidos durante tres días. Los pájaros lo sobrevuelan. Un halcón le abre “lo circular”⁵⁵, mientras que el otro “breve, tornasolado, raspaba con furia en un dedo de rotación incesante”.⁵⁶

55 op. cit., pág. 1245.

56 op. cit., pág. 1246.

Quizás atribuirle a este cuento un significado institucional sea exagerado. Pero es posible considerarlo como si fuese el programa lezamiano para *Orígenes*: inmediatez estética, vivencia de lo extraño como lo más próximo. En este sentido, lo exótico-histórico del cuento no es meramente ilustrativo, sino que constituye un intento de revivir lo vivo que hay en la Historia. Lo vivo puede ser el Tao, el Libro de los Muertos, una crónica del descubrimiento de América, o un costumbrista cubano del siglo XIX. Pero Lezama, para mostrar el arco más extenso posible, inaugura el programa origenista con “Juego de las decapitaciones” un cuento chino, y no con un ensayo, un episodio de la vida caribeña o un debate con poetas de generaciones anteriores.

En este sentido, el antirrealismo de Lezama Lima forma parte de una corriente mucho más profunda y complicada que la que puede describirse a través de la oposición entre realismo y antirrealismo en la historia de la novela hispanoamericana. Se trata de un antirrealismo profundamente historicista. Lezama Lima no escribe ni novelas ni cuentos históricos, pero hace historicismo ya que milita en la convicción de que en América el despertar literario -colectivo e individual- puede volver presente cualquier acto poético pretérito y cualquier sensibilidad. Para Lezama no existe lo

perimido ni lo perdido. Él vive en estado de encuentro y lo predica.⁵⁷

2. "Orígenes" I (1), primavera de 1944, págs. 7-9
Presentación de la revista que firman los "Editores". El texto está incluido como original de Lezama en *Imagen y posibilidad*:

"No le interesa a Orígenes formular un programa sino ir lanzando las flechas de su propia estela."⁵⁸

3. "Pensamientos en La Habana". I (3), otoño de 1944, págs. 134-144. Poema incluido en *La fijeza*:

"Porque habito un susurro como un velamen,

57 Véase Ramón Xirau: "Sin embargo, y sobre todo en en Latinoamérica, la tradición realista de orden social, psicológico o naturalista es de duración relativamente breve y de pulsación relativamente corta. En efecto, a partir de Martí, de Gutiérrez Nájera, de Rubén Darío, el realismo -en plena época realista- entra ya en crisis. Los modernistas no buscan una descripción ni un análisis de la realidad social. Buscan una armonía que con Darío debe definirse a partir de una doble tradición. Escribe Darío: 'Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenque y Utatlán, en el indio legendario y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro'; 'el noble Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas'... Aparte de la evidente tradición simbolista francesa ('y en mi interior digo: Verlaine'), Darío buscaba en estas "Palabras liminares" a *Prosas profanas* dos raíces: la indígena y la del barroco hispánico": "Crisis del realismo", *América Latina en su literatura* (César Fernández Moreno, ed.), México-Buenos Aires, 1972, pág. 186.

58 *Imagen y posibilidad*, pág. 181.

una tierra donde el hielo es una reminiscencia,
el fuego no puede izar un pájaro
y quemarlo en una conversación de estilo
calmo.”⁵⁹

4. “Montaigne y sus mejores lectores2. I (4), invierno de 1944, págs. 205-208. Incluido en *Analecta del reloj*:

“En esa relación que Montaigne establece con su libro, creyendo que él no lo ha hecho, sino que ha sido el libro el que lo ha hecho a él, hay también un regusto de la muerte, como la hoja prensada entre dos páginas que nuestra uña ha subrayado.”⁶⁰

1945

5. “Después de lo raro, la extrañeza”. I (6), verano, julio de 1945, págs. 329-332. Lo he comentado a propósito de “El juego de las decapitaciones”: lo considero una reflexión de su relación con el modernismo y la vanguardias, relación de distancia parcialmente desmentida en “Juego de las decapitaciones”.⁶¹ No

⁵⁹ *La fijeza*, O. C. I, pág. 812.

⁶⁰ *Analecta del reloj*, O. C. II, pág. 268.

⁶¹ Lezama frecuentaba, como es lógico, los cuentos de Marcel Schwob, sobre todo *Le livre de Monelle*: que menciona Cintio

recogido por Lezama en volumen, pero incluido póstumamente en *Imagen y posibilidad* :

“Cuando se opera con los recuerdos parece como si una mancha de aceite se fijase imperativamente en un paño de turbulencia inapresable. Pero en esa mancha aceitosa la poesía puede alcanzar sus primeras edificaciones.”⁶²

6. “El centenario de Quevedo’. II (8), invierno de 1945, págs. 108-109. Sin firma, aunque luego Lezama lo incorpora, con otro título (“Cien años más para Quevedo”) y ciertas correcciones en *Analecta del reloj*:

“Aquí la vida y la muerte, barroco tardío, tienen el mismo hilo somnoliente, sólo que, buscando diferencias, la torcedura no se convierte en espiral o ofrece la última pureza de su mueca. Que los tiempos eran malos, que no se alcanzaba nada, que no había oscuridad y si negrura, pero se probaba la combustión de la sangre con un gesto por avanzar esa nada, que en la sustancia hispánica no podría disfrazarse con la

Vitier en *Lo cubano en la poesía*, Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1958, pág. 371.

⁶² *Imagen y posibilidad*, pág. 164.

máscara apolínea, sino que mostraba la mueca con que se le había sorprendido carnalizando a la propia muerte.”⁶³

7. “Sobre Paul Valéry”. II (7), otoño de 1945, págs. 24-35. Incluido en *Analecta del reloj*:

“Las numerosas referencias al cuerpo que aparece en las obras de Valéry inspiran lástima pascaliana: el cuerpo, su límite y conocimiento, el vacío como halo que rodea el contorno del cuerpo.”⁶⁴

8. “X y XX”. I (5), primavera, abril de 1945, págs. 232-243. En *Analecta del reloj*:

“Avanzan las palabras hacia nosotros con una rara evidencia y no nos atrevemos a tocarlas.”⁶⁵

1946

63 *Analecta del reloj*, O. C. II, págs. 242-243.

64 *Analecta del reloj*, O. C. II, pág. 105.

65 *Analecta del reloj*, O. C. II, pág. 139.

9. "Cangrejos, golondrinas". II (9), primavera de 1946, págs. 151-160. Incluido en las *Obras completas* y en el volumen de cuentos *Juego de las decapitaciones*:

"Ya ella sabía, el sueño era de fácil interpretación llevado por sus recuerdos y se sintió fatigada al sentirse la más aburrida de las aburridas."⁶⁶

10. "Sobre Divertimentos de Eliseo Diego". II (10), verano de 1946, págs. 211-212:

"Si son los recuerdos de la adolescencia, qué saludable tiene que ser la respiración de su prosa. Y no rechazado, sino dichosamente ignorado, el peligro de tanto crescendo, de tanto flujo crespuscular en el cuerpo de la regalía metafórica."⁶⁷

11. "Ronda sin fanal". II (11), otoño de 1946, págs. 229-232. Poemas I-IV. Incluido en *La fijeza*:

El desprendido son lo reconstruyo
arañando con sal la rosa en valvas
El trago traspasa si interpreta

⁶⁶ *Analecta del reloj*, O. C. II, pág. 1254.

⁶⁷ *Tratados en La Habana*, O. C. II, pág. 713.

La oblicua, pasajera noche de algas,
donde salta la astilla en su furor secreta.
Así me pudro y caigo, así no huyo”.⁶⁸

1947

12. “Sobre Paul Valéry”. II (7), otoño de 1945, págs. 24-35. Incluido en *Analecta del reloj*.

“Nada más opuesto a una convención que una convicción.”⁶⁹

13. “Cuatro años”. III (16), invierno de 1947, pág. 210. Aunque firmado por “Los Editores”, y no recogido en ninguna obra de Lezama, se lo considera obra suya.⁷⁰

14. “Danza de la jerigonza”. III (13), primavera de 1947, págs. 42-47. Poema incluido en *La fijeza*:

⁶⁸ *La fijeza*, O. C.I, pág. 821.

⁶⁹ *Analecta del reloj*, O. C.II, pág. 106.

⁷⁰ Así lo afirma Marcelo Uribe en op. cit., pág. lxxxvii. Yo no he logrado identificarlo.

“¿Si toco mi ser será más lenta mi metamorfosis?”⁷¹

15. “Desencuentros”. III (15), otoño de 1947, págs. 123-128. Poema en doce partes, incluido en *La fijeza*:

“Heliotropo a sus lascas dulzainas
cierra sus broches de tambor o de chocolate
fangoso.

Como la flor de hierro anciano se retrae
y aplasta a mazazos el insecto dormido en sus
estambres,

La inmovilidad del insecto era de estocadas de
mármol.

Cierra heliotropo tu pesadez y vuelve a no
mirarme.”⁷²

16. Sin título III (15), otoño de 1947, págs. 156-158.
Notas sin firma: “Emigración artística”; “Un fracaso, una
vergüenza que alguien paga”; “Generaciones fueron y

71 *La fijeza*, O. C. I, pág. 898.

72 *La fijeza*. O. C. I, pág. 864.

generaciones vinieron“ y “Pierre Bonnard“. Recogidos en *Imagen y posibilidad*:

“Se trabaja con materiales críticos entregados por el pasado, y no por penetraciones en las nuevas auroras.”⁷³

17. “Homenaje a México”. III (13), primavera de 1947, págs. 11-12. Presentación del monográfico dedicado a México, firmada por “Los Editores” pero probablemente de Lezama según Marcelo Uribe:

“Sabíamos ya que lo hispánico no podrá ser la norma para alcanzar la universalidad de nuestra expresión artística, pero si ésta se lograba, la reticidad hispánica alcanzaría la rotundidad de su pleno.”⁷⁴

1948

18. “Sonetos a Muchkine”. IV (20), invierno de 1948, págs. 74-83. Tres poemas: “Sonetos a Muchkine” (cinco); “El cubrefuego” y “El encuentro”. Dos poemas en prosa: “Cuento del tonel” e “Invocación para desorejarse”. En *La fijeza*:

⁷³ *Imagen y posibilidad*, pág. 152.

⁷⁴ op. cit., pág. lxxxviii.

“Pero pastoso no es lo mismo que espesura; sí, no es lo mismo que espeso; sí, pastoso se diferencia bruscamente de espeso, más de espesura.”⁷⁵

19. “El Pen Club y Mallarmé”. IV (19), otoño de 1948, págs. 44-48. Conferencia del Pen Club en el cincuentenario de Mallarmé, el 7 de octubre de 1948; incluido en *Analecta del reloj*;

“¿Qué significa existir en una forma? Al volverse sobre la identidad de su instrumento y olvidarse de las condiciones órficas del canto, la poesía tenía que alcanzar una segunda naturaleza, donde sus reducciones y sus secuestros mostrasen sus apoyos, las posibles reproducciones de una presencia que en su fuerza primigenia fuese inalcanzable e inaudita.”⁷⁶

20. “Las imágenes posibles” III (17), primavera de 1948, págs. 219-229. Incluido en *Analecta del reloj*;

⁷⁵ O. C. I, pág. 877.

⁷⁶ *Analecta del reloj*, O. C. II, pág. 261.

“En realidad, cuanto más elaborada y exacta es una semejanza a una Forma, la imagen es el diseño de su progresión.”⁷⁷

21. “Las imágenes posibles (II)”, III (18), verano de 1948, págs. 297-307. Segunda parte y final del ensayo.

“Europa con su blancura y su abstracción está sola en la playa. No hay la novela de Afganistán ni la metafísica americana. Europa hizo la cultura.⁷⁸ Y aquel verso: tenemos que fingir hambre cuando robemos los frutos. ¿Hambre fingida? ¿Es eso lo que nos queda a los americanos. Aunque no estemos en armonía ni en

⁷⁷ *Analecta del reloj*, pág. 153.

⁷⁸ Clima de posguerra, lectura de crónicas acerca de la disolución moral y física europea a las que Lezama responde de este modo. Como texto revelador de las reflexiones de los intelectuales americanos de la época, véase esta conferencia de Alfonso Reyes, dictada en Nueva Orleans en 1942: “El tema que me ha sido asignado, ‘América, cuna de una nueva cultura’ padece de una errata de imprenta, porque debe ir protegido y atenuado entre signos de interrogación si es que ha de corresponder a mi intento [...] De todas suertes, las palabras ‘nueva cultura’ son muy ambiciosas [...] En nuestro caso, se trata más bien de recoger la herencia de una cultura ante el notorio quebranto de los pueblos que la han construido. Se trata de una toma de posesión y acaso una toma de posesión de la cultura [...] Que Europa pueda salir indemne e ilesa tras esta prueba pavorosa ¿quién se atreve a afirmarlo? Pues bien, el solo debilitamiento de Europa impone a América el deber de acudir en su refuerzo...”: “Posición de América”, *Ultima Thule y otros ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992, pág. 239.

ensueño, ni embriaguez o preludio: el toro ha entrado en el mar, se ha sacudido la blancura y la abstracción, y se puede oír su acompasa risotada baritonal, recibe flores en la orilla, mientras la uña de su cuerpo raspa la corteza de la amistad.”⁷⁹

22. “Un libro de Lorenzo García Vega”. III (17), primavera de 1948, págs. 259-262. Sobre *Suite para la espera*. La Habana, Ediciones de Orígenes, 1947:

“Existe una raza malhumorada de poetas a los que las influencias se les han convertido en cosa exterior, casual y obligatoria. Sus impresiones y sus lectura se les truecan en influencias. Para ellos, las influencias se les han convertido en objetos y las reconocen y las acarician. Reímos ante poetas bonaerenses desesperados en la preparación de frías recepciones y guirnaldas al neoclacisismo de Pope o ante mexicanos que añoran el acorde Ronsard o Michael Drayton.⁸⁰

⁷⁹ *Analecta del reloj*, O.C.II, pág.182.

⁸⁰ Las referencias a Pope y a Ronsard tienen que ver, aparentemente, con los poetas del grupo Sur en la Argentina o con los neoclásicos y sonetistas mexicanos de esos años, pero la alusión al poeta isabelino Drayton (1563-1631), imitador de Spenser y profesional de todos los géneros de su tiempo, es bastante misteriosa.

Quieren una influencia, creen que les ha llegado su oportunidad y la reciben como influencia asegurada en la ficha profesoral.”⁸¹

1949

23. “José Clemente Orozco”. IV (22), verano de 1949, págs. 221-223. Necrológica con motivo de la muerte de Orozco, sin firma y recogida en *Imagen y posibilidad*:

“El arte, él nos decía, debe partir siempre de una idea, y añadía rápido, de una idea americana. Este propósito hacía que sus símbolos en ocasiones fuesen demasiado evidentes y rotundos, sometidos al encadenamiento de una claridad inicial y que no quedasen como indicios del artista trabajando la necesidad formal de su propio caos. El fresquismo mexicano nació quizá como la única grande expresión de la revolución mexicana. Cuando esa revolución nos dijo por todas sus voces que no era una religión, que

⁸¹ *Tratados en La Habana, O. C. II*, pág. 740.

era el estado y no el pueblo el que buscaba configurarse, el fresquismo mexicano dejó de producir nuevos creadores y comenzó a extinguirse lentamente, ay, demasiado lentamente.”⁸²

24. “La otra desintegración”. IV (21), primavera de 1949, págs. 173-174. Sobre política y políticas culturales. Recogido en *Imagen y posibilidad*:

“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.”⁸³

25. “Lozano y Mariano”. IV (23), otoño de 1949, págs. 277-278. Sección de “Notas”. Para el catálogo de la exposición de los dos artistas.

“Los dos artistas, después de haber recorrido las más seductoras experiencias contemporáneas, no han llegado a la conclusión, venturosamente, de que hay

⁸² *Imagen y posibilidad*, págs. 150-151.

⁸³ *Imagen y posibilidad*, pág. 196.

que seguir sobre lo inconcluso e incesante, sino por el contrario, han arribado a un momento de dominio del material y de las circunstancias”.⁸⁴

26. “Paradiso”. IV (22), verano de 1949, págs. 194-201. Fragmento del primer capítulo de la novela, donde se pasa revista a la biblioteca masculina del padre de José Cemí:

“Los libros del coronel: la Enciclopedia Británica, las obras de Felipe Trigo, novelas de espionaje de la Primera Guerra Mundial [...] guardaban esos espacios más nunca recorridos, de esas gentes concretas, rotundas, que apenas compran un libro lo leen de inmediato por la noche y que siempre muestran sus libros en la misma forma incómoda e irregular en que fueron alcanzando sus sinuosidades, y que no es ese libro de las personas más cultas, también dispuesto en la estantería, pero donde un libro tiene que esperar dos o tres años para ser leído y que es un golpe de efecto casi inconsciente, es cierto, semejante a los pantalones de los elegantes ingleses, usados por los

⁸⁴ *La materia artizada (Críticas de arte)*, Compilación y prólogo de José Prats Sariol, Tecnos, Madrid, 1996, pág. 257.

lacayos durante los primeros días hasta que cobren una aguda sencillez.”⁸⁵

27. “Paradiso (II)”. IV (23), otoño de 1949, págs. 248-260. Conclusión del primer capítulo. Habla el padre:

“Cuando yo llegué a Cuba... entré, para mi otra perdición, en el ya felizmente *demodé* debate sobre la supremacía entre frutas españolas y cubanas. Mi malicioso interlocutor me dijo: no sea ingenuo, todos los viñedos de España fueron destruidos por la mosca prieta, y se trajeron para remediarlos semillas americanas y todas las uvas actuales de España, concluyó rematándose, descenden de esas semillas. Después de oír esas bromas apocalípticas, sentí pavor. Todas las noches en pesadilla de locura sentí que esa mosca se iba agrandando en mi estómago, luego se iba reduciendo para ascender por los canales. Cuando se tornaba pequeña me revolaba por el cielo del paladar, teniendo los maxilares tan apretados que no podía echarla por la boca. Y así todas las noches, pavor tras pavor. Me parecía que la mosca prieta iba a destruir

⁸⁵ *Paradiso*, Edición crítica, Cintio Vitier, (coord.), Madrid, Colección Archivos, 1988, pág. 5.

mis raíces y que me traían semillas, miles de semillas que rodaban por un embudo hasta mi boca.”⁸⁶

1950

28. “Venturas criollas”. V (26), 1950, págs. 131-143.

Poemas incluidos en *Dador*:

“De los calderos en la luna baja y sus utensilios
soy invitado, y preguntado el sitio
estiro el codo y si ahora vuelve y se encoge
el ilusorio mayordomo y me dona el número,
vuelve a su sueño ya que nadie vino...”⁸⁷

29. “Exámenes”. V (25), 1950, págs. 73-85. Prosa con cuatro poemas intercalados: “El cartagenero y la macarrona”; “De la pesadez de la masa de aire”; “La suma no viene con el parangón” y “Magnitud de cantidades negativas”. Incluido en *Analecta del reloj*:

“Traducimos por largos rodeos palabras sin equivalentes. Derivamos por largos rodeos de esas palabras distinguidos modelos singulares de vivir y decir. Una palabra sin traducción posible cobra para

⁸⁶ *ibidem*, pág. 19.

⁸⁷ *Dador*, O. C. I, pág. 969.

nosotros la misma resonancia de un extranjero que nos regalase su diferencia como lección, que estuviese siempre convocando miras y que las mereciese. Entresacar una palabra, matizarla detenida para nuestro uso, parece siempre como rendirse al golpe de una misma interrupción. Una palabra de nuestro uso, popular o casi culta, cobra y escarba una protuberancia, que termina por rendirse a su excepción maravillada. Ahora, lo que gozosamente me detiene es, por el contrario, el contrapunto verbal del cubano.”⁸⁸

1951

30. “Nuncupatoria de entrecruzados”. V (29), 1951, págs. 318-325. Poema incluido en *Dador*:

“La coraza del ómnibus se deshace en el humo de los cañaverales

de la estigia, cuando alguien despega y alguien se queda.”⁸⁹

⁸⁸ *Analecta del reloj*, O. C. II, pág. 219.

⁸⁹ *Dador*, O. C. I, pág. 1084.

31. "Recuerdo de Pedro Salinas". V (29), 1951, págs. 295-296. Con motivo de la muerte de Pedro Salinas, sin firma, pero incluido en *Imagen y posibilidad*:

"Muy al lado de su calidad poética estaban en don Pedro su afán de apresurada arribada para mostrar un tinglado de fin de año escolar o glosar una sentencia poética de Góngora o de Darío, como descubriéndole nuevas intenciones o cercanos deseos, rodeado siempre de estudiantes, a los que después acompañaba, preguntaba por los usos de la nueva ciudad, e invitaba más tarde al diálogo y al ejercicio cortés. Pues así siempre lo vimos, como en esa función de traducir, de transmutar, de allegarse, buscando permanecer en cercanía con los objetos más deliciosos o esquivados, con las palabras de más mantenida levitación, después de haberle secuestrado su gravitación inútil, su daño o su opacidad."⁹⁰

32. "Sierpe de don Luis de Góngora". V (28), 1951, págs. 240-260. Incluido en *Analecta del reloj*:

⁹⁰ *Imagen y posibilidad*, págs. 143-44.

“En algunos de sus libros, Paul Valéry cita como epígrafe un verso de Góngora, aunque equivocándolo, su error es cabal para la interpretación de nuestras afirmaciones. ‘En rocas de cristal -cita Valéry-, serpiente breve’. Sus preferencias lo llevan a pensar que aquellas sierpes debían avanzar formando y destruyendo sus letras sobre una fija materia de contraste. Busca un fondo de inmovilidad, ‘las rocas de cristal’, donde puedan avanzar aquellos sombríos juegos de las sierpes. Es el verso inicial de ‘La toma de Larache, ‘en roscas de cristal serpiente breve’. La diferencia del verso y de la cita marcan el deseo, la previa visión que destruye la realidad del verso. Valéry buscaba una materia donde apoyarse, el surgimiento de aquellas sierpes por rocas claras, convirtiendo las sierpes en destellos de una materia diamantina. En Góngora se trata de una impulsión, de una constante alusión a un movimiento que se integra metálicamente, de una metáfora que avanza como una cacería y que después de autodestruye en la luz de un relieve más que de un sentido.”⁹¹

⁹¹ *Analecta del reloj, O. C. II*, págs. 194-95.

1952

33. "Alrededores de una antología". VI (31), 1952, págs. 71-80. Sobre la antología de Cintio Vitier, *Cincuenta años de poesía cubana*. Defensa de quienes aparecen, menciones sin nombres de quienes se quejaban de no aparecer: preanuncia o ensaya, quizá, la gran ruptura. Incluido en *Imagen y posibilidad*:

"Quejosos barbados de encefalitis letárgica, sentirían en su más superficial corteza un leve crujido, apenas comparable a la alquilla incorporándose en el coágulo arenoso: la antología [...] del poeta Cintio Vitier venía a sobresaltarlos [...] Esperaban estos contumaces letargícos, como en los relieves cinegéticos de las antiguas culturas, la inscripción oficiosa y proliferante del nombre de todos los que forman el séquito del dios de la cacería."⁹²

⁹² *Imagen y posibilidad*, pág. 171. El ataque a la selección de Cintio Vitier vino de muchos poetas jóvenes que dos años más tarde se agruparían en *Ciclón*, la revista dirigida por Rodríguez Feo y Virgilio Piñera. En efecto, en el apartado V de la selección de Vitier "Poetas de aparición más reciente", sólo constaban cuatro (Carilda Oliver Labra, Rafaela Chacón Nardi, Fayad Jamis y Roberto Fernández Retamar), mientras se dejaban de lado algunos nombres que ya habían empezado a darse a conocer: José Triana, César López, Rolando Escardó o Luis Marré. Véase: *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*: ordenación, antología y notas

34. "Paradiso (III)". VI (31), 1952. págs. 55-70. Capítulo II de la novela:

"Al regresar a su cuarto de hotel, el Coronel con los párpados tirados por las anémonas somníferas, apagó la luz de la mesa de noche y la del baño. Fue descendiendo por la escalerilla del cuarto de baño, no pudo contar los peldaños y después, por la esterilla de calentador, pasó a la región de Perséfona. Los Príncipes de Xibalbá, no convertidos en puercos, ni yaciendo en poscilgas, pero sí reducidos a nueve años, había sido introducidos en unos alargados sacos de piel de saurio."⁹³

por Cintio Vitier, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952, "Índice", pág. XV.

93 *Paradiso*, op. cit., pág. 37. Las anotaciones del capítulo en la edición de la Unesco remiten, para la comprensión de los "señores de Xibalbá", a la versión del *Popol Vuh* de Adrián Recinos de 1947. Pero la entrada del *Popol Vuh* en la literatura americana fue anterior y se debió a la traducción castellana de Miguel Angel Asturias y J. M. González de Mendoza, hecha en 1927 a partir de la versión francesa de Georges Raynaud, basada en la de C.E. Brasseur de Bourbourg de 1861: *Los dioses, los héroes y los hombres de la Guatemala antigua o Libro del Consejo, Popol Vuh de los indios quichés*. Véase: *Literatura maya* (Mercedes de la Graza comp.), Biblioteca Ayacucho, Barcelona, 1980, pág. 214.

35. "Paradiso (IV)". VI (32), 1952, págs. 157-177. Capítulo III de la novela:

"Su voluntad -añadió subrayando- quiere escoger siempre entre el bien y el mal, y escoger sólo merece hacerse visible cuando nos escogen [...] Qué sombrío debe ser en ustedes los protestantes -continuó la señora Augusta...- 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. El católico sabe que su acto tiene que atravesar un largo camino y que resurgirá en forma que será para él un deslumbramiento y un misterio".⁹⁴

1953

36. "Secularidad de José Martí". VI (33), 1953, págs. 189-190. Sin firma, presentación del número de conmemoración del centenario de Martí. Incluido en *Imagen y posibilidad*:

"Las palabras finales de su *Diario*, uno de los más misteriosos sonidos de palabras que están en nuestro

⁹⁴ *Paradiso*, pág. 42.

idioma, bastan para llenar la casa y sus extrañas interrupciones frente al tiempo.”⁹⁵

37. “Doce de los órficos”. VI (33), 1953, págs. 264-270.

Poema incluido en *Dador*:

“Y la otra posesión: ¿leer es poseer el libro de la vida, donde tiene que leerse nuestro nombre, y ya no somos poseídos?”⁹⁶

38. “Guy Pérez Cisneros”. VI (34), 1953, págs. 381-382

Necrológica sin firma, incluida en *Imagen y posibilidad*:

“Su origen criollo francés había mantenido en él el despliegue naciente de cada palabra o sentencia, ladeándola, escuchando un susurro o sus posibilidades levantiscas... Lo vemos empuñado la edición francesa del *Ulises* -aquella que mandó al sanatorio a Valéry Larbaud-, dándole vueltas a cada palabra, paralelizada en cada secreto o almendra de la edición inglesa. ‘Bastón de algarrobo’ -no, no me gusta- decía Guy, repasando golosamente el capítulo de las sirenas.

⁹⁵ *Imagen y posibilidad*, pág. 197.

⁹⁶ *Dador*, O. C. I, pág. 1010.

‘Bastón de fresno’ -eso sí, eso sí-, y una alegría lo invade hasta llevarlo de nuevo a su risa, que parecía impulsada sobre sí misma, como tropezando por laberintos y vericuetos, y detenida de pronto, ya en otra palabra, siguiendo la sucesión de otra nube filológica.”⁹⁷

39. “Los pintores y una proyectada exposición”. VI (34), 1953, pág. 385. Sobre la actitud de repudio de los pintores más conocidos del momento a participar en una muestra del centenario del nacimiento de Martí. Es lo más cercano a un pronunciamiento político que se halla en *Orígenes* tras el golpe de estado de Batista. Recogido en *Imagen y posibilidad*:

“Nuestros pintores de más calidad han dicho en diversas formas su repudio de una bienal que se organiza entre confusiones y señales bien visibles de desaciertos y tanteos fantasmagóricos. Consúlteseles para organizar una exposición universal como homenaje a Martí, y que sean ellos los que decidan esa empresa y lleven esa responsabilidad.”⁹⁸

⁹⁷ *Imagen y posibilidad*, pág. 161.

⁹⁸ *Imagen y posibilidad*, págs. 155-56.

40. "Oppiano Licario". VI (34), 1953, págs. 322-350.

Fragmento capítulo final (XIV) de *Paradiso*:

"Licario estaba siempre como en sobreaviso de las frases que buscan hechos, dueños o sombras, que nacen como incompletas y que les vemos el pedúnculo flotando en la región que vendría como una furiosa causalidad a sumársele."⁹⁹

41. "Un mural de Mariano". VI (34), 1953, págs. 383-384.

Sin firma, recogido en *Imagen y posibilidad*. Aquí hace explícito Lezama el significado de la publicación de los capítulos de *Paradiso* en *Orígenes*. Obsérvese que la palabra generación va en el lugar, mucho más lógico y verosímil, de su propio nombre:

"En los actuales momentos de la plástica cubana, el mural va cobrando las mismas posibilidades que entre nosotros tiene el nacimiento de la novela. De la misma manera en que una generación muy ejercitada en los dominios de la poesía, resueltos ya sus problemas de enraizamiento y de hipóstasis, se encamina a la novela como suma de posibilidades y de

⁹⁹ *Paradiso*, pág. 429.

aventuras, como consecuencia de los recursos ya ganados en el ejercicio de la palabra poética, buscando en las soluciones de la novela participación por imagen en el contrapunto de la circunstancia.”¹⁰⁰

1954

42. “Diez años en *Orígenes*. Advertencia”. VII (35), 1954, págs. 73-74. Sin firma. Menciona la separación de Rodríguez Feo y el artículo de Juan Ramón Jiménez . Sin la “Advertencia”, se incluye en *Imagen y posibilidad*:

“Diez años de existencia, mostrando el respeto a cada estación, en soterrada raíz y fruto visible, son una buena medida de lo humano.”¹⁰¹

43. “Introducción a un sistema poético”. VII (36), 1954, págs. 143-166. Aparecerá, seleccionado por él mismo, en *Tratados en La Habana*:

“ ‘El que tiene la esposa -se dice en el Evangelio de San Juan- es el esposo; mas el amigo del esposo, que está en pie y la oye, se goza grandemente en la

100 *Imagen y posibilidad*, pág. 159.

101 *Imagen y posibilidad*, pág. 190.

voz del esposo; así pues, este mi gozo es cumplido. A él conviene crecer, mas a mí, menguar' ".¹⁰²

44. "Para llegar a la Montego Bay". VII (35), 1954. págs. 38-46. Incluido en *Dador*:

"Era el lenguaje de la tribu escapada de lo escrito."¹⁰³

1955

45. "Aguja de diversos". VII (37), 1955, págs. 204-212. Incluido en *Dador*:

"Mi representación precisa objetos que la burlen; los contornos que no desean segunda naturaleza, objetos sin equivalencias formales...

¿La salud del objeto es su posible reducción a forma?...

¿La forma es un objeto?

¿El objeto creado por la forma es un fragmento?"¹⁰⁴

102 *Tratados en La Habana. O. C. II*, pág. 399.

103 *Dador, O. C. I*, pág. 955.

104 *Dador, O. C. I*, pág. 1021.

46. "En una exposición de Roberto Diago". VII (39), 1955, págs. 403-406. Presentación de una exposición de Diago en el Lyceum, reproducido tras la muerte del pintor. Se recoge en *Tratados en La Habana*:

"Las distancias temporales de que gozan y agonizan los estilos aparecen resueltas y formales, descargándose en un punto, llegando a nosotros en su última etapa catastrófica."¹⁰⁵

47. "De Orígenes a Julián Orbón". VII (37), 1955, págs. 229-232. Incluido en *Tratados en La Habana*:

"Aquello que carece de formas, dice en el Libro del Tao la sabiduría china, penetra lo que tiene grietas."¹⁰⁶

48. "Paradiso. Capítulo V". VII (38), 1955, págs. 297-319. Se presenta como "Capítulo V", pero aparece como capítulo IV completo en la novela:

¹⁰⁵ *Tratados en La Habana*, O. C. II, pág. 742.

¹⁰⁶ *ibidem*, pág. 753.

“Oigame lo que le voy a decir -comenzó la Abuela Munda...- cada familia tiene un ordenamiento en la sucesión. Éste es el momento que me concedió la eternidad y ni tú, que eres mi hijo, me vas a confundir la cabeza, equivocándome cada vez que tengo que interpretar los signos de cada situación familiar.”¹⁰⁷

49. “Paradiso. Conclusión del Capítulo V”. VII (39), 1955, págs. 357-379. En la novela aparece como capítulo V:

“Nosotros, nuestra familia, tiene la carcajada”... ¹⁰⁸

1956

50. “La dignidad de la poesía”. VII (40), 1956, págs. 460-480. Incluido en *Tratados en La Habana*:

“No se puede matar, no se puede matar. La poesía no resiste la escritura.”¹⁰⁹

107 *Paradiso*, pág. 77.

108 *Paradiso*, pág. 107.

109 *Tratados en La Habana, O. C. II*, pág. 761.

51. "La muerte de José Ortega [y] Gasset". VII (40), 1956, págs. 488-490. Necrológica y última nota en el número final de Orígenes. Incluido en *Imagen y posibilidad*:

"Ya hoy lo podemos complacer pues le acaba de llegar la gracia de la complacencia trascendente, ya le podemos decir Ortega el americano. La extrañeza del americano en el idioma, su voluntariosa o soterrada desconfianza de las palabras, hasta que una a una se decide a descubrirlas, a desgarrarlas en cada instante germinativo, estaban vivas en él... Primera de sus hazañas: frente a la mortandad del verbo hispánico de sus comienzos, levantarse a la eficacia conquistadora del idioma. Por eso subrayamos la verdad esclarecedora de José Gaos: "Su par habría que elegirlo, a mi parecer entre los máximos prosistas hispanoamericanos, que pertenecen al período posterior de la independencia de estos países..."¹¹⁰

110 *Imagen y posibilidad*, pág. 145.

6 Flechas de su propia estela¹¹¹: el despliegue de Lezama en la revista *Orígenes*

Sería atractivo rematar esta serie de citas de Lezama de *Orígenes* proponiendo una definición de autobiografía en la que cupieran todas ellas; atribuirle a todas un Yo, suponerle después a ese Yo un despliegue unitario, gobernado por una sola estrategia de exposición. Pero no se trata de eso: en este caso, la autobiografía es el resultado posterior a una yuxtaposición de determinados fragmentos elegidos para producir ese efecto.

Pero es útil e iluminador desde la perspectiva de este trabajo suponer que el Yo de Lezama fue, durante una decena larga de años, la revista *Orígenes*. Mejor: que Lezama necesitaba esa revista para armarse como Yo y como sujeto creador de su propia literatura.

Leídos esos fragmentos en una sola secuencia, muestran una escritura que elabora lo que está sucediendo consigo misma y lo convierte en relato de vida en múltiples géneros. Y sobre todo, que escribe el relato de su vida en el programa de *Orígenes*.

111 Recuérdese que ésa es la fórmula en que Lezama presenta *Orígenes*: ver núm. 58.

Orígenes es, en realidad, el Yo del que era capaz de hacerse cargo Lezama: eso explica que todos los materiales que él publicó en la revista (cuentos, poemas, fragmentos inclasificables, observaciones, críticas, necrológicas, trozos de novelas) fuesen concebidos como “ir lanzando las flechas de su propia estela”.

Por ejemplo: ese Yo es pensado como el libro de Montaigne “que ha sido el libro el que lo ha hecho a él”; creado como “cuando se opera con los recuerdos” y “parece como si una mancha de aceite se fijase imperativamente en un paño de turbulencia inapresable”, articulado como si “aquí la vida y la muerte, barroco tardío,” tuviesen “el mismo hito somnoliente”. Ese Yo se desarrolla deteniéndose en la observación del “cuerpo, su límite y conocimiento, el vacío como halo que rodea el contorno del cuerpo”; sintiendo que “avanzan las palabras hacia nosotros con una rara evidencia”; afirmando que “el sueño” es “de fácil interpretación”; preguntándose “si son” su material “los recuerdos de la adolescencia,” y concluyendo en “qué saludable tiene que ser la respiración de su prosa”; mostrando en un poema que “así me pudro y caigo, así no

huyo”; jugando al aforismo (“nada más opuesto a una convención que una convicción”).

Por ejemplo: ese Yo se pregunta: “¿Qué significa existir en una forma?”; ese Yo responde románticamente a la pregunta anterior cuando propone que “cuando más elaborada y exacta es una semejanza a una forma, la imagen es el diseño de su progresión”; ese Yo se burla de la pretensión americana de la posguerra (1948) de sustituir a Europa en la historia de la literatura o de la filosofía: “No hay la novela de Afganistan ni la metafísica americana.”

Además, ese Yo es el que, en el número de primavera de 1949, profetiza, bajo la forma de una frase condicional (que es tan sólo una pregunta cuya respuesta únicamente él conocía): “Si una novela nuestra tocase en lo visible y más lejano...”. Y la respuesta a esa frase condicional: en el número siguiente, en el verano de 1949, empieza Lezama a publicar *Paradiso* en la revista.

Por fin, y para volver al principio, ese Yo que empezó escribiendo, a mediados de los 30, sobre Cernuda y sobre Garcilaso, que siguió discutiendo (y venerando) a Juan Ramón, acaba, en el último número de *Orígenes*, eligiendo la muerte de Ortega y Gasset para definirlo (y a través, de nuevo, de una figura española, para autodefinirse) como americano, con su

“extrañeza del americano en el idioma, su voluntariosa o soterrada desconfianza de las palabras, hasta que una a una se decide a descubrirlas, a desgarrarlas en cada instante germinativo...”). Ese Yo es quien va a proyectar, desde 1956 a 1976, durante los últimos veinte años de su vida, lo que él consideró, sin duda, la suma del castellano contemporáneo: *Paradiso, Tratados en La Habana, Dador*.

Pero queda en pie un enigma. Como hemos mostrado, todo lo que después publicó Lezama estaba ya, en parte, publicado y nombrado en *Orígenes* y pertenecía a ese Yo que fue (desde esta quizás arbitraria perspectiva) la revista. Todo, menos *La expresión americana*, que no está en *Orígenes*. Hay que preguntarse, entonces, de dónde vino ese libro y a qué apuntaba.

IV. EL COMPLEJO TERRIBLE DEL AMERICANO

1. Invierno de 1957 en La Habana: La expresión americana y la cosa a resolver

*“He aquí el complejo terrible del americano: creer que su expresión no es cosa alcanzada sino problematismo, cosa a resolver.”*¹

Durante los meses siguientes al desembarco del “Granma”², Lezama Lima dictó cinco conferencias en el Centro de Altos Estudios de La Habana, en los días 16, 18, 22, 23 y 26 de enero de 1957. Las charlas fueron

¹ LEA, pág. 63.

² El 29 de abril de 1956 Batista había suspendido las garantías constitucionales; el 2 de diciembre llegan a las costas del sur de la provincia de Oriente los ochenta y dos expedicionarios del “Granma”. Dispersados tras los combates de Alegría de Pío, un grupo de doce forma el grupo guerrillero que se refugia en Sierra Maestra.

pronunciadas ante muy poca gente, en un ambiente eufórico pero a la vez cauteloso, recuerda Cintio Vitier.³

En octubre de ese mismo año apareció el libro, que adquirió, unos diez años después, a partir de la publicación de *Paradiso*, la categoría de programa continental.

No era tal cosa cuando fue publicado. Como había hecho con todos sus libros anteriores, Lezama Lima se limitó a mandarlo a sus amigos, o a sus maestros admirados, entre los cuales se contaba Eugenio D'Ors.⁴

³ “Pocos seguimos las conferencias durante esas semanas. Había en La Habana un ambiente de desconcierto y preocupación”: *Orbita de J. L. L.*, pág. 23.

⁴ La edición original reza: Portada: José Lezama Lima/ *La expresión americana*, (La Habana: Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación / Copyright 1957. Es propiedad del autor/ Sociedad Colombista Panamericana, Departamento de Imprenta / Colofón: “Se terminó la impresión de esta obra el día 21 de octubre de 1957 en los talleres tipográficos de la Sociedad Colombista Panamericana, Leonor Pérez 251 (Paula) Habana-Cuba.” El texto va de la página 7 a la 119 y lleva el siguiente índice: “Índice / Mitos y cansancio clásico...7 / La curiosidad barroca...31 / El romanticismo y el hecho americano...55 / Nacimiento de la expresión criolla...77 / Sumas críticas del americano(1)...99 /” El número entre paréntesis que acompaña el título del último capítulo corresponde a la nota a pie de página que sigue: “(1) Las anteriores cinco conferencias fueron pronunciadas en el Centro de Altos Estudios, del *Instituto Nacional de Cultura*, los días 16, 18, 22, 23 y 26 del mes de enero de 1957”. Como división entre párrafos el texto usa un doble espacio que la edición de las *Obras Completas* no ha respetado y que sí, en cambio, aparece mantenida, un tanto erráticamente, en otra edición actual, la de la Biblioteca de Ayacucho. Tal doble espacio puede haber sido elección de Lezama Lima y no norma tipográfica de la editorial, según he podido comprobar comparando esta edición con la también original de *Analecta del reloj- Ensayos*, (La Habana, *Orígenes*, 1953) que

si bien no pertenece al mismo taller de impresión tiene idéntica tipografía aunque siga otras normas editoriales.

Esta comparación permite introducir una observación importante acerca de la relación entre Lezama y sus textos, sobre todo si se tienen en cuenta las opiniones corrientes que enfatizan el descuido tipográfico de Lezama. En efecto, ese cuidado se puede comprobar en el ejemplar de *Analecta del reloj* mencionado, dedicado por el autor a Eugenio D'Ors con la siguiente leyenda: "Para Dn. Eugenio d'Ors, en recuerdo de sus definiciones plásticas, barrocas y metafísicas./ De quien mucho lo admira, J. Lezama Lima (Hay rúbrica) / Junio, 1953 / Trocadero 162, bajos, La Habana, Cuba") ya que Lezama hizo en este ejemplar su propia corrección tipográfica y subsanó todas las errata que le fue posible antes de mandárselo a D'Ors. Esto invalida (sólo en parte, como veremos a continuación) la leyenda acerca de la irresponsabilidad y divina ingenuidad de Lezama, sostenida por Horst Rögmann (entre otros) en sus sorprendentemente poco rigurosas observaciones acerca de la ignorancia lezamesca. Rögmann alude al fárrago de "incorrecciones" de Lezama, pero cita como prueba la página 182 de una edición cualquiera, no de la original, de *La expresión americana* (se trata de la edición fechada en Madrid en 1969): "Un ejemplo modélico de la manera de naufragar de la sapiencia lezamesca vemos en *La expresión americana*, donde un Schelemaicher (Schleiermacher) se reúne con un Gershin, un Listz, un *Tchaikovsky* y un Honneger." (Las cursivas son mías y ya se verá por qué). De haber consultado la edición original, cosa que debió hacer, dado el carácter filológico-erudito de sus comentarios, hubiera comprobado que en realidad la edición de La Habana escribe "*Tschaikosky*", lo cual es aún peor. Hay más: en las dos páginas citadas, el poeta Walt Whitman aparece cinco veces, de las cuales dos como "Whitman" y las otras tres como "Whitmann". ¿Cuál de los dos es el correcto, el del tipógrafo o el de Lezama? Coincido, sin embargo, con el comentarista alemán (aunque sea censurable el recurso a una edición que *no* era la original) en que el juego de citas lezamiana no es paródico, ni cumple las funciones burlescas que actualmente se considera inherente a toda utilización masiva de una cultura "libresca". Acerca de la consideración de Rögmann sobre que los errores de Lezama abonarían el "prejuicio" (¿de quién?) "de que la literatura latinoamericana no puede equipararse con la europea, y menos superarla, porque en este caso se malogra la síntesis entre los elementos propios y los de afuera, ya que los de afuera se incorporan mal", diré que la ignorancia que molesta al filólogo es pura cuestión de jerarquías alteradas y no de síntesis: para él, lo más puro de la tradición de Occidente es lo que se acerca a todo lo que tiene que ver con el cuidado infinito de la lengua alemana y que Lezama maltrata. Luego vienen las otras lenguas europeas, y, en los bordes de la gran tradición, el

Circuló poco, como todos los suyos, hasta finales de los 60, cuando, sobre la ola de *Paradiso*, sucesivas ediciones en Buenos Aires, Madrid y Barcelona lo convirtieron, junto con *Las eras imaginarias*, en un libro al alcance de todas las elites del latinoamericanismo ideológico y estético. Pero si era esperable que los latinoamericanistas se apoderaran de él, produjo otro efecto mucho más sorprendente e inesperado sobre los poetas del continente.

Este ensayo continental, que nació como un balbuceo habanero en vísperas de una revolución, se convirtió a los quince años en un programa continental. En efecto, leído sólo a la luz de los acontecimientos cubanos contemporáneos a su aparición, habría que tomarlo más bien como manifestación de la crisis política y de pensamiento de la isla que como modelo de reflexión

castellano, lengua de innegable importancia en el intercambio pero siempre a cierta distancia del alemán.

Además de la original, hoy imposible de hallar, hay dos ediciones completas de *La expresión americana* actualmente disponibles: una, incluida en *El reino de la imagen*; y la segunda en las *Obras Completas, Tomo II*. Por último, ha aparecido la edición establecida de *La expresión americana*, a cargo de Irlemar Chiampi. Se trata de la segunda edición establecida de un libro de Lezama Lima, tras la edición de *Paradiso* con el texto establecido por Cintio Vitier. Irlemar Chiampi trabajó con los cuadernos manuscritos en los que Lezama preparó sus conferencias y con la primera edición de 1957.

sobre la cultura. Un modelo, además, que no tomaba en cuenta ninguna manifestación de la cultura popular y que reposaba únicamente en los aspectos imaginarios, simbólicos y literarios de la cultura alta: un modelo que parecía caduco y ligeramente decadente en los años de la revolución cubana y que, no obstante, ha sido reivindicado en los últimos años.

Veamos por qué: *La expresión americana* se inscribe en una tradición de pensamiento americano que, en los años de su publicación, estaba ya a punto de extinguirse, la del discurso literario y estético general basado en vastas reconstrucciones imaginarias de la historia continental.

Todos acuerdan en una fecha y un título que dio origen al estilo y la tradición a la que puede adscribirse, como casi todo el ensayismo del continente, *La expresión americana: el Facundo* de Sarmiento (1845).⁵

⁵ Nadie ha definido mejor el *Facundo* y su influencia más que centenaria que Pedro Henríquez Ureña: "La biografía de Facundo Quiroga iba precedida de una descripción de la Argentina, especie de ensayo de geografía humana donde trató de discernir las causas de la enfermedad social del país, la tiranía engendrada por la anarquía; al final del libro iba el estudio de la situación política: allí demostraba que era inevitable la caída de Rosas y de todo el sistema de caudillaje, al cual sucedería la reconstrucción orgánica [...] Este libro poderoso es la obra maestra de su tiempo en América. Ha sido la obsesión de muchos lectores cuya preocupación social es el problema de las causas y los remedios de

Desde entonces esta tradición (que concibe la historia de la cultura en forma de grandes retratos de grandes hombres en titánicas situaciones históricas y geográficas) constituyó el estilo dominante de la representación literaria y estética de América y fue, a la vez, el programa de interpretación literaria de la política de América más influyente y extendido.

José Miguel Oviedo⁶ sitúa a Lezama en una generación de “ensayistas creadores”, tras los modernistas. Sus representantes ya no son políticos activos, hombres del poder del estados o militares, como fueron las sucesivas camadas de prohombres del siglo XIX y aun los representantes de los idearios de principios del siglo XX. Tampoco son, como los modernistas, heraldos poéticos del continente. Aunque Oviedo admite que existe el precedente, menos activista y más contemplativo, de la obra de Alfonso Reyes, al que sería posible agregar el libro capital de Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, aparecido en Buenos Aires (1927), o *Radiografía de la pampa de Ezequiel Martínez*

los males que ha padecido y padece la América española: *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945), México, F. C. E., 1969, pág. 136.

⁶ *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza, 1990.

Estrada (1933), él no duda en situar a Lezama con Borges, Cortázar, Paz, Sábato, Carpentier y el grupo *Sur*, y en señalar que *La expresión americana* fue una de las últimas tentativas de ofrecer ensayos americanos “generales”, o de reflexión sintética (literaria, filosófica e histórica). A partir de los años 60, señala Oviedo, esta corriente se extingue: “En realidad, las fronteras del ensayo se han borrado o se han vuelto más tenues, produciendo un entrecruzamiento del género con el testimonio, el documento y la crónica. Ha disminuido un tanto el esfuerzo abarcador de los grandes ensayistas del pasado, para privilegiar en cambio la concentración en un aspecto o nivel, que otorga sentido al resto de la realidad. Esa tendencia hacia la alta especialización quizás explique la relativa escasez de interpretaciones americanistas en este período.”⁷

Pero una cosa es la sucesión que con tanta ecuanimidad registra Oviedo, y, otra distinta, los sistemas de lecturas que esas sucesiones promueven, sancionan o liquidan. Por ejemplo, es bastante injusto que hoy leamos con un único afán arqueológico-historiográfico las

7 op. cit., págs. 132-133.

grandes reflexiones de Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña⁸, egregios representantes del pensamiento (y del saber filológico) americano anterior a esta generación. En cambio, no deja de ser saludable que, actualmente, lo *demodé* de las inquisiciones existenciales y metafísicas de los intelectuales del grupo argentino de *Sur* admita apenas un recorrido histórico. En resumen: lo que Oviedo apunta es que se ha vuelto casi intransitable el género de la gran síntesis americana que proponía una psicología de los pueblos, un diagnóstico de su ser y una sociología de sus intenciones.

He aquí la paradoja: a pesar de la extinción del género así concebido como síntesis de pensamiento, opinión y datos históricos administrados como ejemplo -casi como florilegio- salvo *La expresión americana*, los libros de ensayo de Lezama Lima tienen mucho de

⁸ A pesar de que sin duda no adolecen de la caducidad un poco prematura de Sábato, Murena o Mallea. Equivocándose, Jean Franco pone a Mallea en la misma línea de Lezama en un párrafo discutible, por no decir disparatado: "Mallea [...] se caracteriza por su erudición ecléctica de una tradición literaria hispanoamericana, que empezó con Bello que pasa por el modernismo, y que culmina en su obra y en la del cubano Lezama Lima." *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1979, pág. 357.

florilegio⁹- adquirieron en las décadas siguientes a su publicación, una vigencia y jerarquía poéticas que no posee ningún otro texto similar previo a los años 60. Y esa vigencia le viene de la opinión de Sarduy y otros poetas del continente, que acordaron en ver formulada allí la poética del neobarroco hispanoamericano. En este sentido, su resonancia ha producido un cúmulo de paradojas. Ha dado lugar a este movimiento poético americano que luego de una separación abrupta de varias generaciones, demuestra interés por la tradición clásica, especialmente encarnada en algunos autores del Siglo de Oro español y en el barroco novohispano.

En otras palabras: ha dado lugar a una estética, la del neobarroco, que se reivindica central y lingüísticamente castellana y cuyas experiencias poéticas, como veremos más adelante, ensayan la extensión y el crecimiento de la lengua más que su relativización en un contexto multilingüístico.

Que una poesía en castellano se reivindique lingüísticamente castellana parece de una aplastante evidencia. Pero no lo es. Quizás haya que ver el proyecto

⁹ No olvidemos que uno de sus libros de ensayos lleva por título "Analecta del reloj": analecta, o sea, florilegio.

americano de Lezama Lima en *La expresión americana* como culminación de un proceso de configuración de la identidad cultural que supone, de modo indiscutible, la centralidad *americana* de la lengua literaria española (y no de otras lenguas occidentales). El mito de la “casualidad” en la elección de una lengua literaria, que ciertas lecturas de Borges han alimentado, es el ejemplo más claro de propuesta del castellano americano como lengua literaria que fuese producto de una elección y no de un indiscutible destino, como sucede casi siempre en la época moderna, en que la elección de lengua poética o literaria tiene que ver con lo heredado. Y en los casos de varias elecciones posibles, como en las culturas bilingües, la elección se vive como una adhesión afectiva e histórica, no como un juego.¹⁰

En efecto, no se puede entender el proceso de formación de esa identidad respecto de la lengua literaria en los primeros cincuenta años del siglo XX en América si no se tiene en cuenta que los americanos no se están

¹⁰ Ana Gargatagli ha demostrado el carácter ficticio de esta idea en su tesis *Jorge Luis Borges y la traducción*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994. Véase especialmente el capítulo “Cosmopolitismo y extraterritorialidad”, pág. 73 y ss., en el que demuestra el equívoco en torno a la posibilidad de que Borges fuese un escritor “plurilingüe”.

preguntando en qué lengua escribir, sino en disputar a la Península el lugar literario central de *un* castellano (americano) respecto de *otro* castellano (peninsular): de ahí la sorprendente reivindicación de Ortega como americano al final de *Orígenes*.¹¹

La persistencia de esta continua exigencia de “americanización” del castellano no tiene que ver con la debilidad de la lengua sino, al contrario, con el lugar indisputable del castellano en América. En efecto, salvo en ciertos momentos de la historia peruana o paraguaya, nunca se ha puesto en cuestión, en la vida literaria americana, el lugar *central* del castellano respecto de las otras lenguas americanas. Más aún: cuando esa puesta en cuestión tiene lugar, la discusión afecta a ámbitos políticos y sociales, pero muy pocas veces llega a tocar el mundo de la cultura literaria alta. Es un hecho innegable que existió una auténtica y masiva continuidad en la concepción que los criollos americanos heredan de España respecto de la existencia de *una sola* lengua de cultura

¹¹ Véase núm. 105 del capítulo II. Dice Lezama de Ortega: “Ya le podemos decir Ortega el americano [...] Primera de sus hazañas: frente a la mortandad del verbo hispánico de sus comienzos, levantarse a la eficacia conquistadora del idioma...”, *Imagen y posibilidad*, pág. 1+5.

para el continente. Ha habido en algunos países de Hispanoamérica cierta sensibilidad para la diversidad social y política indígena, aunque escasa y esporádica. Pero esto no quiere decir que haya existido aceptación de otras lenguas *dentro* de la cultura alta.

Tampoco invalidaría esta centralidad sostenerse en la creencia (que considero errónea) de que la vida literaria americana solucionó el problema de lo indígena en la cultura alta a través de una distinción funcional entre cultura letrada y cultura popular.

Por ejemplo, esta distinción, muy acentuada sobre todo en países como Argentina, donde la literatura gauchesca introdujo dentro de la vida literaria esa dicotomía como problema literario, no hubo tampoco lugar para algún tipo de realidad lingüística que no fuese el español. De modo que considero que la construcción de una historia de los momentos fundamentales para la formación de la América literaria -y de eso se trata el ensayo que ahora nos ocupa- es una construcción interna de la historia de las lenguas literarias del español. Como tal, el espacio o territorio sobre el que se plantea el problema de la identidad es doble. Por un lado, el de la confrontación periódica del “meridiano cultural” con la

metrópolis. Por otro, la afirmación del poder indiscutible y único del castellano como lengua de cultura de América.

En *La expresión americana*, tal construcción de la identidad americana no obedece a un solo conjunto de leyes, o de criterios. En realidad, la idea de construcción sugiere la imagen de una estructura sostenida por necesarias y discretas leyes de funcionamiento, mientras que este ensayo exige otro tipo de descripción: en lugar de un dibujo en perspectiva, Lezama dibuja una serie de órbitas concéntricas. Órbitas que dependen de una estrella central, de una suerte de idea difusa, bastante difícil de definir, pero que, no obstante, hay que someter a examen si se quiere comprender el sentido del proyecto. Esa noción central es la de “expresión”, cuyas sucesivas apariciones en el texto es necesario comentar.

El campo semántico del término “expresión” es tan difuso que a primera vista resulta inaprensible: es útil de todos modos tener en cuenta que los sentidos principales en que Lezama lo utiliza tienen que ver con lo peculiar “nacional” (si entendemos “americano” como “nacional”) tal como lo consagró el romanticismo.

Pero no podemos dejarnos vencer por lo difuso e inaprensible (casi desementizado) del término, sin

recurrir previamente a los usos y acepciones prestigiosas y principales que le otorgaba la retórica clásica y de las cuales, lejana pero seguramente, deriva el extenso uso actual.

Antes, un sumario resumen del contenido del ensayo aquí en cuestión: en los cinco capítulos de *La expresión americana*, Lezama se propone discurrir sobre la dificultad americana para descubrir su propio ámbito lingüístico y poético. Éstos son sus cinco núcleos de significado: en “Mitos y cansancio clásico” toma las cosmogonías precolombinas y las crónicas de la conquista para mostrar el contrapunto entre lo que espera (lo precolombino) y lo que llega (la conquista); en “La curiosidad barroca” elige la figura del dominador o señor barroco como síntesis literaria de una América que halla en la ciudad colonial su espacio figurativo; en “El romanticismo y el hecho americano” se centra en dos figuras (más que en dos literaturas): fray Servando Teresa de Mier y el misterioso y extraordinario Simón Rodríguez (1771-1854), el ilustrado excéntrico, compañero de Bolívar y vagabundo extravagante y prolífico que acabó su vida en el lago Titicaca; en “El nacimiento de la expresión criolla” recorre las formas

menores de la sátira y la burla clásicas para llegar a la descripción del corrido, la jácara¹² y la poesía gauchesca. Allí va del señor barroco al señor estanciero y, en las últimas páginaa, al señor cubano, Martí, acompañado de *Martín Fierro*, Melville y Whitman: en “Sumas críticas del americano” se ensaya una descripción de lo americano como espacio gnóstico, como lugar fértil donde ancló el espíritu en una nueva naturaleza que “interpreta y reconoce, que prefigura y añora”.¹³ Se concluye, podríamos decir, con la idea inicial: una naturaleza preparada para una lengua y un espíritu europeos da lugar a la modulación americana de Occidente.

Esa modulación es lo que define Lezama como expresión, cosa a resolver de los americanos. Y a ella debemos dedicar nuestra atención.

2. La cosa a resolver de los americanos y su resolución en la *elocutio*

¹² Se refiere a la forma popular del romance de asunto en general referido a delitos o trapacerías, o a hechos de rufianes.

¹³ Son las palabras finales de LEA, pág. 119.

Segun Bice Mortara Garavelli: “Elocución o ‘expresión’ es el acto de conferir una forma lingüística a las ideas”.¹⁴ La antigua retórica concebía la forma lingüística como ornato y adorno (“elección y disposición de las palabras en la frase, efecto de ritmo y de homofonía, figuras”)¹⁵, y esa misma idea de ornato facilitó su depreciación, decadencia y final destino degradado como ingrediente poco estimulante de la casuística escolar.

Por eso admite Mortara Garavelli, abonando nuestra idea acerca de la dessemantización y empobrecimiento del término, que: “No es fácil orientarse entre las diversas clasificaciones manualísticas de la *elocutio*, objeto privilegiado de una tradición larga y heterogénea de estudios y aplicaciones académicas. No es fácil porque ninguno de los tratados más o menos célebres presenta un modelo unitario y coherente.”¹⁶

¹⁴ *Manual de retórica* (1988), Madrid, Cátedra, 1991, pág. 124.

¹⁵ Gérard Genette, “Introduction” a *Les figures du discours* (1830), Paris, Flammarion, pág. 7.

¹⁶ *Manual de retórica*, pág. 126.

Y agrega: “Actualmente, la tarea de la retórica en el ámbito de la antigua *elocutio* ha dejado de ser (únicamente) taxonómica. Ya no se trata de encontrar un nombre y un lugar para los hechos discursivos mediante el procedimiento de adensar y extender hasta el infinito la red de clasificación. A lo sumo, los ejemplos nos muestran las *ocurrencias* de los fenómenos individuales (uno o más apócopes o supresiones, una o más metáforas o sustituciones, una o más paranomasias o semejanzas de sonidos) que reconocemos y nombramos en función de un tipo del que poseemos una definición previa.”¹⁷

¿Qué queda en pie? Poco más que la insistencia en el matiz de lo propio, lo específico, lo idiosincrático. La expresión, lo expresivo del lenguaje, resultaría una especie de lejana derivación romántica moderna de la *eloquentia* que los sofistas atribuían a todos los géneros del discurso prosaico y poético como “capacidad de expresarse.”¹⁸

Esa “capacidad de expresarse”, fantasmal derivado moderno de la *elocutio* clásica, caracteriza la idea de

¹⁷ *ibidem*, pág. 127.

¹⁸ *op. cit.*, pág. 41.

lenguaje del amplio y confuso continente posromántico, dentro del cual cabe situar a Lezama Lima y cuya idea de lo que significa “expresión” (idea que recoge, como veremos, de Martí, de Reyes, de Henríquez Ureña, entre otros) probablemente sea afín a esa ubicua “capacidad de expresarse”.

Y no aclaran mucho ciertas definiciones actuales que se pretenden más precisas que las de la retórica clásica. Por ejemplo, la de “expresividad literaria” de Antonio García Berrio: “La expresividad como propiedad y efecto poético de la lengua literaria se vincula muy directamente a las virtualidades de resonancia conceptual y sentimental de nuestra experiencia cultural depositada como lenguaje.”¹⁹

Esta definición es, en sí misma, un problema, más que una definición, porque “virtualidades de resonancia conceptual y sentimental de nuestra experiencia cultural depositada en el lenguaje” es todo. Es lo inconsciente individual y colectivo, la infancia, lo aprendido, la cultura, la experiencia y hasta el lenguaje, que se supone que es el objeto de la definición.

19 En el capítulo I. “La literariedad: estructura lingüística de la opción literaria” de su *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 107.

Quizá sea mejor, después de todo, recurrir a un rasgo formal o una serie de rasgos formales, como la *ocurrencia* (o frecuencia) de las marcas de estilo de los retóricos para comentar las acepciones y usos del término “expresión” en Lezama.

Aunque habría que matizar: más que una etimología o un concepto específico, Lezama recoge, sin hacerlo nunca explícito, un conjunto de propuestas de algunos de los pensadores americanos que desde el modernismo glosaron el concepto. De modo que sus ocurrencias (sus repeticiones) son semejanzas y ecos de los préstamos que efectuó, y por eso hay que empezar por pasarles revista.

Por un lado, Lezama recurre a definiciones anteriores a las suyas para el problema de la expresión; por el otro, se encuentra con que esas definiciones debe construir una presentación de América: una presentación (más que una representación) de los aspectos americanos en los cuales la expresión ocurrió. Así, la expresión y la presentación de América van juntas. Tomaremos a continuación los tres hitos de los cuales Lezama se sirve para articular la cuestión. En principio, podríamos decir que Lezama toma de Martí el diagnóstico del problema; de Reyes, la técnica casi visual de la presentación; y de

Henriquez Ureña, la revisión histórica de la búsqueda de la expresión.

a) La expresión en José Martí y el diagnóstico del problema

Aunque revisaré más adelante otros de los significados de la figura de Martí para Lezama, quiero apuntar aquí las citas más reveladoras de la estrechísima vinculación entre las propuestas de aquél y los desarrollos de éste.

1. “No hay letras, que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura Hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica.”²⁰

2. América “...está en la elegancia suelta y concisa y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo”.²¹

3. “Ahora, treinta años después, hay de nuevo juventudes inquietas que se irritan contra sus mayores y

²⁰ Citado en *América Latina en su literatura*, pág. 327.

²¹ *ibidem*, pág. 327.

proponen trabajar seriamente en busca de nuestra expresión genuina."²²

b) Las estampas históricas de Alfonso Reyes como instrumentos de la expresión

Aquí no se trata de impregnación (como en el caso de Martí, que efectivamente impregna a Lezama), sino de conscientes préstamos. Veamos: en 1917, Alfonso Reyes publicó *Visión de Anahuac* en una revista de Costa Rica.²³ En 1942, la coronación de su sueño panamericanista fue *Ultima Thule*.²⁴ En el primer libro, Reyes pintaba la epifanía del valle de México ante los conquistadores; en la segunda, exponía su proyecto literario para una América hispana sin conflictos insalvables. Tan acuciosamente lo leyó Lezama que ello se advierte en cuanto se cita la primera frase del bellísimo texto -en presente histórico, muy practicado también por Lezama, un presente histórico que refuerza la idea de que

²² ibidem, pág. 328.

²³ *El Convivio*, San José, Costa Rica, en *Ultima Thule*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992.

²⁴ México, Imprenta Universitaria, 1942.

el lector se encuentra visualmente ante lo descrito, sin intermediación ni distancia ni causalidad alguna-. Dice Reyes: “Viajero, has llegado a la región más transparente del aire. En la era de los descubrimientos, aparecen libros llenos de noticias extraordinarias y amenas narraciones geográficas [...] Finalmente, las estampas describen la vegetación de Anáhuac: he aquí un nuevo arte de naturaleza [...] Todo ello nos aparece como una flora emblemática, y todo concebido para blasonar un escudo”.²⁵

Después sigue en *Ultima Thule* proponiendo al lector la yuxtaposición del imaginario americano de los conquistadores a una auténtica cascada de imágenes que Lezama Lima tomará en cabal préstamo:

1. “Sin duda el primer paso hacia América es la meditación sobre aquella marcha inspirada y titubeante con que el hombre se acercaba a la figuración cabal del planeta.”²⁶

2. “Antes de ser descubierta, América era ya presentida en los sueños de la poesía y en los atisbos de

²⁵ Alfonso Reyes, *Ultima Thule* pág. 4.

²⁶ ibidem, pág. 191.

la ciencia. A la necesidad de completar la figura geográfica, respondía la necesidad de completar la figura política de la tierra. El rey de la fábula poseía la moneda rota: le faltaba el otro fragmento para descifrar la leyenda de sus destinos. Ora se hablaba, como en la Atlántida de Platón, de un continente desaparecido en el vórtice de los océanos; ora, como en la última Thule de Séneca, de un continente por aparecer más allá de los horizontes marinos. Antes de dejarse sentir por su presencia, América se dejaba sentir por su ausencia²⁷ En el lenguaje de la filosofía presocrática, digamos que el mundo, sin América, era un caso de desequilibrio en los elementos, de extralimitación, de *Hybris*, de injusticia. América, por algún tiempo, parecía huir frente a la quilla de los fascinados exploradores”.²⁸

3. “La cultura americana es la única que podrá ignorar, en principios, las murallas nacionales y étnicas. Entre la homogeneidad del orbe latino y la homogeneidad del orbe anglosajón -los dos personajes del drama

²⁷ Más adelante se muestra que Lezama reproduce literalmente esta frase.

²⁸ *ibidem*, pág. 225.

americano- la simpatía democrática oficia de nivelador.”²⁹

4. “Entre las lenguas latinas del continente, el portugués es una telaraña permeable para el español, el francés es conocido y practicado familiarmente por los directores de la cultura en los demás pueblos, las lenguas autóctonas son reliquias arqueológicas, y el sentido continental consiste en atraer a los poblados que aún las hablan hacia el disfrute de las grandes lenguas nacionales.”³⁰

c) La expresión y lo nacional-romántico en Pedro Henríquez Ureña

Seis ensayos en busca de nuestra expresión es una de las fuentes más importantes de Lezama Lima, como se verá en los párrafos aquí citados, que además contienen, en el cúmulo de acercamientos y rodeos al problema de la identidad, la mejor y más acabada descripción de todas las posibilidades y limitaciones de definición de la expresión americana.

²⁹ ibidem, pág. 226.

³⁰ ibidem, pág. 246.

Por ejemplo: “Nuestras tierras, nuestra vida libre, pedían su expresión.”³¹

Así describe Henríquez Ureña la falta de algo propio, específico, nacional, para después enumerar los hitos que marcan la tendencia hacia lo imposible o siempre parcial *elocutio* continental del linaje de la independencia: Andrés Bello, Olmedo, Heredia, Fernández de Lizardi, los cielitos y diálogos de Hidalgo, *Facundo* y *Martín Fierro*.³²

Y tres páginas más adelante, ambiciosa y sensatamente enlaza lo americano con la historia occidental en su conjunto, y advierte que ha llegado la hora política de lo nacional: “Sobrevino al fin la rebelión que asaltó [...] en todos los frentes, desde Rusia hasta Noruega y desde Irlanda hasta Cataluña. El problema de la expresión genuina de cada pueblo está en la esencia de la revolución romántica. Cada pueblo afila y aguza sus teorías nacionalistas, justamente en la medida en que la

³¹ “El descontento y la promesa”, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires-Madrid, Babel, Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias, 1928, pág. 27.

³² op. cit., págs. 33-34.

ciencia y la máquina multiplican las uniformidades del mundo.”³³

Y concluye con que la urgencia de la definición nacionalista ha llegado a América y ha contaminado a sus elites gobernantes y pensantes: “Contagiados, espoleados, padecemos aquí en América urgencia romántica de expresión.”³⁴

Pero no se le escapa al gran maestro la dificultad de una reivindicación nacional, en el marco de la modernidad, de un elemento supranacional como el castellano continental: “No hemos renunciado a escribir en español y nuestro problema de la expresión original y propia comienza ahí. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda.”³⁵

¿De qué dispone para “imponer” esa tonalidad a “el rojo y el gualda” Henríquez Ureña? Cualquiera pensaría que para emprender la gran empresa de la absorción de lo peninsular en lo americano debía formular un modelo

³³ op. cit., pág. 36.

³⁴ op. cit., pág. 37.

³⁵ op. cit., pág. 39.

de la contrahispanidad que se basase exclusivamente en los grandes maestros continentales de la lengua americana. Sería lógico, si de lo que se trata es de ganar la posesión de un modelo de lengua (y de eso efectivamente se trata) para un continente. Pero no es así. Henríquez Ureña no enumera una lista de triunfos. Dice: “Examinemos las soluciones propuestas para el problema de nuestra expresión en la literatura.”³⁶

Y propone una curiosa serie de ejemplos de actitudes, aspiraciones y tradiciones que expresan incomodidad más que posesión absoluta del medio lingüístico y del paisaje: “Respecto de la naturaleza: el Inca Garcilaso” (un exiliado), “Von Humboldt” (un viajero alemán), “Chateaubriand” (el inventor francés de lo salvaje americano) , “Miguel Cané” (el señorito de Buenos Aires a quien le molestan las alturas), “Güiraldes” (el señor estanciero quejándose del llano demasiado llano a través de un personaje de *Xamaica*), “Gabriela Mistral” (la chilena que afirma que la pampa no existe) y a la que sólo entusiasma la pampa del espíritu, “José Mármol y

³⁶ op. cit., pág. 38.

Sarmiento” (un pampeano y un puntano, ambos agobiados ante el trópico).³⁷

En realidad, no es una lista de exaltaciones de lo americano sino un repertorio de rechazos, de extrañezas, de exilios, y hasta de miradas ajenas. Así, extravagantemente, Henríquez Ureña construye, a partir de la voluntad occidental de reafirmación de las nacionalidades, un edificio de artificiales excepciones, como si intentara demostrar que lo nacional americano resulta precisamente de su rechazo, parcial o total, por parte de los propios americanos y, al unísono, de su descubrimiento y aceptación por parte de lo extranjero.

Y aún más reticente se muestra respecto de lo auténticamente americano: de lo indio. Exclama entonces: “¿Ir hacia el indio? Poco hemos agregado a aquella fuerte visión de Cortés, Ercilla, Cieza de León, Las Casas, con sus dos tipos; el ‘hábil y discreto’ con su saber de su civilización propia; y el ‘salvaje virtuoso’ que carece de ella.”³⁸ Para concluir irrefutable: “Cien años después del romanticismo, salvo *Una excursión a los indios ranqueles*

³⁷ op. cit., pág. 38.

³⁸ op. cit., pág. 42.

(impar y delicioso libro), sólo en Uruguay se registra *Tabaré*; en Uruguay, donde el aborigen de raza pura persiste apenas...”³⁹

Y entonces, magnífico y sintético, exclama: “Concedamos que todo aislamiento es ilusorio y a la vez tranquilicemos al criollista [...] Tenemos derecho a tomar de Europa lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental.”⁴⁰ Y en literatura estará presente en el arrastre histórico del idioma. Aceptemos francamente como inevitable la situación compleja: al expresarnos habrá en nosotros, junto a la porción sola, hija de nuestra vida, a veces con herencia indígena, otra porción sustancial, aunque sólo fuere el marco, que recibimos de España. Pertenece a

³⁹ op. cit., pág. 42.

⁴⁰ Nadie dejará de advertir que Henríquez Ureña prestó, con su habitual e inadvertida generosidad, esa idea seminal que Jorge Luis Borges desarrolla en una conferencia de alcances continentales, “El escritor argentino y la tradición” (publicada en *Cursos y conferencias*, nº 250-252, enero-marzo de 1953 y en *Sur*, enero-febrero de 1955). Es casi innecesario señalar que Borges conocía a Henríquez Ureña, a quien reivindicaba como uno de sus maestros. Más innecesario aún constatar la identidad entre la frase de Henríquez Ureña y la de Borges, de veinte años después: “¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar [...] Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo que también tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra tradición occidental”. *Obras Completas*, Tomo I, Barcelona, Emece, 1989, pág. 272.

Romania. Pertenece, según la frase de Sarmiento, al Imperio Romano.”⁴¹

Y advierte, aconseja, exhorta: “El compartido idioma no nos obliga a perdernos en la masa, sólo a acendrar nuestra nota expresiva, a buscar el acento inconfundible. Del deseo de alcanzarlo y sostenerlo nace el rompecabezas.”⁴²

Por último, el *wishful thinking* con que Henríquez Ureña resuelve el rompecabezas: “Llegamos al término de la busca de nuestra expresión original y genuina [...] No hay secreto en la expresión sino uno: trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir, con ansia de perfección [...] Contentándonos con el ajeno hallazgo, nunca comunicaremos la revelación íntima [...] Pero cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella no sólo lo universal sino la

⁴¹ op. cit. pág. 41.

⁴² op. cit. pág. 42. Exhortación a una aristocracia del espíritu americano, propia de su generación, todavía forjada en la abundancia económica que supuso para América la guerra europea, pero que desapareció del mundo americano al entrar en crisis el modelo de las literaturas comparadas y la estilística, por un lado, y a la vez extenderse la crisis de las instituciones tradicionales de las repúblicas americanas.

esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido.”⁴³

Pero después de la expresión de deseo, viene la seria y casi patética reflexión de un espíritu que advirtió que se le escapaba el mundo americano con que había soñado (una armonía ilustrada, clases dirigentes responsables, atenuados conflictos). Y que, a pesar de saberlo, con casi sublime despreocupación apuesta por la eternidad⁴⁴: “Cada obra grande de arte no es una suma sino una síntesis, una invención: crea recursos propios y peculiares de expresión. Nuestros enemigos, al buscar la expresión de nuestro mundo, son la pereza y la incultura, el disturbio de la guerra y la política.”⁴⁵

En un punto, sin embargo, el discurso de Henríquez Ureña, más que amonestar, ensaya la predicción lingüística: “No tendremos por qué temer al sello ajeno del idioma en que escribimos, porque para entonces

⁴³ op. cit., pág. 3.

⁴⁴ Me atrevería a decir más: se le escapa el mundo de la soñada armonía americana que él inventó, clasificó y sumó, con conmovedora e insuperable sabiduría desde *Seis ensayos* hasta *Las corrientes literarias de la América Hispánica*.

⁴⁵ op. cit., pág. 47.

habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español.”⁴⁶

Y, por fin, la política de la lengua, en cuya preconización no puede escaparse Ureña del molde romántico: “Hay dos nacionalismos en la literatura; el espontáneo (al que nadie escapa) y el perfecto: la expresión superior del espíritu de cada pueblo, al que aspiramos desde la independencia. Nuestra historia literaria de los últimos cien años podría escribirse como la historia del flujo y reflujo de aspiraciones y teorías en busca de nuestra expresión perfecta, y deberá escribirse como la historia de los renovados intentos de expresión y, sobre todo, de las expresiones realizadas.”⁴⁷

He hecho este sumario de ocurrencias (o sea, de concurrencias) de la expresión, según la formularon Martí, Reyes y Henríquez Ureña, para que sirvan de armazón fundamental para la materia más bien vaporosa de los antecedentes, alusiones e incrustaciones de *La expresión americana*. Ahora hay que abordar el uso

⁴⁶ op. cit., pág. 45.

⁴⁷ op. cit., pág. 45.

específico que del término expresión y sus derivados se hace en el ensayo de Lezama.

3. Ocurrencias de la expresión

Diecinueve veces usa el término Lezama en *La expresión americana*: una como título del cuarto capítulo y dieciocho a lo largo del texto. El desglose de los capítulos muestra las tendencias -varias, y muchas veces desconcertantes- de tal utilización.

a) La expresión en “Mitos y cansancio clásico”

Las dos primeras apariciones son sendos plurales (“expresiones”) vinculados con una de las vertientes del pensamiento lezamiano: ambos aluden a lo que podríamos llamar el costado esotérico, pitagórico y órfico de la poética lezamiana. Hay que situar estas dos “expresiones” dentro de una de las tres divisiones corrientes de la clasificación de la palabra.⁴⁸ Lezama elige *la del verbo que expresa*, o sea, la de la palabra simple

⁴⁸ Que Lezama toma de *Psiqué* de Erwin Rohde y de Elipah Levis. Véase *Cercanía de Lezama Lima*, Carlos Espinosa (ed.), págs. 266 y 296.

por oposición a la jeroglífica (que oculta) y a la simbólica (que significa). El verbo que expresa (o palabra simple) es la base sobre la que actúa la capacidad de metaforización de cada cultura. Veamos:

- “Entidades como las *expresiones*, fábulas milesias o ruinas de Pérgamo, adquieren en un espacio contrapunteado por la imago y el sujeto metafórico, nueva vida, como la planta y el espacio dominado.”⁴⁹

- “Aun en nuestros días, eliminando así que sea el humo de lo ancestral, lo que hace ondular de nuevo aquellas *expresiones* [...] sentimos de inmediato la resonancia de una presa verbal caída en ese contrapunto animista.”⁵⁰

Tres líneas más abajo Lezama vuelve más preciso el campo de esa hipotética palabra simple, que sería una

⁴⁹ LEA, op. cit., pág. 11.

⁵⁰ LEA, op. cit., pág. 12.

especie de moneda gastada que llega a América para vivificarse:

“Lo que hace que una *expresión* sea máscula y eficaz es que adquiere relieve en ese espacio, animado por una visión donde transcurren las diversas entidades.”⁵¹

A continuación, después de estas tres descripciones (que considero simplemente tentativas) en las que se viene -en apariencia- a decirnos que la palabra europea busca una nueva eficacia en el territorio recién adquirido, descripciones que además sirven para mostrar la debilidad de ese primer estrato, Lezama se decide a zanjar el problema lingüístico de la expresión para pasar al plano de los grandes mitos de la Historia. He aquí la escena occidental europea (la del “cansancio clásico”) antes del descubrimiento de América:

“Inútiles y brumosas se deslizan *expresiones* como pedúnculos de holoturias desinfladas o

51 LEA, *op. cit.*, pág. 12.

como mojas gorgonas, inaprensables por las redes tendidas para llevar la infinitud espacial a un posible de creación.”⁵²

Hasta aquí, la utilización de “expresiones” sirve para describir las maneras más elementales o primitivas de acceder a lo imaginario. El esquema podría resumirse en una suerte de desajuste prolífico entre forma y contenido: la expresión sería el resultado de la palabra poética agotada en busca de un anclaje inédito. Son maneras ya dadas, ya existentes, en las que el origen (que es la tradición renacentista) no se discute. Las disquisiciones sobre Spengler, Curtius, T. S. Eliot, y Vico que siguen a continuación son uno de los pasajes críticos más comentados del libro: hay que recordar que sus nombres resumen las dos caras de la gran polémica que sacude las vanguardias y el pensamiento crítico europeo de entreguerras visto a la luz de la posguerra. Y que la combinación de estos nombres en el pasaje de *La expresión americana* -la mezcla de E. R. Curtius, T. S. Eliot, James Joyce, Ronald Frazer, Arnold Toynbee,

52 op. cit., pág. 12

Oswald Spengler, Giambattista Vico y Ludwig Klages- es una especie de resumen de grandes temas literarios de entreguerras: vanguardia y espíritu clásico; innovación, mito y ficción después de Joyce; antirracionalismo de derechas y esoterismo postsimbolista. Creo que Lezama conocía a Frazer a través de Eliot; a Curtius, Spengler, y Vico directamente; y a Klages -enormemente influyente en las primeras décadas del siglo- por algunas de sus lecturas esotéricas⁵³. Pero lo llamativo de esta secuencia es el evidentísimo préstamo de las ideas, comparaciones y sugerencias de tomadas de las páginas 17-35 del capítulo I de *Literatura Europea y Edad Media Latina* de E. R. Curtius, de donde extrae Lezama no sólo frases enteras, sino también el esquema conceptual de una definición básica de ficción, según la fórmula Curtius primero a partir de Bergson (“La función creadora de ficciones, *fonction fabulatrice*) ha sido necesaria para la

⁵³ Según Chiampi, Lezama conocía a Ludwig Klages a través de un artículo de Gerda Walter aparecido en la *Revista de Occidente* (“Ludwig Klages y su lucha contra el espíritu”, nº XXIX, págs. 265-294. Según Furio Jesi, Klages, *mediocre como epistemólogo, fue uno de los más influyentes miembros de un cenáculo donde participaba, entre otros, Rudolf Panwitz. En la teoría de Klages “las imágenes” cuentan más que el concepto, y por medio de las imágenes tenemos acceso a las visiones que son “apariciones del dios -epifanías-”*; Furio Jesi, *Cultura de derechas*, Barcelona, Muchnik Editores, 1989, pág. 98.

vida” y de Toynbee.⁵⁴ Lezama busca el modo de definir las culturas desde el mundo de vista de lo que retorna, de lo cíclico, y encuentra una escapatoria criticando a Spengler (pero, a mi juicio, sin apartarse de él):

“Un furibundo pesimismo, que tiende, como en el eterno retorno, a repetir las mismas formas estilísticas formadas con iguales ingredientes y elementos.”⁵⁵

Lezama afirma haber descubierto algo específicamente nuevo, algo que rompe la circularidad

54 (“Literatura europea”) del clásico de E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina* (1948), traducido en 1955 por Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pág. 25). Discrepo en este punto con Irlemar Chiampi y Enrico Mario-Santí, (Chiampi, págs. 55-56) que “descubren” un cruce barroco en una aparente confusión de Lezama entre Toynbee y Curtius a propósito de la “técnica de la ficción” (págs. 23-24 de Curtius). En realidad Lezama contamina en su texto, sobre la base de Curtius, que es su única fuente, a Toynbee con Bergson (Curtius, pág. 25). En realidad, Lezama y mito (según la propone T. S. Eliot en la famosa reseña de *Ulises* (en *The Dial* de 1923) “The myth [...] is a method for which the horoscope is auspicious [...] Instead of narrative methode we may now use the mythical method...”, en Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*, Londres, Chatto & Windus, 1957, pág. 3).

55 LEA, pág. 18. En realidad: si se compara el sumario de la segunda parte de *La decadencia de Occidente* con *Las eras imaginarias* se comprueba que las imaginativas formas de periodización spenglerianas se siguen allí con bastante fidelidad.

spengleriana. Pero no es en realidad una ruptura, sino un desplazamiento. El círculo se ensancha, pero sigue siendo círculo. Veamos: lo nuevo americano no es un estilo, ni una era, ni de una etapa, sino un sentimiento, el sentimiento típico del americano, la aprensión ante la creación, el terror ante la creación, el sentimiento de una exigencia abrumadora.

Para Lezama, el sentimiento conduce a una convicción equivocada: la de que el americano debe responder a un destino distinto al del europeo:

“He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su *expresión* no es forma alcanzada, sino problematismo a resolver.”⁵⁶

Hay un cambio: Lezama ya no está hablando de la palabra simple, la palabra que busca expresarse, ni tampoco de la superación (declamada, más que cumplida, del spenglerianismo), sino de una estética del arte americano, donde la expresión no es el problema, sino la recepción.

⁵⁶ LEA, op. cit., pág. 18.

Pero no convirtamos a Lezama en un seguidor mediocre y refutable de Spengler. Aquí se aparta del poderoso, al señalar que la discordancia que produce desazón al “americano” no es entre forma y contenido, sino que es discordancia entre dos formas acabadas.

No estamos, pues, ante un movimiento de creación, sino ante un conflicto de tradición. Es un problema de definición de la forma. Se trata de decidir cuál es la tradición (y si ésta es única) que resuelve la adecuación entre la palabra y los grandes contenidos culturales que esa palabra expresa. Se trata, en suma, de elegir entre formas acabadas pertenecientes todas a una tradición, la occidental.

Pero, reveladora y sintomáticamente, cuando Lezama piensa en la expresión como “**problematismo a resolver**”, no se refiere al choque entre tendencias occidentales. No, el **problematismo a resolver** viene de fuera, de más allá de la frontera conocida de la tradición occidental. Por eso Lezama se pone a especular entonces sobre una de las solas y auténticas (en la medida en que sea posible declararla históricamente auténtica, ya que no lo es en puridad) elocuciones americanas, el *Popol Vuh*.

Digo que es revelador y sintomático, porque *todo* en el *Popol Vuh* es, todavía hoy, **problematismo a resolver**: su lectura, su traducción y su interpretación. He aquí la reflexión de Lezama:

“Rebuscado el poema por tantos copistas aguerridos, que han rebajado sus espuelas y su furibundez, por tanto jesuita irritado por la sutileza de los desciframientos de la simbólica cristiana en el suarismo, nos lleva a pensar en adecuaciones, interpolaciones, paralelismos, hechos en el *Popol Vuh*. Desde la *inexpresividad* del morador que surge en aquellas nuevas regiones [...] nos recorre la sospecha de que el tono de *incompletez y espera* que salta en cada uno de sus versículos, está lograda para alcanzar su complementario con la llegada de los nuevos dioses.”⁵⁷

De modo tangencial, Lezama inserta aquí una de las ideas centrales, definitorias y más vigorosas de toda *La*

57 LEA op. cit., pág. 20.

expresión americana: una idea que es política de la cultura, que es interpretación de la Historia y que es, sobre todo, política de la lengua. ¿Qué nos está diciendo? Que esa **inexpresividad** del morador (americano), ese verbo que no acaba de convertirse en elocución humana dentro del poema maya kiché sería una suerte de voluntaria, autoinflingida castración de la protoforma americana (prehispánica) que no puede decidirse a ser forma del todo: que era previamente incompleta porque esperaba (o esperó) la donación de la forma completa que vendría de la cristiandad.⁵⁸ Aquí, la teleología de Lezama no se presenta cubierta de demasiados velos: al final se levantan la cruz y la espada del conquistador.

Retrocedamos, si es posible, al principio del ensayo: cuando creemos que hemos pasado (por una carambola a la que hay que admirar más que comprender) de la concepción de la expresión en general a la expresión genuinamente americana como forma a completar (ésa sería la “**inexpresividad del morador**”), Lezama da un giro. Y nos dice que sí, que había un morador en América, un morador inexpresivo, al que habían sometido, pero no

58 Volveré sobre la política de lenguas de Lezama Lima y sobre su interpretación del *Popol Vuh*.

del todo, los copistas jesuitas del poema.⁵⁹ Ese morador necesita ser humanizado, necesita olvidar el **complejo terrible del americano**, y para ello, necesita que se le impongan, como sucede en el *Popol Vuh*, características abiertamente no-americanas a los personajes americanos prehispánicos del mito de creación maya quiché. La **inexpresividad** esencial de lo americano prehispánico, que viene del carácter dualista de sus dioses, va cediendo paulatinamente (en “lenta concesión temerosa”) al anuncio o presentimiento de la cristiandad:

“El odio de los señores de Xibalbá al ser surgido en su propia naturaleza es patético y asombroso. El odio a la criatura, irredimible. La expresividad surge como una lenta concesión temerosa, que en cualquier momento puede ser rebanada con impiedad.”⁶⁰

⁵⁹ Adelanto que se refiere, por copista jesuita, a Charles Etienne Brasseur de Beaubourg, el primer traductor al francés del poema y no su copista.

⁶⁰ LEA, op. cit., pág. 20

Por ello, porque Lezama no abandona nunca este esquema clásico de oposición entre el mundo dualista indígena “irredimible” y la posibilidad de salvación que viene de la absorción por el cristianismo, se entiende su insistencia en la dicotomía también clásica entre naturaleza americana y forma europea:

“Es muy curioso que en las tribus precortesinas hay el convencimiento de que alguien va a venir, se está en la espera de una nueva aparición. Sin embargo, en los cronistas el asombro está dictado por la misma naturaleza, por un paisaje que ansioso de su expresión se vuelca sobre el perplejo misionero, sobre el asombrado estudiante en quien la aventura rompió el buen final del diploma de letras.”⁶¹

Otro salto. Ahora estamos ante el paisaje (y no ante la naturaleza), un paisaje que Lezama define como ansioso de su expresión. Nos encontramos ante un mundo ya hecho por el hombre (puesto que el paisaje es

61 LEA, op. cit., pág. 26

naturaleza medida y transformada)⁶². Pero ese hombre que ya ha hecho el paisaje es americano y, por tanto, es un hombre incompleto, “irredimible”, que se vuelca sobre el “perplejo misionero” para encontrar el sentido completo de su “cosa a resolver”. Recapitulemos: tras estas idas y vueltas entre la palabra, el paisaje, la naturaleza, el hombre americano, el *Popol Vuh* (cuya lengua original además Lezama ni siquiera menciona), ¿cuál es la posición de América? Y, ¿cuándo se hace posible la expresión americana) ¿Sólo tras la conquista?

Es posible afirmar que en este primer capítulo Lezama tantea, se estanca en las dicotomías corrientes entre naturaleza americana y cultura occidental, incluye *Popol Vuh* con el solo propósito de exaltar las virtudes benéficas del *loyolismo* y de su campo de influencia, y logra por fin destilar una noción verbal-estética de **expresión** como preparación americana para algo que

⁶² Que Lezama diga que la mirada europea cae sobre el paisaje contradice la idea previa que él ha expuesto de naturaleza. Recordemos que paisaje viene de **país**: nación, **territorio** (tierra que está alrededor de una población), distrito. Del latín **pagensis** (habitante de un distrito, casi siempre campesino y no soldado) **pagus**, distrito, de ahí **pagano** (no cristiano, no miembro de las milicias, no soldado de Cristo, porque casi todos los civiles que un ejército encontraba en el campo eran campesinos). El paisaje supone una mirada ya humana sobre un territorio dominado, mientras que la naturaleza se opone al paisaje pues no le pertenece: Corominas, op. cit., pág. 433.

viene, para una concreción suprema, cuando se unen los dos continentes en una sola cultura, la occidental. Y una sola lengua: el castellano. Lo más importante de todo este fragmento lezamiano que tanto dice es algo que no dice. Y de eso que no dice hablaremos ahora: de la lengua del *Popol Vuh*.

Porque la ausencia de mención de la lengua original del *Popol Vuh* toca el problema fundamental de la cuestión de la expresión de América, vinculada concretamente a las traducciones de sus lenguas originales.

Generalmente, la historia de la traducción en América se ocupa del conflicto de lenguas o de la dominación a través de las lenguas como hechos acabados, producidos por confrontaciones políticas e institucionales, pero no como un proceso lentísimo de aplicación de diversas políticas e ideas sobre las lenguas americanas.

Políticas e ideas que fueron articuladas por las elites americanas -antes y después de la independencia de América- respecto de la traducción de las lenguas americanas y de su inserción en la trama de la cultura. Pero lo que interesa aquí no es la política española acerca

de la traducción, sino la política americana (y el imaginario lezamiano) sobre la lengua del *Popol Vuh*, y, por extensión, sobre las lenguas del continente. La necesidad de definir esta cuestión y de incluirla sin convertirla en una foco de tensión está presente en *La expresión americana*, como estaba en Alfonso Reyes cuando decide que las lenguas aborígenes son “reliquias arqueológicas”.⁶³ Como la mayoría de los pensadores americanos del siglo XIX y del XX, Lezama somete la totalidad de América a su parte occidental, al territorio que, desde el siglo XV, es Occidente.

Los ensayistas americanos, desde Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento a Alfonso Reyes o a Pedro Henríquez Ureña, por citar sólo los más importantes románticos decimonónicos y los más señalados filólogos y humanistas de la primera mitad del siglo XX, parten de la idea de que América suministró el material -la naturaleza- a la actividad lingüística y poética europea.

Y a pesar de todas las matizaciones que se pudiesen imaginar, Lezama apunta algo similar en *La*

⁶³ op. cit., pág. 246.

expresión americana: que el gran poema maya quiché *Popol Vuh* debe gran parte de su arquitectura y del dinamismo de su imaginería a traslaciones masivas de otras culturas altas, a través de la actividad viajera de los jesuitas, que llegaban a América tras pasar por China.

Antes de aceptar la sugerencia, cuya fuerza seductora corre paralela a la poca información de respecto de los documentos mayas, hay que tener en cuenta los problemas históricos de la constatación de estas afirmaciones, siempre sujetas a la fijación de fuentes: debemos recordar que el estudio y los puntos de vista eruditos sobre el *Popol Vuh* han variado significativamente en los últimos treinta años.

Además, la interpretación masiva del poema en función de sus elementos no-americanos, que practica Lezama, permite preguntarse por los tipos de traslado que supone la traducción *de* y *en* América y, sobre todo, por la jerarquía implícita o explícita en ellos: lengua e imaginación, lengua y figuración, lengua y vida social, lengua y límites entre lo exótico y lo propio. Más allá de estas dicotomías, también invita a detenerse en las peculiaridades históricas que cada momento imprime a la descripción de las relaciones entre los distintos elementos

presentes en el proceso de la traducción: fonéticos, gráficos -característicos de diversos tipos de escritura- y semánticos.

Repetiré y ampliaré todo lo citado antes de manera fragmentaria para analizarlo desde el punto de vista de este problema. Lo que dice Lezama exactamente -aunque la exactitud en su caso sea algo más complicado de lo que suele parecer, porque no parece agotarse en la cita literal- es lo siguiente:

“Lo primero que nos despierta en el *Popol Vuh* es el predominio del espíritu del mal, los señores de Xibalba ven rodar los mundos, afianzándose en su poderío y su terrible dominio de la naturaleza. Impasibles contemplan el fracaso de cuantas tretas se establecen para echar a rodar -su mandato, que parece estar implacablemente por encima de la naturaleza y de los animales más sutiles. En la historia de la cultura, sólo Piotr Stepanovich, en *Los endemoniados* de Dostoyevsky mantiene más incorruptible el espíritu del mal. En la cueva de los murciélagos, se introducen en sus cerbatanas,

pero al buscar la aurora un murciélago le cercena la cabeza. Sólo un acto de magia [...] logra destruir a los señores de Xibalbá [...] en las últimas páginas de esa teogonía, cuando el espíritu del mal se hace equivalente al espíritu de la muerte, y un afán lúdico, de jugar con su propia existencia, en definitiva los destruye y asegura la luz y lo matinal.

“La simbólica que se desprende del *Popol Vuh* es como si fuera a *colmar* el problematismo americano. A *calmar*, a veces, pues en otras lo exaspera...”⁶⁴

Y sigue con el fragmento ya citado pero que aquí repetiré, porque adquiere otro significado en contacto con el anterior:

“Rebuscado el poema por tantos copistas aguerridos, que han rebajado sus espuelas y su furibundez, por tanto jesuista irritado por la

⁶⁴ Las cursivas son mías. El original registra las dos variantes.

sutileza de los desciframientos de la simbólica cristiana en el suarismo, nos lleva a pensar en adecuaciones, interpolaciones, paralelismos, hechos en el *Popol Vuh*.

“El descubrimiento del poema en el siglo XVIII por el padre Jiménez nos lleva a aventurar una tesis: las teogonías de las epopeyas indias, búdicas, etcétera, así como las recopilaciones confucianas, habían llegado a Europa por los jesuitas, después de las querellas con los otros misioneros cristianos, prestos éstos a la chinificación de los rostros en los iconos cristianos. Ese momento, mal estudiado todavía pero de enorme significación, culmina cuando el padre Tellier es escogido entre los nombres de los cinco o seis jesuitas que el Padre Chaise, confesor del rey durante treinta y cinco años, le brinda agonizando al rey Luis XIV, para la sucesión de su confesor.⁶⁵

65 En el párrafo completo Lezama cita su fuente, Saint-Simon, de quien extrae la sugerencia de que la sucesión de confesores jesuitas de los monarcas franceses es señal de la apoteosis de la Compañía: “En sus *Memorias* Saint-Simon, hablando del Padre Tellier, dice: ‘Había pasado por todos los grados de la compañía, profesor, teólogo, rector, provincial escritor. Había sido encargado de la defensa del culto de Confucio y de las ceremonias chinas, había agotado la polémica, había escrito un libro

...Sabido es que a través del molinismo, que intentaba unir la gracia y la libertad, hubo benévolo contactos entre jesuitas franceses y españoles. De tal manera que en el *Popol Vuh* a través de copistas jesuitas⁶⁶ y graciosos filólogos españoles del siglo XVIII nos parece percibir como un eco de la lucha entre los pandavas y los kauravas. Las disputas entre Brama y Siva, que terminan por la decapitación del primero, atravesando los tres mundos con la cabeza en la mano, como un san Dionisio. Al llegar a Varanosi

donde mostraba extraños negocios a los suyos y que, a fuerza de intrigas y de la ayuda de Roma, no había sido puesto en el index. Por todo eso yo he dicho que había hecho peores cosas que el padre Comte, teólogo que había defendido la política de los jesuitas en China, condenada por la Facultad de Teología de París, y por el Parlamento, y es sorprendente que que a pesar de toda esa tara, haya sido confesor del Rey" (LEA, pág. 21). El intento de establecer una relación de causa-efecto entre los jesuitas franceses confesores de los Luises, los españoles y el *Popol Vuh* es uno de las más atrevidos de todo el libro. Los eruditos reconocen en el poema transferencias léxicas del latín y del castellano, y también préstamos del Génesis, pero no de la cultura china, que Lezama deduce de su atribución de la orden de Loyola a Francisco Ximénez.

66 Como se sabe, no hubo tal "copista jesuita" del poema, sino fraile dominico. Salvo que Lezama se refiera a las versiones posteriores (por ejemplo, quiché-francés-, si se toma la de Brasseur, traducida al castellano del francés), con lo cual anula el origen bilingüe *documentado* del poema: como si desconfiase de esa traducción primera, la que efectivamente pone en contacto, en el manuscrito, las columnas de texto quiché y la traducción de dominico Francisco Ximénez.

y rodar de sus manos la cabeza de Brama, libera su culpa y borra la sangre. Ese pasaje pasa a las últimas páginas del *Popol Vuh*. Para recuperar la cabeza de Huanapú, rebanado por acuchilladores murciélagos, su hermano Ixabalanqué acerca una calabaza a los hombres de su hermano muerto, estableciendo con un pedernal los agujeros de su cara. Esos jesuitas galantes y humanistas, no sólo se encrespan con las tumultuosas teologías indias, sino el recuerdo de la mitología odiseica es transuflado al *Popol Vuh*. El gran cangrejo, que aparece a los pies de la montaña de Meaván, ‘de tan gran tamaño que puede nutrir a un hombre varios días’, es también un gigante a vencer, un gigante frente a otro. Zipacná pierde la partida con el cangrejo en su cueva [...] Es innegable que el recuerdo del Polifemo homérico y de otros Polifemos está presente y aunque pierde la partida, nos deja con la duda si Polifemo es el cangrejo o Sipacnán, el engañado. He ahí la gran astucia de estos escribas jesuitas del siglo XVIII, en el combate que se iba a desenvolver en la cueva, convenía que no quedase ningún

sobreviviente y en esta extraña polifeimada no había ni la posibilidad dionisiaca de Ulises, asegurándose no tan sólo la muerte del monstruo, sino la del héroe astuto [...] En la enloquecida persecución de los Gemelos a los animales, logran apresar momentáneamente al conejo, pero éste se deshizo entre los dedos como si fuese rocío de niebla.”⁶⁷

Y concluye Lezama:

“Dos tipos de imaginación resaltan en estas teogonías paradójales y en esos cantos guerreros, más llenos de sosiego refinado que de bélico ardor.”⁶⁸

La primera es la que traen Colón y los suyos:

67 LEA, op. cit., pág. 22.

68 LEA, op. cit., pág. 23.

“La imaginación provenzal, que tiende como en la carnicería del unicornio a la muerte del monstruo...”⁶⁹

La segunda no es provenzal, aunque sí europea, y, como la primera, también se le debe a Colón. Viene de sus lecturas de Marco Polo, quien ya había inventado la traslación de los monstruos, que él formula de la siguiente manera:

“En la otra estación imaginativa los monstruos son colocados en una tierra imaginativa... donde se sitúan los monstruos como *nuevas maravillas del mundo*.”⁷⁰

Pero no se puede admitir esta versión del *Popol Vuh* sin revisar la historia del manuscrito tal como la propone Lezama y tal como la conocía, según la información de que en la época de *La expresión americana* podía disponer.

69 LEA, op. cit., pág. 23.

70 LEA, pág. 24.

Popol Vuh, episodio de la historia colonial y cómo llega hasta Lezama y sus críticos

Retomemos el hilo del “**descubrimiento**” del *Popol Vuh* según lo cuenta Lezama: aparentemente consiste en que un manuscrito pasó de manos de copistas aguerridos a jesuitas que le agregaron imágenes y figuras de sus contactos con otras culturas. Lo menos que puede decirse de esta versión libérrima es que ni siquiera la justificaría una licencia poética.

Éstos son los hechos más señalados (y conocidos en los años de escritura del libro de Lezama) del episodio del hallazgo y traducción del *Popol Vuh*:

- 1550: (c.) en la zona de Chichicastenango (Guatemala), uno o varios indios quiché ilustrados, y evidentemente cristianizados, escribieron, en su propia lengua quiché pero ya en alfabeto latino, los relatos que hoy se conocen como *Popol Vuh*, *Popol Wuj* o *Pop Wuj*, y que constituyen los relatos de los mitos de origen de la cultura maya-quiché.

- 1703-1706: un padre dominico, Francisco Ximénez, que había llegado a la diócesis de Santo Tomás Chuilá,

hoy Chichicastenango, se encontró con este manuscrito y lo copió, también en quiché, aunque lo tradujo en columna paralela al castellano. Además, castellanizó a veces sonidos del original quiché. El primer manuscrito (sólo en quiché) hallado por Ximénez se perdió, aunque ciertos fragmentos fueron utilizados por el mismo Ximénez para insertarlos en otra obra suya, el primer volumen de su *Historia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*. Durante el siglo siguiente, nadie se interesó por estos documentos.

- 1853: en su viaje por tierras guatemaltecas, el austriaco Carl Scherzer encuentra las obras de Ximénez.

- 1855: llega a Guatemala el abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, que roba toda clase de documentos y se los lleva a Francia.

- 1857: Scherzer publica el *Popol Vuh* en quiché y en castellano en Viena.

- 1861: Brasseur publica en París su traducción celeberrima del poema del quiché al francés.

- 1925: la versión de Brasseur es fuente de la traducción francesa de Paul Raynaud (París).

- 1927: la versión de Brasseur es fuente también de las traducciones castellanas de J. Antonio Villacorta y Flavio Rodas (Guatemala).

- 1927: Raynaud, a su vez, es traducido al español por Miguel Angel Asturias y J. M. González de Mendoza (Guatemala) Este *Popol Vuh* de Asturias y Mendoza, traducido del francés, constituye la “entrada” de la cosmología maya en la literatura americana contemporánea (alta).

- 1947: aparece la *segunda* traducción al castellano directa del texto quiché (la *primera* había sido la de dominico Ximénez): es la conocidísima y reputadísima de Adrián Recinos, popularizada por las editoriales mexicanas.

La presente y sumaria descripción -que interrumpo en los años en que se publican las versiones a las que tiene acceso Lezama-, quiere mostrar el funcionamiento de un rasgo típico permanente de la cultura americana (de todas las culturas americanas): la búsqueda del origen y la imposibilidad de fijarlo.

En efecto, se trata de la búsqueda obsesiva de sentido primero, originario y siempre desmentido. En el lugar del sentido primero siempre se encuentra la huella

de lo extranjero, de lo otro, aquí, oculto en las duplicaciones y cuadruplicaciones del mundo del *Popol Vuh*. El problema fascinante de la búsqueda americana del origen -en la línea de pensadores y textos que he mencionado- es que lo que termina considerándose originario de América es lo occidental, no lo americano. La contaminación de los documentos abona este giro: reparemos en que el poema del *origen* quiché (eso es el *Popol Vuh*) ya llega en un alfabeto espurio, segundo, porque cuando fue escrito y salvado de la extinción, ya no había quien hablara del *origen* con el alfabeto (los glifos) del *origen*.

Bien. ¿A qué viene este excursus? ¿Qué quiere decir esto? Mejor: ¿cuál es la posición de Lezama cuando decide tomar por origen del *Popul Vuh* las correcciones que a mediados del siglo XIX hizo Brasseur de Beaubourg? Consideremos que Lezama está escribiendo teoría de la cultura americana, está pensando en lo específico de lo americano. Lezama es alguien que en su plena madurez ofrece una serie de conferencias que defienden la existencia de *una* expresión americana. Alguien que para ello utiliza el *Popol Vuh* para demostrar que las teogonías -todas, y entre ellas también las americanas

transcritas luego de la Conquista- reflejan *dos tipos de imaginación* y que esos dos tipos de imaginación son europeos: la imaginación provenzal, que culmina con la muerte del unicornio, y la imaginación de los europeos que con Marco Polo han llegado a Cipango y ahora trasladan a América las maravillas del mundo. No hay, aunque luego Lezama matice su posición, una imaginación americana cultural que tenga la misma fuerza.

Existe una razón para que los lectores y los críticos de *La expresión americana* acepten esta serie de identidades y afirmaciones como si se tratase de cuestiones de hecho y no de versiones parciales de una historia de incertidumbre filológica y de disonancia cultural. Y esa razón tiene que ver con la historia de la filología científica americana: con la enrevesadísima trama de supervivencia de las lenguas americanas y del estado de los estudios del maya quiché en los años 50.⁷¹

71 Ver: *Literatura maya, Popol Vuh / Memorial de Sololá / Libro de Chilam Balam e Chumayel / Rabinal Achí / Libro de los cantares de Dzibalché / Título de los Señores de Totonicapán / Las historias de los Xpantzay / Códice de Calkiní*, Compilación y prólogo: Mercedes de la Garza, Cronología: Miguel León Portilla, Estudios introductorios y traducciones: Adrián Recinos, Antonio Mediz Bolio, Francisco Monterde, Alfredo Barrera Vásquez, Dionisio José Chonay, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, págs. 3-9. Lezama Lima dispuso de la edición de Adrián Recinos del *Popol Vuh*, y quizá conociese una traducida del francés al castellano y editada en Guatemala en 1927 por Villacorta y Rodas (ver

Como sabemos, salvo los códices mayas prehispánicos que hasta ahora no han podido descifrarse⁷², los documentos, poemas y literatura de las lenguas americanas se conservaron en sus lenguas, pero en alfabeto latino, y fueron transcritos tras la conquista, aproximadamente a lo largo de dos siglos, por los supervivientes de los estamentos ilustrados americanos que se iban extinguiendo.

Por eso no es ocioso detenerse y extender o profundizar alusiones como las de Lezama Lima al *Popol Vuh*, que da por aceptado el funcionamiento actual de los distintos elementos de ese proceso de traducción, transcripción, traslado o transferencia. Si lo hacemos, si insistimos en la descripción de un proceso que hoy parece

Literatura maya, op. cit., pág. 7), pero ni Recinos ni los otros traductores mencionan otro nexo con la tradición europea que no sea la Biblia.

72 Ver el "Prólogo" de Mercedes de la Garza en *Literatura maya*: "Hasta nosotros han llegado numerosos testimonios de la cultura que crearon los mayas prehispánicos [...] Entre estos testimonios se encuentra gran número de textos, escritos en caracteres jeroglíficos sobre piedra, estuco, madera, cerámica, hueso jade y otros materiales, y en códices elaborados con tiras de papel de amate o de piel de venado, [...] sin embargo, aunque ha habido considerables avances en la labor de descifre de la compleja escritura que desarrollaron los mayas, y gracias a estos logros sabemos que sus escritos tratan de astronomía, cronología, religión, historia y actividades cotidianas de la comunidad, no se ha podido encontrar la clave para descifrar su escritura, y mientras no podamos leer sus códices e inscripciones, éstos forman parte del acervo arqueológico y no del acervo literario". (pág. IX)

acabado -el proceso de la desaparición de las lenguas americanas- se puede al menos deducir de la descripción aparentemente sutil y nada comprometida de Lezama qué ideas acerca de las lenguas americanas prevalecieron durante la cristianización de América y por fin se convirtieron en una idea dominante; la que ha llegado hasta nosotros: la del castellano como única lengua americana).

Por eso he insistido en el ejemplo, porque me parece útil oponer a la retórica de hechos consumados, de la que parte la idea de la lengua única americana, un episodio de la secuencia lentísima que acabó por convertirse precisamente en el hecho consumado de *la sola existencia del castellano como lengua de cultura*. De ese hecho consumado surge esta disquisición de Lezama Lima, maravillosa y seductora, pero no por eso menos susceptible de análisis. Para Lezama el *Popol-Vuh*, transcrito por informantes maya-quichés al padre Ximénez a principios del siglo XVIII, es una traducción doble: de sagas orientales a sagas americanas y del quiché y del castellano al francés a mediados del XIX. No hay proceso histórico ni devenir de los documentos.

¿Qué queda entonces de América? Una especie de humus, de prolongación humana de la vida americana natural, sobre la que Brasseur pudo transferir muchas cosas, incluidas las pertenecientes a otras culturas altas no occidentales, como la china.

La tradición que sigue Lezama Lima quiere que toda expresión americana (en lengua castellana pero también en lengua indígena) suponga el predominio originario de la transferencia semántica de otras culturas y de otros mundos *sobre* lo americano. A poco que nos detengamos en la exposición de Lezama, veremos que su relato de lo americano lo describe como una especie de masa inerte en la que se proyectan sólidas formaciones: el imaginario provenzal y el imaginario chino, por decirlo de alguna manera, y que ambos cubren la base autóctona.⁷³

Hasta cierto punto, si tomáramos en cuenta esa dimensión política del proyecto lingüístico castellano

73 Un cuento del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, "La peor parte", escenifica la separación y el dominio actuales del castellano sobre el quiché y también muestra la resistencia del quiché a la absorción. Se trata de un modo a mi juicio inédito de incluir en la América contemporánea lo no occidental que esa América se obstina en rechazar. Ver: *Lo que soñó Sebastián*, Barcelona, Seix-Barral, 1994, págs. 117-131.

subyacente a la interpretación lezamesca del *Popol Vuh*, podríamos incluir *La expresión americana* en una cadena insospechada: la de las estrategias americanas de apropiación y posterior dominación de mundos lingüísticos extraños a Occidente por parte de las instituciones occidentales en América. No porque Lezama participase de un plan perverso de preservación de valores occidentales en un mundo no occidental. Pero sí para ser más cautelosos cuando, en el debate acerca de la identidad cultural de América, ponemos de un lado los intelectuales europeos y del otro a los americanos: en realidad la divisoria entre Occidente y lo no occidental dentro de América es intrínsecamente americana desde el principio de la conquista.

En cuanto a sus críticos: la cuidadosa Irlemar Chiampi, en su edición anotada, por otra parte muy meritoria, liquida el asunto de los “copistas jesuitas” mediante una nota al pie del párrafo correspondiente: “37. La sospecha que levanta Lezama sobre la fidelidad de traducción del *Popol Vuh* -a la que atribuirá más adelante influencias griegas y orientales, vía los jesuitas-, ya llegó a constituir una verdadera “cuestión homérica” como se puede ver desde los trabajos de Adrián Recinos

(*Popol Vuh*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947), hasta los de René de Acuña (“Problemas del *Popol Vuh*” *Mester*, vol. 5, núm. 2, abril de 1975, págs. 123-124)”.⁷⁴ En realidad, como he señalado más arriba, la “cuestión homérica” de la fijación de los textos y autorías, y transcripciones del *Popol Vuh* no se refiere en absoluto a las contaminaciones tardías a las que alude Lezama, sino a la historia anterior del texto en la que no intervinieron jesuitas hasta bien entrado el siglo XIX.

b) La expresión en “La curiosidad barroca”

“De cada una de estas realidades deriva un estilo. Un estilo se sobrepone al otro. Así está muy bien. El estilo de la civilización se llama clasicismo. Al estilo de la barbarie, persistente, permanente debajo de la cultura, ¿no le daremos en nombre de barroco? Es llamada barroca la gruesa perla irregular, pero más barroca, más irregular todavía, el agua del océano que la ostra

⁷⁴ Chiampi, op. cit., pág. 63.

metamorfosea en perla y, a veces, inclusive, en los casos de logro feliz, en perla perfecta.”

Eugenio D'Ors⁷⁵

Creo que 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 me parece más bien un neoclásico.⁷⁶

Barroco: ¿arte de la contraconquista o arte de la defensa interior?

Antecedentes o fuentes, impregnaciones o penetraciones o influencias: todos los términos que

⁷⁵ op. cit., pág. 25.

⁷⁶ Carta de Lezama Lima a Carlos Meneses (3 de agosto de 1975), *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, mayo-agosto 1988, núm. 2, La Habana, pág. 91.

muestran la relación entre Lezama y D'Ors se vuelven inadecuados o exagerados al llegar al punto de la reflexión sobre el barroco. Capítulo decisivo para los críticos de Lezama; crucial para la definición de buena parte de la literatura americana de los últimos veinte años; y, sobre todo, punto de cruce de todas las especulaciones imaginables acerca de la función del barroco en la cultura americana.

En efecto, "La curiosidad barroca" es el ejemplo más claro del funcionamiento engañoso de este ensayo que, al contrario, al llegar a este punto, Irlemar Chiampi reivindica como "verdadera fábula intertextual".⁷⁷ Disiento, como ya he mostrado en el análisis del enmascaramiento de la lengua original del *Popol Vuh*, de

⁷⁷ Dice: "En vez de relacionar los hechos culturales americanos por la relación causa-efecto, denunciando una progresión evolutiva, su contrapunto se mueve erráticamente, para adelante y para atrás en el tiempo, en busca de analogías que revelen el porvenir. La técnica no es nueva, evidentemente, y forma parte de cualquier ejercicio de crítica comparativa, pero Lezama le imprime una dosis extra de imaginación personal que le confiere un estatuto de verdadera fábula intertextual. Así, por ejemplo, el *Popol Vuh* maya tiene sus mitemas analogados tanto con los fragmentos de la Biblia o un episodio de la *Odisea...*; el *Primero Sueño* de Sor Juana es contrapunteado de las ideas escolásticas sobre el sueño...", op. cit., pág. 17. Disiento, como ya he mostrado en el análisis del enmascaramiento de la lengua del *Popol Vuh*, de la idea de Chiampi de que la condición de "fábula intertextual" que atribuye a *La expresión americana* iguale todas las analogías en una especie de felicidad de correspondencias infinitas. Coincido, en cambio, con Arnaldo Cruz Malavé, que adivina que las analogías no son armónicas.

la idea de Chiampi de que la condición de “fábula intertextual” que atribuye a *La expresión americana*, establezca una relación de igualdad entre expresiones americanas y europeas, y funde analogías que llevarían a una especie de felicidad de correspondencias infinitas en las que el americano incorpora, mejora y subvierte en orden occidental.

Coincido en cambio con Arnaldo Cruz Malavé, que sostiene que en *La expresión americana* las analogías no son armónicas ni denotan libertad en la combinatoria entre América y Europa: “En rigor, no hay en *La expresión...* un espacio marginal, externo, desde el cual asumir y transformar el espacio europeo [...] En lugar de un sujeto de enunciación, que desde una posición estratégicamente exterior, devora el patrimonio cultural europeo, lo parodia, lo barbariza; un sujeto de enunciación que, interior a la interpretación, se desplaza narcisísticamente hacia los textos europeos, y busca en ellos su imagen propia.”⁷⁸

⁷⁸ Arnaldo Cruz Malavé, *El primitivo implorante-El sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, 1994, págs. 60-61.

Pero en “La curiosidad barroca” hay algo más que un desplazamiento narcisístico hacia Europa: hay una identificación, una fusión, una absorción estilística e iconográfica de una obra que, en mi opinión, sostiene la idea de barroco en *La expresión americana: Es Lo barroco*, de Eugenio D’Ors, que subyace a la profusión lezamiana de nombres e imágenes, desde Weisbach hasta Wolfflin, pasando la vertiginosa enumeración del festín barroco.⁷⁹

Es notable que al llegar a este punto, a lo que se supone que es el centro de gravitación de la teoría lezamiana de la cultura -el barroco-, el término “**expresión**” aparezca sólo tres veces y casi al final. Como tardío, demorado y dudoso. Veamos cómo se llega a él. Para introducirlo, Lezama repite algunos de los tópicos del capítulo anterior: reaparece la obsesión de lo americano como terreno, pétreo, inexpresado. Como algo que llega a la palabra tardíamente. Porque, como hemos

⁷⁹ Remito a las anotaciones de Irlemar Chiampi respecto de los nombres, citas, y conexiones de este capítulo, op. cit., págs. 79-106: “Lezama ironiza la dispersión teórica y la saturación a la que habían llegado las interpretaciones sobre esta estética en los años 50... Lezama participa con mordacidad de esa venganza por el largo ostracismo de tres siglos de barroco al juntar, sin escalas valorativas, las tesis de Weisbach (sobre los ejercicios loyolistas) de Gebhardt (la pintura de Rembrandt y la ética de Spinoza), de Gautrof (la pintura de El Greco)... (cf. H. Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, págs. 10-51)”.

visto, la palabra americana anterior a la conquista no es del todo expresión, y, por tanto, su verbalización es problemática.

Deja de serlo aquí, cuando lo americano hispánico ya realizado, ya totalmente dueño de sus resortes verbales, se encarna en el señor barroco:

“Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue el arte de la contraconquista. Representa un triunfo de la ciudad y de un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte.”⁸⁰

¿Un estilo normal de vida y muerte? ¿Norma es la del señor barroco en la ciudad, la ciudad colonial y letrada rodeada de la masa americana iletrada? La cuestión no es trivial, ya que en una sola frase Lezama resume el funcionamiento lingüístico durante la colonia y el primer siglo de la independencia. Un ejemplo: en su análisis de la relación entre estamentos castellanos

⁸⁰ LEA, pág. 41, se refiere al título *El barroco: arte de la contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1942.

urbanos y estamentos indígenas rurales durante la colonia, dice Angel Rama: “La ciudad escrituraria estaba rodeada de dos anillos, lingüística y socialmente enemigos, a los que pertenecía la inmensa mayoría de la población. El más cercano y aquel con el cual compartía en términos generales la misma lengua era el anillo urbano, donde se distribuía la plebe formada por criollos, ibéricos desclasados, extranjeros, libertos, mulatos, zambos, mestizos y todas las variadas castas derivadas de cruces étnicos que no se identificaban ni con los indios ni con los esclavos negros. Nada define mejor la manera en que era vista que la descripción que hizo a fines del siglo XVII el intelectual que consideramos el más avanzado de la época, el preiluminista Carlos Sigüenza y Góngora: ‘Plebe tan en extremo plebe que sólo ella lo puede ser de la que se reputare la más infame, y lo es de todas las plebes, por componerse de indios, negros, criollos y bozales de diferentes naciones, de chinos, de mulatos, de moriscos, de mestizos [...] de lobos y también de españoles que, en declarándose zaramullos (que es lo mismo que pícaros, chulos y arrebatacapas) y degenerando de sus obligaciones, son los peores en la ruin canalla.’⁸¹

⁸¹ Angel Rama, “La ciudad escrituraria”, *Crítica de la cultura en*

Sigüenza y Góngora, que Lezama pinta como “figura extraordinariamente simpática, de indetenible curiosidad, de manirroto inveterado [...] que une la más florida pompa del verbo culto y el más florido espíritu científico”⁸²; ese Sigüenza y Góngora refleja la conciencia de la ciudad del señor barroco, ciudad letrada, escrituraria y sitiada por la plebe. Existe una tensión extrema en la descripción lezamiana de la vida y muerte normal del señor barroco. Porque la vida y muerte normales eran no sólo letradas, sino también sitiadas: estaban rodeadas por la plebe americana.

Aquí se ve con claridad la idea que creo que verdaderamente rige *La expresión americana*: lo americano es original cuando desarrolla, sana, transforma, traduce, transporta lo europeo *a partir de lo europeo mismo*: lo americano es la fuerza, la energía que alimenta la transformación y es también el resultado de la transformación. Pero el contenido (lo semántico) es siempre Occidente.

América Latina, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, pág. 5.

⁸² LEA, pág. 84.

No se trata de que Lezama afirme esa idea, sino que muestra la profundidad de las tensiones históricas que tiene que superar él para enmascarar la idea. Por ejemplo, es la misma tensión que alimenta este pasaje en el que, tras haber ido ilustrando su teoría del barroco americano, Lezama acaba comparando a Sor Juana con Góngora. De repente tiene lugar esa frase perfecta, ese hallazgo que viene de la comprensión íntima de la tensión y de la experiencia de la imposibilidad de su resolución:

“Pero en Sor Juana es la escolástica del cuerpo la que pasa íntegra a su poema. Cuando habla del *Húmedo radical*, término de la medicina escolástica, parece como si aludiese a nuestros propios bosques animados con la profundidad maternal de la noche [...] Su oscuridad desciende a nuestras profundidades, para fundirse con lo inexpresado, impidiendo que la luz al invitarlo lo ahuyente, y favorecer su desprendimiento por el descenso a las profundidades que siempre regala la oscuridad.”⁸³

83 op. cit., págs. 43-44.

En este pasaje lo *inexpresado* (lo natural de los bosques americanos, lo que se niega a la expresión) tiene que ver directamente con la dicotomía imposible de armonizar entre lo americano “no normal” (previo al señor barroco) y lo “ya normal” (el señor barroco). Bajo la superficie se encuentra aquello (lo americano intocado) a lo que la palabra no tiene acceso, aquello no susceptible de expresión. Existen mundos subterráneos humanos, pero lo *inexpresado* es anterior incluso a lo subterráneo, que puede ser dibujado en el jeroglífico (o sea, en el verbo pitagórico que oculta) y puede ser simbolizado (en el verbo que significa). En cambio, lo *inexpresado* no ha encontrado todavía la palabra y, por tanto, es anterior a la imaginación.

Se trata de un límite que la naturaleza parece imponer a lo humano en América. La palabra, embarcada en la pugna de la traducción, no trae su expresión a la superficie. Aquí recurre Lezama por primera vez a las artes plásticas. Porque esto *inexpresado*, material, imposible de incorporarse completamente a lo verbal, emergerá a la superficie de la tierra americana por medio de su concreción plástica, anterior a la verbal. Por esta

razón se utiliza aquí la escultura, capaz de unir lo profundo con lo aéreo: la coronación del barroco americano sería, según Lezama, la del indio Kondori. Y tal como sucede respecto de las fuentes del *Popol Vuh*, la información acerca del arte americano indígena de la que se sirve Lezama para inventar la coronación barroca del estilo plástico americano es un mito.

Hoy se sabe que no podemos aislar un estilo personal y menos inventarle una biografía a “Kondori”. Como indica Ester Gimbernat de González⁸⁴: “... estudios posteriores han invalidado las teorías de Guido sobre la iglesia de Potosí y el indio Condori. Mario Boschiazzo dice que lo de Condori no se basaba en documento alguno: era una simple conjetura, o, mejor dicho, fantasía, cuyo valor se diluía al saberse que Condori es el más popular de los apellidos quechuas [...] Guido aceptó sin titubeos lo que dijera Subieta Sagárnaga y levantó todo el andamiaje de su teoría indigenista sobre ese nombre indocumentado”.

⁸⁴ “La curiosidad barroca”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima, Vol. I Poesía* (Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Francia), Madrid: Espiral / Fundamentos, 1984, págs. 61-62.

Ese nombre indocumentado, que más que un artista es una hipótesis de trabajo de la historia del arte colonial, es el andamiaje de la teoría de Lezama:

“El indio Kondori fue el primero que en los dominios de la forma se ganó la igualdad con el tratamiento de un estilo por parte de los europeos. Todavía hoy nos gozamos en adivinar la reacción de los padres de la compañía, que buscaban más la pura expresión de la piedra que los juegos de ornamentos y volutas, ante aquella regalía que igualaba la hoja americana con la trifolia griega...”⁸⁵

¿Qué consigue este indio cristianizado, cuya existencia no deja de ser actualmente una hipótesis? Consigue finalmente, dice Lezama, lo que la palabra todavía no había logrado. Que emerja lo *inexpresado*, porque con su trabajo sobre la materia, “nuestra alma anegó los objetos”.⁸⁶ Un alma anónima, la del indio

85 LEA, op. cit., pág. 51.

86 LEA, op. cit., pág. 51.

générico, Kondori, anega la materia barroca agregándole y superponiéndole la hoja americana al proyecto jesuita que buscaba la pura expresión de la piedra. Movimiento complicado, entonces, por el cual la hoja americana anega la búsqueda de la pura expresión que, no lo olvidemos, era la jesuita.

La contraconquista de Eugenio D'Ors

Vemos así que en este capítulo crucial son exiguos los usos del término expresión. Una, ya citada, alude a Sor Juana (“su oscuridad desciende a nuestras profundidades, para fundirse con lo inexpresado”); la otra es un adjetivo, en una torrencial descripción de la catedral de Puebla: “Así, la expresa gravitación del templo está aligerada por las voces angélicas que rodean la masa pedregosa y la levitan como para un desprendimiento de la noche.”⁸⁷

⁸⁷ LEA, op. cit., pág. 57.

Y, salvo la dicotomía, antes descrita, entre lo natural y pétreo americano y la cumplida humanidad europea, ninguna de las dos ocurrencias del término expresión, o de sus derivados, revela una unidad conceptual fácilmente detectable, sino tan sólo cierta tendencia de Lezama a seguir, en la reconstrucción poética de fragmentos de la historia americana, los momentos en que lo americano apresa lo europeo para mejor expresarlo.

El lector experimenta la sensación de que una idea genuina, relativamente inédita y ciertamente triste -la de que la expresión americana no es otra cosa que la mejor expresión europea-, empieza por fin a desprenderse de los restos inertes de tradición hispanizante para incidir con más fuerza en una determinada línea de descripción e invención de esos episodios que, según Lezama, permitirían la encarnación de una imagen acabada de América. Pero la sensación no proviene de que Lezama nos describa cosas desconocidas, sino de que establezca entre lo conocido (a veces, entre lo más convencional) conexiones múltiples e inesperadas.

Esa multiplicidad de perspectivas es el espejo de su estilo expositivo: donde se espera que surja la idea nueva,

reescribe una vieja; donde se espera que reescriba la tradición, inventa una metáfora; donde se espera que invente la historia, repite una figura. En lugar de la novedad, la reescritura; en lugar de la reescritura, la invención; en lugar de la invención, la repetición.

Este triángulo de reescritura, invención y repetición es quizás el patrón característico de su ensayo. Entender este esquema o, al menos, describir cómo en cada vértice del triángulo una de las operaciones sustituye a otra (precisamente aquélla que el lector había esperado encontrar) es la única manera de definir su sistema dentro de *La expresión americana*, que refunde elementos de los tramos anteriores, inventa esos mismos elementos como si no reconociera la refundición primera y, por último, repite la invención como si no reconociera ahora la invención anterior.

Debo admitir que si bien descreo de los grandes comentarios admirativos que han hecho de *Las eras imaginarias*, por ejemplo, una guía Baedeker de la imaginación americana sublime⁸⁸, efectivamente existe

⁸⁸ Uno de los administradores más eficientes (serio y riguroso e imprescindible para el estudio de Lezama, pero practicante de esta convicción) es Cintio Vitier; "Lo que Lezama ofrece, en suma, es un método de conocimiento de la historia a través de la poesía como reino germinal de la imagen. Ese método lo ha aplicado con deslumbrantes

un sistema lezamiano que garantiza una circulación inteligible y no caótica de su propio discurso, organizándolo en un triángulo de convención (reescritura de lo tradicional), espera exaltada (invención sobre lo tradicional) y decepción (repetición la tradición como si fuese invención).

Por ejemplo: en lugar de partir de la naturaleza, Lezama retoma la tradición del paisaje que reemplazó la naturaleza; ésa es su reescritura de la convención. Una vez citadas las fuentes, los datos, la materia prima de esa erudición, siempre amenazada por el equívoco, que es una de sus características, Lezama inventa la metáfora - digo metáfora como figura de sustitución, en su sentido más general- y luego de inventarla, curiosamente, la repite. La reitera; sin variarla. La *cita* (podríamos decir) rodeándola a lo sumo de ornamentos distintos. Utiliza la metáfora repetida que él acaba de escribir como si formase parte de un texto anterior, del texto de otro. Y

visiones de las culturas egipcias, china, griega, hindú, medieval, moderna, contemporánea”, “La poesía de Lezama y el intento de una teleología insular”, *Voces*, Barcelona, Montesinos, s/f. En realidad, lo deslumbrante de *Las eras imaginarias* es cómo, a pesar de ese recorrido, de cada pliegue que deja la reunión caótica de datos y fuentes, surge un pensamiento acerca de la poesía que no se deja ahogar por los materiales caóticos del recorrido.

así llega de nuevo al vértice del triángulo de donde la reescritura del texto anterior, vértice a su vez de la convención, se convierte en su metáfora original.

¿Diré que así Lezama transforma lo que he empezado describiendo como un *triángulo* en una *espiral* y desbarata de este modo el intento de deducción sistemática que he intentado establecer? No del todo: el movimiento tiene sus reglas, y una de las reglas viene dada porque la materia de la que Lezama parte es filológica. Una filología perversa e ingenua, si se quiere, pero no una negación de la filología: no parte de experiencias, sino de textos y hace siempre anotaciones sobre los textos.

Por eso admito con Severo Sarduy que sólo en parte: “La *démarche* lezamesca es [...] metafórica. Pero la metáfora, el doble devorador de la realidad, desplazador del *origen*, es siempre y exclusivamente de naturaleza cultural. Como en Góngora, aquí es la cultura quien lee la naturaleza -la realidad- y no a la inversa; es el saber quien codifica y estructura la sucesión desmesurada de los hechos. Lo lingüístico arma con sus materiales un

andamiaje, una geometría refleja que define y reemplaza a lo no lingüístico.”⁸⁹

Aunque no estoy del todo de acuerdo con lo que Sarduy deduce como programa del estilo lezamiano, reconozco que aquél capta desde el principio la serie de proyecciones visuales opuestas (esferas, triángulos, pirámides, conos, círculos) que supone su estilo.

Pero si coincido en que “es el saber quien codifica y estructura la sucesión desmesurada de los hechos”, debo nombrar otra vez al propietario de ese saber que ofrece a Lezama las esferas, triángulos, pirámides, conos, círculos de esa geometría: D’Ors. Más que el propietario de un saber del barroco, para Lezama, D’Ors es, sobre todo, el propietario de un saber acerca del estilo de presentación del barroco.⁹⁰

⁸⁹ Ver “Dispersión-Falsas notas / Homenaje a Lezama”, en *Escrito sobre un cuerpo* (1969), incluido en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 277.

⁹⁰ Si Lezama estiliza a D’Ors, Carpentier directamente lo codifica y naturaliza: “Nuestro mundo es barroco por la arquitectura –eso no hay ni que demostrarlo– por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos(?).” “Lo barroco y lo real maravilloso”, *Razón de ser*, Caracas, Textos del Rectorado, 1976, pág. 21.

En *Lo barroco* está el rasgo fundamental que se define como propio de Lezama: el de una la estética de la presencia. Lo escrito no se justifica, ni se argumenta, ni se preanuncia. Se hace texto con el mismo movimiento con que aparentemente D'Ors (y la de Lezama) miraron o leyeron las figuras (visuales o verbales). Y ese movimiento no se puede discutir: no razona, sino que escenifica; no discurre, sino que muestra. Y, ¿qué muestra? Muestra el acto mismo de nombrar como si ese acto hiciera la historia de lo nombrado y creara la referencia. El ensayo como puro acto performativo; una *performace*, entiendáseme, como licencia poética. El ensayo de D'Ors es performativo porque su objeto (lo barroco) existe en el momento en que es nombrado. Por ejemplo:

“Por lo que a mí toca, fiel servidor que me digo de la razón, oso proclamar mi respeto por las heroicas violencias de la pasión. Mi respeto pánico, a la vez imbuido de terrores y de amor. Cuando huyo del delirio, cuando me aparto del pino belvedere, es por miedo al vértigo: es decir, porque, secretamente, me atrae el abismo demasiado. Tal vez ha nacido para este abismo: así, para no caer en él, no tengo otro recurso que alejarme

y tentar con el pie, para renuevo de mi seguridad, la tierra firme, la dura roca que, sustentándome, me defiende contra mí mismo. Con el tiempo, no obstante, espero alcanzar el poder de copiar la inteligente y voluptuosa lección de Ulises. Y que no me será ya necesario taparme con cera los oídos, como el vulgo de los remeros. Y que me bastará amarrarme sólidamente al mástil y, el oído libre, la curiosidad desvelada, complacerme sin riesgo, allí en el canto de las sirenas.

¡Churriguera, arquitecto maldito, sirena deliciosa...!"⁹¹

D'Ors juega con una primera persona irónica (es decir, oblicua y doble, al ser ella misma y su distancia) que tiene como objetivo escenificar la fruición de un estilo que rebaja las determinaciones históricas y críticas del barroco. El barroco es una experiencia verbal, que parte de la actuación misma de la palabra, de su decirse: por eso califico ese tipo de discurso ensayístico de performativo.

Oigamos cómo modula Lezama lo que aprendió de D'Ors o lo que ensayó con él, oigamos las variaciones en la

⁹¹ Eugenio D'Ors, *Lo barroco*, "Churriguera" (1908), pág. 24.

apropiación irónica de una máscara (la primera persona engañosa de D'Ors se transforma aquí en una tercera persona que es *oratio obliqua* y, por lo tanto, dos personas a la vez). Lezama habla, por ejemplo, del criollo hacedor de versos y esquivo del poder. Más que hablar, presenta el movimiento del alma del criollo (“era una necesidad de lo bonito”), y la inventa en el momento de decirlo:

“Para adelantarse con la innovación métrica y desigual, o para recogerse cuando pega la desbandada mala, era una necesidad de lo bonito, un puente menor de sabrosa domesticidad, entre la religiosidad del tuétano y el fósforo abrigado de la osteína.”⁹²

En otras palabras: si nos guiáramos por lo que estrictamente pinta (y oculta) la **expresión** americana del barroco lezamiano en este capítulo, ¿qué quedaría del barroco exaltado, universal, continental que tantos comentaristas de Lezama describen?⁹³ Bien poco. Apenas

⁹² LEA, op. cit., pág 137.

⁹³ No me refiero a la reflexión acerca del barroco como parte de la lengua literaria o culta actual, sino a la construcción retrospectiva de

podría ser visto, ese poderoso señor, como expresión de la lengua y las imágenes de la ciudad letrada sitiada, la ciudad rodeada de la algarabía americana que Sigüenza y Góngora retrató.⁹⁴

un “continente barroco” libre, eufórico, sin límites. Por ejemplo, Mario Benedetti: “La notoria tendencia barroca de muchos narradores latinoamericanos proviene de la necesidad de descubrir un mundo que carece de referencias”, “Temas y problemas”, *América latina en su literatura*, México-Buenos Aires, 1972, pág. 306. Y el mismo Octavio Paz se exalta: “Para la sensibilidad barroca el mundo americano era maravilloso no solamente por su geología desmesurada, su fauna fantástica y su flora delirante, sino también por las costumbres e instituciones peregrinas de sus antiguas civilizaciones”, *Sor Juana Inés de la Cruz, las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982, págs. 85-86. Además de los clásicos ya citados de Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña, hay buenas revisiones en Emilio Carilla, *La literatura barroca en Hispanoamérica*, Madrid, Anaya, 1976; Carmen Bustillo, *Barroco y América Latina-Un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Avila, 1990, y Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.

⁹⁴ Frente el torrente de exaltaciones del barroquismo continental, el contraste de una sola observación de Angel Rama: En la ciudad letrada americana de la colonia “este encumbramiento de la escritura consolidó la diglosia característica de la sociedad latinoamericana, formada durante la colonia y mantenida tesoneramente desde la Independencia. En el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nítidamente separadas las dos lenguas. Una fue la pública y de aparato, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana procedente de la Península, la cual fue extremada sin tasa, cristalizando en formas expresivas barrocas de sin igual duración temporal [...] No puede comprenderse la fervorosa adhesión letrada a la norma cortesana peninsular y luego a la Real Academia de la Lengua, si no se visualiza su situación minoritaria y su actitud defensiva dentro de un medio hostil”, op. cit., págs. 4-5.

c) La expresión en “El romanticismo y el hecho americano”

Este capítulo es sin duda el que, desde el punto de vista de la definición de expresión, está más en deuda con Alfonso Reyes y con Henríquez Ureña. El término “expresividad” aparece casi al final y denota una identidad todavía dudosa:

“La historia política cultural americana, en su dimensión de expresividad, aún con más razones que en el mundo occidental, hay que apreciarla como una totalidad.”⁹⁵

Y en el último párrafo, Lezama escribe, por primera vez en todo el libro, “expresión americana”. El instante ha sido cuidadosa y meticulosamente preparado, y logra el efecto querido: es el fragmento de mayor precisión y lucidez de todo el libro. Da un salto anticipatorio, abandona las figuras de finales del siglo XVIII que había tratado en este capítulo (Fray Servando, Miranda, Bolívar,

95 LEA, op. cit., pág. 71

Rodríguez) saquea, como ya he señalado, a Pedro Henríquez Ureña y, con la reescritura de ese plagio, introduce a Martí:

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

llevará a nuestra pequeña empresa jónica, a la poesía como preludio del asedio a la ciudad, no su forzosa unión con la casa incendiada, que comienza aclarando un destino. Las palabras finales de sus dos *Diarios* nos recuerdan las precauciones que se han de tomar por las moradas subterráneas según el Libro de los muertos. Pide libros, pide jarros con hojas de higo. Ofrece alimentos con una piedra en el pilón para los reciénvenidos. El valle parece exornar sus gargantas para el recién venido, el cual comienza a reconocer y a nombrar, a orientarse en lo irreal, según los cultos órficos, por la gravedad del pan, el equilibrio de la escudilla de leche y los ladridos del perro. Sus Diarios son el descubrimiento táctil del desembarcado, del reciénvenido, del duermevela, del entrevistado. Preside dos grandes momentos de la expresión americana. Aquel que crea un hecho por el espejo de la imagen. Y aquel que en la jácara mexicana, la anchurosa guitarra de Martín Fierro, la ballena teológica y el cuerpo whitmaniano logran el

retablo para la estrella que anuncia el acto naciente.”⁹⁶

No caben dudas acerca de cuál es el segundo momento de la “expresión americana”. El de “la jácara mexicana, la anchurosa guitarra de Martín Fierro, la ballena teológica y el cuerpo whitmaniano”. Podríamos dibujar, con esos cuatro elementos elegidos por Lezama, un arco perfecto de la cristalización literaria del siglo XIX americano. El problema no está allí, sino en la definición del primer momento: “Aquél que crea un hecho por el espejo de la imagen.” Remitámonos al primer capítulo de *La expresión americana*: el creador de hechos es Colón. Podemos inferir que Lezama establece entre Colón y Martí una relación vinculante desde el punto de vista de la existencia de América, lo cual hasta cierto punto desdice la importancia fundacional concedida al barroco. ¿A qué se debe esta contradicción? Lezama compara los diarios de Martí con las cartas de Colón, y se sirve de la relación de semejanza de género entre sus escritos para unir el

96 LEA, op. cit., pág. 75.

descubrimiento de la isla con su independencia: diarios de Colón, diarios de Martí.

Esta tendencia, de raíz spengleriana, a sintetizar la Historia en titánicos instantes reveladores, borrando o mejor, tapando, con la sombra de los titanes elegidos la diversidad y el matiz del movimiento real, es uno de los recursos persuasivos de Lezama Lima. Creo que su capacidad de seducción actual tiene que ver también con el olvido, por parte de los lectores, de la fuente spengleriana en la que se basa. Salvo los núcleos recalcitrantes de la crítica de arquetipos, que es fuerte en la Argentina, Spengler no es una lectura corriente -al menos en la actualidad- en los cenáculos neobarrocos, que prefieren leer las síntesis lezamianas como si se tratase de desarrollos originales desprovistos de tradición. Cuando, en realidad, esta línea ideológica de Lezama es uno de los hilos permanentes que sostienen su discurso. Y si no le atribuyésemos importancia sería sencillamente por desprecio de algunas de las fuentes de la historia intelectual americana de la primera mitad del siglo XX.

d) La expresión en el “Nacimiento de la expresión criolla”

Sólo dos veces surge el término expresión en este capítulo. La primera vez se refiere un elemento popular básico de la identidad americana:

“El grabador mexicano que está en la raíz de nuestra expresión partía de un surgimiento anónimo, tanto que José Guadalupe Posada se debe más al hecho multitudinario que al rescate de su yo.”⁹⁷

La segunda es prácticamente una repetición, en cuanto a estilo, dosificación y tema, del párrafo final del capítulo anterior, sólo que en lugar de “expresión americana” Lezama elige aquí “expresión criolla”. Tras describir el paso del “señor barroco” al “anónimo mexicano” y de éste al “señor estanciero”, Lezama dedica algunas páginas a la poesía gauchesca, fundiendo consideraciones métricas y estróficas con meditaciones

97 LEA, op. cit., pág. 89.

acerca de la llanura y con metáforas extraídas, como veremos, de Martí y de Martínez Estrada. Repite, reescribe, inventa. Por último, como si volviese a exhibir ante el lector ese estilo triangular de decepciones alternativas que antes he descrito, Lezama reescribe su propia invención del final del capítulo anterior.

El mecanismo es tan visible que por fuerza parece que, ante Martí, Lezama sintiese la necesidad de practicar una forma de invocación preliteraria: la forma del rezo, de la letanía:

“En esa distancia dominada por el gaucho, tenemos que señalar la igual dimensión de la ausencia en José Martí. No pretendemos ahora estudiar su obra sino decir su nombre.⁹⁸ Como señalaremos el señor barroco y el señor estanciero, hay que detenerse en este señor delegado de la ausencia y de las leyes inexorables de la imaginación. En la ausencia, por la fiebre del ámbito, todo está en acto naciente y en cada uno de sus acentos parece que viene hacia

98 Las cursivas son mías.

nosotros... A veces su *Diario* recuerda, en enjutez de la marcha, el Bitácora de Colón. Sólo que en el Bitácora se extraen las cosas de nueva pintura, y en el *Diario*, como en la entrada en la cámara subterránea de los egipcios, las palabras están tan seguras como las cosas que nos vamos a llevar para hablar con el sombrío chambelán. Y aunque está muy cerca de la muerte, el color, de quien está muy en lo suyo, se le acrece como los pasteles de azafrán que acompañan a los muertos egipcios. No es un hombre miscénico, sin embargo, pues la ausencia desde donde él ve, lo hace ser visto; avanza siempre reconstruido en el remolino, que es un espíritu, tal vez en lo que él llamaba la ley del espejo. Como vimos en ese siglo de nueva andadura del romancero agrandada en el vivaqueo gauchesco, la masa de palabras que estaba congelada en lo gris, recibió con él una lanzada, que la puso a fluir de nuevo sobre el río. Tocó también, avivándola, la tradición grande y soterrada pues en su ausencia que hace ley de plomada se encuentra con la ternura de Antonio Pérez, que sabe que va a morir sin remedio en la

lejanía del Sena [...] Por esa misma ley de la ausencia en la que se desarrollaba, sus influencias son conversaciones, habla con Gracián de las molestias que le acarrea el canónigo Lastanosa, que siempre trae el soneto malo para la revisión, y con Paravicino, que llega a predicar a nueva ciudad casi desmayado. Pero al situarlo en la culminación de la expresión criolla, vemos que ya tenía aquí sus cosas necesarias, las exigencias de una tradición que eran al propio tiempo su cotidiano imaginario de trabajo. Con el grabador anónimo, con ese mascar de la tepa, donde al final el artesano tiene que calzar con cartones una deficiencia de la máquina, tiene que llevar esa amistad con el imprentero añejo que tanto necesita y tanto da. El corrido, en sus formaciones y espirales entre copla y romance, le lleva la querencia de los versos sencillos. La ausencia le lleva como regalada la medida grande, y es uno de los que más nos recuerdan que colosos en griego, más que tamaño significa figura, y él es por naturaleza el ente figurante, el que hace visible. En México debe haber saboreado

a Quevedo reapareciendo en el papelón de burlas. Si lo situamos acercándose con el imprentero para tratar el ajuste de la tinta, en un café de la Reforma, donde se levanta una guitarra apurada, que es tan sólo uno de sus fragmentos, lo reconstruimos y lo amamos. Si le situamos en su mochila, otro de sus fragmentos, una brújula y un Cicerón, le encontramos la salida del trabajo y las precauciones ante el acecho, llevadas con invisibles signos de conjuro. Viendo al estanciero, leyendo uno de sus grandes crónicas en el papel bonaerense⁹⁹, si reposa la lectura, cariñosos con el temerario de la palabra, como el gaucho que se estrema con acometida y despilfarro, vuelve a ver en la ley de la distancia, el agrandado ombú, la casa del desierto, a donde llega Martí, poco

99 Se refiere a una de las colaboraciones de Martí en la prensa de Buenos Aires: se trata de la reseña de *La pampa*, un libro de Alfred Abelot, publicado en París. Se trata de uno de los textos de "viaje imaginario" más brillantes de Martí, y Lezama extrae buena parte de la "atmósfera" del capítulo "Nacimiento de la expresión criolla" de este artículo, publicado originalmente en *El Sudamericano* de Buenos Aires el 20 de mayo de 1890. Lo recoge Cintio Vitier en su edición de Martí, *Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, págs. 229-236. De esta reseña extrae Lezama algunas de sus visiones del campo argentino.

antes de morir, pero ahí digo yo mi final, no mi referencia, con temblor.”¹⁰⁰

Excursus sobre Martí

Antes de comentar el capítulo final en relación con el término “expresión”, antes de entrar en la consideración lezamiana de las vanguardias, hay que detenerse en el modo en que *La expresión americana* presenta a Martí, en cómo describe la relación entre Martí y el modernismo, y reflexionar acerca de lo que esta relación significa como anticipación de lo que constituirá, en el último capítulo, la refutación sesgada de las vanguardias.

100 LEA, op. cit., págs. 96-97: sólo quiero subrayar aquí la función emotiva del “**digo**” (performativo, ya que se utiliza por “nombre”) en el último párrafo, amén del anacoluto, que se denota en la imposibilidad de decidir quiénes son: “**cariñosos**”, o quién es el sujeto de “**vuelve a ver**”. Aunque la sintaxis de Lezama muestre siempre notorias infracciones en el buen uso en puntuación y adolezca de exceso de ambigüedad en el uso de los pronombres, las infracciones todavía más notorias de las últimas nueve líneas logran casi, inéditamente, en varias rupturas sintácticas un efecto de acumulación de sentimientos, acciones y atributos orientados no sintáctica pero sí retóricamente a “Martí” de modo que ni la menor digresión o aclaración distraigan del efecto expresivo intenso del anacoluto con el que culmina el párrafo y donde, además, se cambia de sujeto (“**pero ahí digo yo...**”), tanto más notorio porque, aun en forma elusiva, las dos páginas contienen un resumen perfectamente calculado de todos -absolutamente todos- los componentes de la “**expresión americana**” desarrollados hasta ese momento.

En el sistema poético de la *expresión americana*, Martí no nos es presentado ni como decadente ni como modernista. En otros ensayos, Lezama sí vincula en cambio el modernismo con Juana Borrero y con Julián del Casal, pero en general, respecto de Martí, Lezama busca casi siempre prescindir de la periodización estética. Cuando le conviene, borra incluso los rasgos del movimiento en beneficio de una exaltación cifrada en la revelación poética de Martí más allá de movimientos o programas. Desde el punto de vista interno de su obra poética y ensayística, esto es evidente. Lo extraordinario es que sea capaz de trasladar lo que sólo aparece como pretexto para su creación individual a este ensayo y también a la historia de la poesía cubana.

El resultado de esta operación de sacralización es una reordenación del modernismo cubano en función de un linaje que, más que aceptar el pasado del modernismo, lo convierte en el presente continuo de Martí. Intentaré señalar algunos de los pasos de esta operación de transformación de la historia literaria en vivencia poética individual. En otras palabras, intentaré describir cómo, en el pensamiento de Lezama, el modernismo no contiene ni puede contener a Martí.

Este proceso de separación entre Martí y el modernismo se da de modo inverso a lo que podría esperar el lector. En efecto, al final de su vida, en la *Antología de la poesía cubana*, Lezama se decidió a incluir a Martí en la constelación modernista, pero esto queda previamente relativizado por la anterior ausencia de reflexión sobre el modernismo en el conjunto de su obra ensayística y, sobre todo, en *La expresión americana*, si la consideramos como programa institucional para la poesía americana. Los abundantes trabajos sobre la historia de la poesía cubana debidos a Lezama tienen más que ver con la búsqueda de la inmediatez de la experiencia de la cubanidad que con un análisis del modernismo.

Recapitulemos. Como hemos dicho antes, en 1965, un año antes de la publicación de *Paradiso*, Lezama Lima dio a conocer su fundamental *Antología de la poesía cubana*, en tres tomos, editada por el Consejo Nacional de Cultura: empezaba con Silvestre de Balboa y acababa, insólitamente, con José Martí. Que Lezama haya suprimido setenta años de poesía posmartiana implica haber borrado de la antología el segundo modernismo, las vanguardias, su propia poesía y la del grupo *Orígenes*, y desde luego, la poesía de la revolución. Como única

consideración metodológico-estética acerca de esta supresión, Lezama concluye su "Prólogo" con la siguiente consideración:

"Termina la *Antología* con José Martí, nuestra excepcional figura, que no sólo resume nuestro pasado sino que avizora nuestro porvenir. Todos los anhelos revolucionarios del cubano están compendiados por (sic) modo admirable en su obra."¹⁰¹

¿Por qué resume José Martí el pasado (y el futuro) cubano? Lezama ha respondido a esta pregunta un poco antes, en el mismo prólogo y de un modo harto sinuoso en el que no pierde nunca de vista la relación especial que Cuba mantiene con España y España mantiene con Cuba.

Rastrea durante el siglo XIX "la impregnación de lo español por lo cubano"¹⁰² y antes de entrar en Martí se detiene en la novela de Angel Ganivet, *Los trabajos del*

101 Ver: Lezama Lima, José, *Antología de la poesía cubana*, tres volúmenes, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965, tomo I, pág. 46.

102 Lezama Lima, *Antología...*, tomo I, pág. 37.

infatigable creador Pío Cid, de la que a continuación relata el argumento para información de sus lectores cubanos. Y acaba con esta reveladora conclusión su exposición sobre Ganivet:

“Si nos hemos detenido en esta gran novela española, es para subrayar ese momento en que ya lo cubano, en su familia, en su vivir, logra constituirse en un estado de imagen,¹⁰³ capaz de ser utilizado por artistas de otras latitudes.”¹⁰⁴

Hay que notar que Lezama elige una novela especialmente intrigante del 98¹⁰⁵ para dar cuenta de

103 “Estado de imagen”: Lezama se refiere así a las formas de configuración cultural de la naturaleza americana dentro de los espacios míticos poéticos occidentales.

104 Lezama Lima, *Antología...*, tomo I, pág. 37.

105 La equívoca muchacha de la que se apodera (la conoce y la hace suya la misma noche) Pío Cid es miembro de una familia cubana afincada en Madrid y venida a menos. Hay una buena carga de amenaza en la escena del primer encuentro, en un baile de máscaras: “La máscara no se hizo rogar más, y descubrió por completo su rostro, que era de bella y rara expresión. Pío Cid se quedó sorprendido, mirando aquella extraña mujer; los ojos eran inmensos, como él los había adivinado; y las facciones muy semejantes a las que él se figuraba; pero él había ideado una belleza que tenía algo de raza negra; una mujer morenísima, de ojos brillantes y cabellera fuerte y rizada, mientras que aquella joven tenía la tez clara, los ojos lánguidos, y el cabello fino, sedoso.” Ganivet, Angel, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, 1898, edición a cargo de Angel Berenguer y Antonio Gallego Morell, Barcelona, Planeta, 1988, pág. 193.

este estado de imagen del que emerge el modernismo, causa o consecuencia (nunca podremos decidir qué es aquí lo primero) lógica del momento en que lo americano ha adquirido la facultad de penetrar otros mundos.

En primer lugar, en 1957 Lezama había decretado que lo americano que se define en *La expresión...* está en cuatro elementos: la ballena teológica, Walt Whitman, José Hernández y José Martí.

Pero en la *Antología*, casi veinte años después, Lezama se ve obligado a dejar de lado esas cuatro poderosas imágenes y a registrar a Martí sólo en relación con el modernismo:

“Movimiento hispanoamericano, que renovó los módulos de expresión, que trajo un inequívoco sentido de libertad en la metáfora y en el tratamiento del verso. No sólo incorporó a los poetas franceses contemporáneos del modernismo, simbolistas, parnasianos, músicos de la escuela de Verlaine, sino que revivió antiguos metros de la época de Gonzalo de Berceo o del Arcipreste de Hita. Fue un movimiento muy

complejo de honda raíz americana, en el cual por primera vez nuestra expresión se adelantó a la española.”¹⁰⁶

En este párrafo prolijo, único que dedica al movimiento -y en el que aquí se insiste porque modula la cuestión de la expresión americana-, Lezama sigue las convenciones académicas acerca del modernismo y sobre todo, acerca del papel de Martí como representante, tras Del Casal y Juana Borrero, del primer modernismo pleno. La sigue, al menos, en lo que respecta al problema de las innovaciones formales y rítmicas, a la renovación de la lengua literaria y al papel que a los cubanos les cupo dentro del gran movimiento.

Sin embargo, como sucede con Borges respecto de Lugones, Martí (desde Lezama) no ha de ser visto en función del modernismo en sí, sino como poeta nacional, como poeta de la lengua. Pero si la relación de Borges con Lugones es conflictiva y en ella pueden reconocerse diferentes etapas de admiración, amor, odio, desprecio, reconciliación y voluntad de apartamiento, la de Lezama

¹⁰⁶ Lezama Lima, *Antología...*, Tomo I, pág. 38.

con Martí va siempre del fervor al fervor creciente. Por un lado, porque Martí no adolece de los altibajos y bruscos cambios de la producción poética de Lugones; por otro, porque la culminación existencial y creativa van en él juntas. Sus *Diarios*, repetirá Lezama una y otra vez, representan sin duda una de las cumbres de la escasa literatura *sublime* que ha dado el siglo XIX en castellano, como fue tempranamente reconocido por sus lectores, desde Sarmiento hasta Unamuno.

Pero si en el "Prólogo" de 1965 Lezama mantenía cierta preocupación informativa en el modo de presentar a los poetas del modernismo y demostraba algún interés por el movimiento, en dos de sus obras anteriores, en los artículos recogidos en *Tratados en La Habana* y en *La expresión americana* no se había interesado por el modernismo en absoluto. En cambio, en los dos libros anteriores se había posternado ante Martí, lo había explorado, indagado y reconstruido.

Funde en series de imágenes y referencias literarias una especie de intuición primordial que nunca formula de modo explícito, que el lector vislumbra muchas veces y que quizá se resuelva estilísticamente en el anacoluto que he comentado. O en la convicción de que Martí es el único

poeta americano cuya relación postrera con el lenguaje viene de la experiencia estética de una muerte no cristiana. Y esto, a pesar de que Martí es, según Lezama, el más clásico de los modernistas, el más castellano, el menos tentado por el desbordamiento metafórico.

Por otra parte, en *Tratados en La Habana*, el discurso sobre Martí se desarrolla en cinco de los ensayos. Los dos primeros no nombran a Martí pero lo suponen: “El no rechazar teresiano” (4 de octubre, 1955) y “Veces que el americano no rechazó” (8 de noviembre, 1955). Los otros tres lo dibujan de modo recurrente y a la vez extremadamente hermético, como si Lezama quisiera escapar todo el tiempo de la necesidad de definirlo como representante de un movimiento, una escuela o como parte de una historia: “Influencias en busca de Martí I”, (18 de noviembre, 1955) e “Influencias en busca de Martí II” (19 de noviembre, 1955), y “La sentencia de Martí” (19 de mayo, 1957), éste último contemporáneo de *La expresión...* En el primero, la mera premonición de Martí (nunca nombrado) cumple una función tal vez tranquilizadora; Lezama se acerca a Teresa (que a mi juicio obra aquí de *persona* o máscara de Martí) con naturalidad y cierta claridad en sus objetivos:

“La nada molinista se relame en el enceguecerse. Ni aceptación ni desapego. Santa Teresa crea, quizá con la máxima fuerza coloquial alcanzada por una cultura, lo que llamamos el *non séligo*, no escojo o no rechazo. No rechazar, resistencia pétrea castellana que sabe que todas las influencias las olean, todos los aires le provocan el júbilo de su cordaje. Pues en su oración de quietud, donde una misteriosa y potentísima voluntad se emplea precisamente en no rechazar, la resistencia se hace tan germinativa como el acto naciente. No rechazar, óigalo el criollo despertándose con Dios, como lo oyó el castellano adormeciéndose con Dios.”¹⁰⁷

Aquí Martí probablemente sea ese criollo que se despierta con Dios; ese criollo que de inmediato se convierte, en “Veces que el americano no rechazó”, en imagen. En la voluta de la que se agarra el barroco al llegar a América, para luego (al ornarse en México, o al

107 Lezama Lima, José, *Tratados en La Habana*, en *Obras Completas*, tomo II, pág. 497.

desnudarse en el Río de la Plata) tornarse voluntad de aceptación pétrea, sin adorno. Pero, al mismo tiempo, continúa Lezama:

“La rúbrica quevediana (que) parecía querer ahogar el corchete con su negro destello, con su boca de medianoche, ahora, al recorrerla la nueva luz americana, le desliza las venecianas decisiones del azafrán y, sobre todo, aquel papel como objeto capaz de acompañar aunque siempre con la amenaza solapada, pero risueña, de desprenderse y angelizar.”¹⁰⁸

Reconozco que “Veces que el americano no rechazó” es uno de los textos más oscuros de Lezama: aun así, y a riesgo de volverlo trivial, apuntaré una interpretación. Creo que Lezama está convencido de que eso que el americano “no rechazó” es algo tangible, algo que pertenece a la tradición poética: la forma popular del verso barroco, la letrilla. Hasta cierto punto, a la pregunta inicial del texto lezamiano (“¿Cómo trasladar aquel

¹⁰⁸*Tratados, O C, II, op. cit.,* pág. 503.

barroco quevediano apretado como humor de zarzamoras, a las ultramarinas pulpas azucaradas y pomposas?”) pareciera responder: en la jácara, en la burla, en la sátira, en la “volatilización”¹⁰⁹ del furor inquisitorial cuando se traslada a América.

Arriesguémonos a suponer (a traducir) que lo que quiere decir Lezama es que el criollo se despierta en Dios, y que el barroco del criollo no es cabalmente un estilo, sino la posibilidad de transformación de una lengua literaria en otra, donde el azafrán y el papel que vuela (el papel pinturero, de feria, afirmará en otro sitio) dibujan el presentimiento de una expresión nueva. Son la gauchesca y el corrido lo que permite llegar a Martí, dirá en *La expresión americana*.¹¹⁰

Movimiento no de progreso, sino de ida y vuelta:

“La hazaña americana en el lenguaje, en ese siglo XX, ha sido plena. La pelusilla gris en que han ido cayendo las palabras españolas en ese

109 op. cit., pág. 502.

110 LEA, págs. 95-96.

siglo, sienten de nuevo, por tierras americanas, las pífanos agudos del romancero, con toda la novedad de una feria verbal, protegida por la noche querenciosa del ombú.”¹¹¹

En Lezama la conversación alude a la búsqueda de una definición del ritmo y los acentos del castellano americano, que cristaliza en Martí. Lezama concibe su poesía como una respiración espiritual; la “conversación del idioma” no tiene que ver con lo coloquial, dimensión que Lezama considera tan artificial como cualquier otra manifestación literaria. Pero además, la idea de que “el idioma conversa” supone un intercambio de la poesía consigo misma, un contacto que no depende de lo humano. Si nos atenemos a un significado en desuso de conversación (concurrencia o compañía; habitación o morada), diríamos que al proponer que “el idioma conversa” Lezama piensa en diversos planos de la actividad poética americana (cuya afinidad viene de su inclusión en el sistema de correspondencias de Lezama) confluyendo en el mundo de la poesía.

¹¹¹ LEA, pág. 96.

Pero cuando se encuentra el lector con “Influencias en busca de Martí I”, comprueba que Lezama, en lugar de retomar el hilo donde ha quedado según la historia de la literatura, vuelve a España para contar -porque se trata de un fragmento de Historia convertido en un cuento- el destino de Antonio Pérez, valido, alzado y espía y proponerlo, como también lo hizo en *La expresión americana*, como espejo de Martí.

Oblicuo y torcido, de sopetón, en este río que va remontando el lector, de repente surge Martí:

“Entonces llegó a lo que Antonio Pérez había dejado con caballos voladores y el peso de sus secretos, para apoderarse de la herencia del motín popular, José Martí.”¹¹²

El lector respira, aún sin entender, y Lezama entra abruptamente en materia:

(Martí) “no recoge la lengua escrita de Baltasar Gracián sino las órdenes y avisos que

112 Las tres citas son de “Influencias en busca de Martí I”, en *Tratados en La Habana*, op. cit., pág. 112.

Antonio Pérez transparentaba a través de los tabiques carcelarios para avivar la esperanza de los amotinados de fuera. La lengua de Antonio Pérez es la de las cartas y la de los consejos que se da a reyes y principales. El idioma conversa...¹¹³

Martí, estuvo en Zaragoza y leyó las cartas del secretario. Martí cita a Antonio Pérez en su nota necrológica dedicada a Julián del Casal: “De Antonio Pérez es esta verdad: ‘Sólo los grandes estómagos digieren veneno.’¹¹⁴ Y porque ha leído a Antonio Pérez, hemos encontrado a Martí como Antonio Pérez lo presintió, como buscan las influencias (de allí el título) encarnarse. A partir de las dos lenguas que Martí incorpora y renueva (la de Gracián y la de Antonio Pérez), se inventa Lezama la carga de la mochila de Martí:

“La ternura del desterrado Antonio Pérez y aquella suntuosidad como amargada y rasguñada

113 En *Tratados...*, O. C. II, op. cit., pág. 113.

114 Ver “Julián del Casal” (1893), en Martí, *Obra literaria*, op. cit., pág. 333.

de Gracián -repetimos: jardines de Lastanosa vistos por Gracián- los encandila de nuevo Martí en su mochila donde se guardan la brújula y la carta amorosa (18 de noviembre, 1955).”¹¹⁵

En *Influencias II*, Lezama describe a Martí leyendo en la biblioteca de la Universidad de Zaragoza:

“Y la fuerza de su intuición para todos los escondrijos del idioma donde brota creación pura tiene que haberlo llevado a los gruesos tomos de los sermoneros.”¹¹⁶

Y allí debió haber encontrado (sigue Lezama) los sermones de Paravicino, que acompañara a Felipe IV por tierras de Aragón. La conclusión debía flotar en la sala de la biblioteca de La Habana donde Lezama leía a Antonio Pérez y a los sermoneros para luego atribuírselos a Martí. Ésta es la auténtica prosapia de Martí: Santa

115 “Influencias en busca de Martí II” , en *Tratados...*, O.C. II pág. 114.

116 *Tratados...*, op. cit., pág. 115.

Teresa, Antonio Pérez, los sermones de Paravicino; y Lezama. Porque Lezama traslada sus propias lecturas a los años de aprendizaje de Martí, que nada tienen que ver, de esta manera, con el espíritu modernista, sino con la voluntad fundadora de Teresa de Avila, de un predicador (Paravicino) o de un espía, traidor y rebelde (Antonio Pérez):

“En esa ley de la gravedad de la lejanía que es el amurallamiento resistente de José Martí, tendría que tropezar con esas citas que un montón de palabras del mejor linaje volvían a pasear por Aragón. De donde parece que Martí las toma, las aposenta, y les presta tierra americana para su nueva flor.”¹¹⁷

De este Martí concebido como clásico, Lezama escribe por fin una especie de epitafio en “La sentencia de Martí”, el último de los ensayos antes mencionados. Aquí habla de la medida órfica de la muerte, del afán de tocar la tierra antes de morir, de Martí como Odiseo ante

117 “La sentencia de Martí” , *Tratados...*, pág. 579.

Emerson y Whitman¹¹⁸, y del “hechizo con que penetró en el bosque de la muerte”. La única cita de Martí no es aquí un poema, sino un fragmento de una carta:

“‘Pongo toda mi buena voluntad, nos dice, para agrandar esos temas, para poetizar estos parásitos desnudos, para infernizar estas implacables mansedumbres’ ”. ¹¹⁹

En este último ensayo, Martí es tratado como si su nombre fuese una inscripción en piedra, ya fuera de

118 En “El poeta Walt Whitman” (publicado en *La Nación* de Buenos Aires en 1887), suerte de oración fúnebre anticipada que Martí dedicó al poeta norteamericano, coexisten dos líneas retóricas que Lezama utilizó en LEA: la primera se refiere a la correspondencia poética del hombre con la Naturaleza, ideal conseguido por el “sacerdocio” de Whitman: “En su persona se contiene todo: ‘él acepta absolutamente el tiempo... El es de todas las castas, credos y profesiones, y en todas encuentra justicia y poesía”. (Martí, José, *Obra literaria*, pág. 271) La segunda línea se refiere a la idea de un estado de corespondencia entre la poesía “que anuncia y propaga el concierto final y dichoso de las contradicciones aparentes” (op. cit., pág. 270) y un estado social acorde con ella. De este “estado social proclama Martí: “Cada estado social trae su *expresión* a la literatura, de tal modo, que por las diversas fases de ella pudiera contarse la historia de los pueblos, con más verdad que por sus cronicones y sus décadas.” (op. cit., pág. 270). Lo que en Martí es afirmación americana política triunfante, en Lezama, apenas sesenta años más tarde, es reconstrucción problemática de un proyecto, pero ya no política sino tan sólo de política literaria.

119 Lezama Lima, José, *Antología de la poesía cubana*, “Introducción”, pág. 43.

cualquier corrosión temporal. Los valores predominantes aquí son virilidad, rebeldía, ausencia de decadentismo, sensualidad únicamente ligada a tocar la tierra, a los sabores y a los olores del *Diario*, a la comida y los objetos que acompañaban a Martí en los barruntos de su muerte: éstos son los atributos con que Lezama rodea al poeta. No le critica nada, jamás lo fragmenta ni separa su obra en partes ni establece con él una relación de gusto. El tono de los ensayos de *Tratados en La Habana* que he comentado aquí, como el de *La expresión...*, es solemne, religioso. Como Martí describe a Whitman escribiendo la oda a Lincoln:

“Pero ayer vino Whitman del campo para recitar, ante un concurso de leales amigos, su oración sobre aquel otro hombre natural, aquella alma grande y dulce, ‘aquella poderosa estrella muerta del Oeste’, aquel Abraham Lincoln [...] Los criados a leche latina, académica o francesa, no podrían, acaso, entender aquella gracia heroica.”¹²⁰

¹²⁰ Martí, José, *Obra literaria*, pág. 269.

Martí escribe los epitafios de Emerson, Whitman y Mark Twain para el panteón de los varones americanos, Lezama está construyendo la parte castellana de lo sublime americano, como los norteamericanos hicieron con Whitman y Emerson.

Así, en *Tratados en La Habana* -cuyos artículos específicamente martianos son contemporáneos a la gestación de *La expresión...*- lo más característico es la exaltación de Martí y el rebajamiento del modernismo. Por otra parte, en estos años Martí se convierte definitivamente para Lezama en mucho más que un movimiento, según podemos deducir de la siguiente consideración en el "Prólogo" ya citado:

"Martí vive a plenitud las posibilidades expresivas del hombre americano, la del barroco, la del romanticismo y la de la autoctonía. Parece estar en el centro mismo de esa triple tradición."¹²¹

121 *Antología*, op. cit., pág. 44.

Vale la pena notar que en el párrafo citado, que presume de proponer una síntesis de lo americano (“la triple tradición”), el término modernismo no aparece. Surge, eso sí, un poco más adelante, pero con una importante matización:

“Ningún poeta del modernismo llegó a dominar el verso, liberado de escuelas, de ismos, de dogmatismos, como Martí, de tal manera que sus ganancias se muestran más por el propio temperamento que por ninguna condición de época o de simple influencia literaria.”¹²²

En realidad, esta reflexión no es una hipérbole, sino que responde al proyecto de Lezama en *La expresión americana*, que consiste en definir su objeto en soterrada polémica con paralelos desarrollos del indigenismo, negrismo o nacionalismo americanos. Por eso Lezama no duda en situar a Martí mucho más cerca de José Hernández que de Rubén Darío. Esta cercanía que hermana a Hernández con Martí y lo aleja de Darío parece

122 *Antología*, op. cit., pág. 45.

contradecir lo que antes Lezama ha definido como esencia del hecho literario americano. Pero allana a Lezama el camino para construir una teoría de la expresión criolla mucho más ligada a la literatura clásica castellana que al influjo rítmico y verbal del modernismo, que, no hay que olvidarlo, supone una ruptura (al menos en el primer momento) respecto de la tradición española. Pero la contradicción no desaparece ni se atenúa, sino que Lezama hace que quede en suspenso.

En los dos párrafos extremadamente complicados que hemos comentado antes y que se anudan en torno a la palabra “ausencia”, Lezama expone esa filiación alternativa, que tiene que ver con la idea de que la poesía se comunica, más allá de las voluntades o las circunstancias históricas, en un orden no determinado por lo humano.

Si este orden poético no determinado por lo humano existe, si la ley de correspondencias permite a América existir en la “ausencia”, si esta relación de rebote con la tradición occidental es la típica del quehacer americano, ¿en qué reside la creación de Martí? Y, ¿cuál es el sentido de la creación americana en el caso del modernismo? En otras palabras, ¿existe para Lezama una

esfera o dimensión de lo nuevo y, dentro de esa esfera, considera el modernismo como expresión de lo nuevo? La pregunta tiene pertinencia porque ya hemos visto que Lezama comienza a publicar ya entrada la década de 1930, y no se adscribe al movimiento de las vanguardias, de modo que no existe en su caso la relación de rechazo típica del vanguardista con el modernista, relación característica tanto del desarrollo de la poesía castellana como de la hispanoamericana entre 1923 y 1930.¹²³

El cuerpo dañado y la curación de América

123 Martín Casanova, *Orbita de la Revista de Avance*, La Habana, Colección Orbita, 1965, muestra la permanencia y continuidad del culto a Martí. Pero el tono antinorteamericano no caracterizaba sólo al progresismo de la *Revista de Avance*. Recuérdese que Cuba había conseguido una especie de soberanía limitada en 1902 bajo la tutela de los Estados Unidos: la Enmienda Platt era la obsesión de los intelectuales cubanos y alimentaba también las tendencias nacionalistas de derecha de su antigua metrópolis. Una de las obras fundamentales de la sensibilidad de la época, *Azúcar y población en las Antillas*, de Ramiro Guerra, suscitó el siguiente comentario de Ramiro de Meztu (justamente en un homenaje a Rodó):

“Cuando pienso que en estos veintisiete años de independencia ha pasado a propiedad de los norteamericanos el 85 por ciento de los ingenios de Cuba, cuyo tanto por ciento era precisamente lo que poseían los cubanos en los tiempos de la dominación española, se me suben las lágrimas a los ojos”, en “Rodó y el poder. La impotencia de su ideal”, *Repertorio americano*, Vol. XII, núm. 6 (8 de febrero de 1925), pág. 83.

“Por lo mismo, como en las dificultades de emisión que aparecen en el *Popol Vuh*, el americano no recibe una tradición verbal, sino la pone en activo [...] Martí, Darío y Vallejo lanzan su acto naciente verbal, rodeado de ineficacia y de palabras muertas. El sentencioso se puede volver cazarro; el reflexivo puede adormecerse en el fiel del balanceo. Pero el americano, Martí, Darío, Vallejo, que fue reuniendo sus palabras se le concentran en las exigencias del nuevo paisaje, trocándolas en corpúsculos coloreados.”¹²⁴

Insistencia en la dificultad de emisión del *Popol Vuh*, y veneración por las figuras de la cercanísima independencia: en un movimiento característico, Lezama Lima se sitúa de modo peculiar y hasta castizo. Suprime el vanguardismo y la crítica social, une el modernismo con la vanguardia (Darío y Vallejo) y reelabora el culto a Martí desgajándolo del todo del árbol modernista.

Cabe buscar una respuesta a este problema señalando otra vez que en *La expresión americana* el

124, *Antología*, pág. 46.

término modernismo no figura en ninguna de las cinco titulaciones de los capítulos, que en cambio albergan los nombres de los otros movimientos: “Mitos y cansancio clásico”, “La curiosidad barroca”, “El romanticismo y el hecho americano”, “Nacimiento de la expresión criolla” y “Sumas críticas del americano”. Aunque sólo sea por ajuste cronológico, ¿está el modernismo en los dos últimos capítulos? Muy poco: aquí Lezama menciona a Darío dos veces y a Martí lo desgaja del todo del árbol modernista. En cambio se refiere abundantemente a Martí y al *Martín Fierro*. Trata de la gestación de la expresión popular en “Nacimiento de la expresión criolla”, y, por fin, en “Sumas críticas del americano” el nombre de Darío ni siquiera figura.

Las razones de este silencio o despreocupación (permanente durante casi toda su vida) por el sentido del modernismo serán por fuerza complejas y algunas, más que evidencias, constituyen únicamente suposiciones.

Quizás el desdén se debiese a la necesidad de Lezama de ver a Martí como poeta antiguo, de imaginarlo en comunicación con los muertos. Con su visión inmediateista del origen de la lengua de Cuba, Lezama inventa para Martí una duplicación de la imagen clásica,

que surge de la gran tradición, del panteón que Curtius soñaba con visitar una y otra vez. Imposible de encajar en un movimiento, Martí está fuera de la Historia, mientras que Juana Borrero o Del Casal son personajes poéticos comprensibles *dentro* de una escuela o movimiento literario nacional. Con Del Casal, Borrero o con el mismo Darío, Lezama expresa sentimientos de simpatía, pero la relación con Martí es de otra índole. Es un vínculo que pertenece al mundo de la necesidad, de lo ineluctable, de aquello esencial que busca presentarse despojado de toda característica circunstancial o anecdótica. Martí es el Virgilio de Lezama, su guía por el mundo de los muertos y su profeta del mundo de los vivos, y en esa esfera caben sólo los capaces de saltar sobre la Historia.

Es difícil formular los desdenes o los desprecios de Lezama, porque el “no rechazar” fue una de sus características intelectuales más marcadas y a la vez más desconcertantes -menos modernas- del poeta. Aun así, a pesar de ese “no rechazar”, que he señalado como uno de los rasgos característicos del pensamiento poético de Lezama, deja fuera una gran zona que *no* incorpora a su

proyecto literario: la rechaza sin decirlo. No la nombra, que es su modo de rechazar.

Como ya he dicho, se trata del modernismo, que por ello no ocupa un lugar destacado en sus ensayos y del que sólo se hace cargo al final de su carrera, en la necesaria organización de su *Antología de la poesía cubana*, en 1965.¹²⁵

125 Ésta es la secuencia de las principales antologías cubanas en la que se inscribe la *Antología de la poesía cubana* de Lezama, un trabajo tan fundamental como sus ensayos y reflexiones, su verdadero testamento y el núcleo de su biblioteca: 1º) *Parnaso cubano-Colección de Autores cubanos desde Zequeira á nuestros días precedida de una introducción histórico-crítica sobre el desarrollo de la poesía en Cuba, con biografías y notas críticas y literarias de reputados literatos* por D. Antonio López Prieto La Habana, Editor-Miguel de Villa-Librería, 1881. De aquí extrae Lezama la sugerencia de las “cuatro fuentes” de la música cubana. Así lo propone Lezama: “La misma diversidad de gentes, que subrayamos en el contrapunto social que se va formando [...] la encontramos en los conjuntos que van formando nuestro primeros músicos. Aparecen [...] a fines del siglo XVI, cuatro músicos. Uno de Málaga, otro de Lisboa, un tercero de Sevilla, y una negra libre de Santiago de los caballeros.” (*Antología*, op. cit., pág. 15). Así lo había leído en el *Parnaso* de López: “Según las curiosísimas apuntes de un libro manuscrito de Hernando de la Parra que se refiere a los años de 1562 á 1598, las artes, en la capital de la Isla no podían estar en más rudimentario estado cual es el que así se describe: ‘Los bailes y diversiones en La Habana son graciosos y extravagantes, conservan todavía en los primeros la rudeza y poca cultura de los indígenas, y en la segunda la escasez y ninguno recursos de una población que comienza á levantarse. Hay en esta villa cuatro músicos que asisten á los actos á los que se los llaman mediante un previo convenio. Son estos músicos, Pedro Almansa, natural de Málaga, violín; Jácome Viceira, de Lisboa, clarinete; Pascual de Ochoa, de Sevilla, violón; Micaela Ginez, negra horra, de Santiago de los Caballeros, vihuelista.’ 1º) *Protocolo de antigüedades, literatura, agricultura, industria, comercio* por D. Joaquín José García, Tomo I, Habana, Imp. de M. Soler, 1845, pág. 207)” ; 2º) *Las cien mejores poesías cubanas*, Chacón y Calvo, José María, Madrid: editorial Reus, 1922; 3º) *La poesía moderna*

Es el único tramo de su obra ensayística donde el modernismo ocupa el lugar que la crítica hispanoamericana y española le ha asignado tradicionalmente. El problema es que entonces, ante semejante inclusión, tardía y un poco protocolar, será el lector de Lezama quien sienta cierta sensación de extrañeza o incomodidad, porque el tono más circunstancial -o menos arriesgado- con que enfoca el asunto lo vuelve apenas un eco de sus grandes y arriesgadísimas construcciones mítico-poéticas de *La expresión americana*.

Por eso el modernismo es siempre un problema dentro del sistema poético de Lezama: sin duda, como lo hace en *La expresión...*, él prefería hablar, para referirse al período, de “expresión criolla”, con lo cual podía suprimir el conflicto de los períodos y su sucesión

en Cuba (1882-1925) -Antología crítica, ordenada y publicada por Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro Madrid: Librería y casa editorial, 1926; 4º) Parnaso cubano- Selectas composiciones poéticas coleccionadas por Valentín Riva Abreu Barcelona: casa editorial Maucci, 1926; 5º) Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952): ordenación, antología y notas por Cintio Vitier, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación-Ediciones del Cincuentenario, 1952] Lezama culmina esta línea de construcción de la tradición, pero lo hace hacia atrás, ya que termina en Martí y anula el siglo XX en 1966, cuando podría haber dado por supuesto que había cosas perdurables en las primera décadas, al menos hasta la aparición de *Muerte de Narciso* (1937).

cronológica. En realidad, siempre que puede Lezama suprime la periodización. Su estética es la de lo eterno que, a la vez, es inmediato: desde la frase primera de Colón hasta la última del *Diario* de Martí no ha transcurrido, desde el punto de vista de la poesía, ni un segundo.

Adelanto aquí una conclusión: en la literatura americana el desarrollo es espacial y no temporal. De hecho, el recurso de Lezama a los ciclos spenglerianos sirve para mostrar que no importa lo que se repite sino dónde se repite.

Esta consideración no es sólo metáfora o paradoja: Lezama la vuelve concreta en una obra poética y ensayística que, negándose a someterse a la dialéctica de la vanguardia entre lo viejo y lo nuevo, y hurtándose también a la disyuntiva entre la estética de la representación y la de la antirrepresentación, pugna por instituir para la lengua literaria americana un tiempo que se puede describir como un territorio en el que se superponen dos cronologías en el mismo espacio. En ese tiempo territorial, la poesía es precisamente el arma de la conquista del nuevo ámbito. Tal vez la fascinación lezamiana por el barroco, además de su afinidad formal,

venga de su capacidad para mostrar la tensión del barroco como movimiento de ocupación del espacio, de todo el espacio: en la proliferación.

Esta fascinación explica que en 1965, en la *Antología*, Lezama haga lo contrario del “no rechazar” teresiano, puesto que culmina una antología de la poesía cubana rechazando y suprimiendo todo lo que viene después de Martí, como si en Martí estuviese ya está el futuro. Y así justifica la más brutal de las supresiones, la supresión de sí mismo, supremo acto de orgullo y de anonadamiento. Por ello, adivinamos que la supresión tiene un doble sentido. En 1957, en *La expresión americana*, Lezama sustrae su propia obra del terreno de la historia literaria. En efecto, mediante la elevación de Martí a poeta clásico, Lezama delicadamente intenta (y casi consigue) que el modernismo, con sus problemas de periodización y de clasificación y jerarquías de poetas, desaparezca de su ensayo sobre la expresión de América. La operación es extraordinariamente sutil y su capacidad de convicción enorme: junto al “santo laico” de la cultura oficial cubana emerge otro Martí como muerto vivo, como Colón descubriendo las costas de Cuba. Ambos fueron capaces, según Lezama, de crear la realidad por la imagen. Esta

operación conlleva la idea de que los supuestos políticos e institucionales esenciales del modernismo y del decadentismo americanos quedan en suspenso. Luego, en 1965, en este segundo momento, lo que hace Lezama es más complicado: pone a Martí en su lugar, en el lugar de su sucesor, y suprime el futuro: él es Martí.

Mi conclusión: en este capítulo el uso de expresión sirve de enmascaramiento o negación parcial de la historia literaria de la cultura americana. Donde los libros y eruditos ponen “modernismo”, Lezama pone “Martí”: es mucho más fácil ligar a Colón con Martí que vincular la Conquista con el Modernismo. Colón y Martí son las llaves del proyecto de Lezama, que es fundir dos cronologías occidentales -una americana y otra europea- sobre un solo territorio para poder apropiarse del espacio convirtiendo en occidental todo aquello que, sobre ese mismo espacio, era otra cosa u otro mundo.

e) La expresión en “Sumas críticas del americano”

Tres veces aparece la palabra “expresión” o sus asociadas en este final elíptico lleno de referencias plásticas. La primera, que describe el ambiente experimental de la segunda década del siglo, es relativamente casual:

“Las grandes figuras del arte contemporáneo, han descubierto regiones que parecían sumergidas, formas de expresión o conocimiento que se habían desudado, permaneciendo creadoras. El conocimiento de Joyce del neotomismo, siquiera como *diletanti*, no era un eco tardío de la escolástica, sino un mundo medieval, que al ponerse en contacto con él se volvía extrañamente creador. La llegada de Stravinski a Pergolesi no era una astucia neoclásica, sino la necesidad de encontrar un hilo en la tradición ... el ritmo del retorno.”¹²⁶

He citado todo el párrafo porque en realidad anuncia pocas líneas más abajo una conclusión fundamental:

126 LEA, op. cit., pág. 102.

Lezama admite, por primera vez, la existencia del pensamiento crítico junto al creador, y considera que esta coexistencia es algo inherente a nuestro siglo, algo que él luego utilizará para legitimar la mezcla de estilos, fuentes y erudiciones americanas:

“La gran excepción de un Leonardo o un Goethe se convertía en nuestra época en la expresión signaria que exigía un intuitivo y rápido conocimiento de los estilos anteriores, rostros de lo que ha seguido siendo creador después de tantos naufragios y una adecuada situación en la polémica contemporánea, en el fiel de lo que se retira hacia las sombras y el chorro que salta de las aguas.”¹²⁷

Luego, en las dos últimas menciones, Lezama abandona las vanguardias, las consideraciones plásticas, la lucha entre la pintura muralista mexicana y las nuevas generaciones americanas que siguen a Picasso en la tradición de la novedad, en la fusión de lo clásico con la

127 LEA, op. cit., pág. 102.

innovación. Abandona también el sustantivo (expresión) y elige el verbo conjugado (expresa). La primera vez el verbo corona un fragmento whitmaniano, donde de nuevo, volviendo a las fuentes del “retablo que anuncia la estrella naciente”, se opone la ballena teológica de Melville al cuerpo del poeta Whitman, y se nos describe la búsqueda de Moby Dick como una caída en la oscuridad:

“Expresa (la ballena) el Apocalipsis del descenso a los infiernos.”¹²⁸

Después de haber utilizado el verbo conjugado (“expresa”), llegamos por fin a la última emergencia: aquí Lezama quita del verbo “expresar” las acepciones más corrientes que hasta este momento ha tenido. Tras meditar sobre el tiempo en que vive el arte americano, sobre la sensación de llegar demasiado tarde o de repetir lo ya hecho, de repente descubre en la forma “expresa” una raíz de sentido hasta el momento inédita en el ensayo. Toma el verbo no como vehículo de un

128 LEA, op. cit., pág. 114.

sentimiento, sino como señal del cuerpo. Con esta utilización consigue establecer una diferencia sustancial entre el barroco americano y el europeo:

“Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por¹²⁹ ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes.”¹³⁰

El cuerpo dañado proliferante de Occidente se “cura” en América en virtud del espacio que sobra: ¿no confirma este final mi suposición de que para Lezama, como para casi todo el ensayismo americano que lo precede desde Rodó, el verdadero problema de América no es la periodización sino la territorialización de los períodos? Para que tal movimiento espacial tenga lugar, ¿no debe verse vacío el territorio, necesariamente no poblado, y pronto a ser llenado por la sucesión de Occidente? Por ello la pregunta con que culmina *La expresión americana*,

129 “por”= a causa de.

130 LEA, op. cit., pág. 117.

la pregunta crucial (“¿Por qué el espíritu occidental no pudo extenderse en Asia y Africa, y sí en su totalidad en América?”¹³¹) tiene que ver con la extensión de Occidente, no con su intención. Con el espacio, no con la Historia.

Y ese espacio por el que se extendió el espíritu occidental, América, no puede ser vertido por el relato de la historia. Necesita un territorio. Y ese territorio, como todos, está habitado por un cuerpo. El cuerpo que se expresa en el ensayo: el cuerpo americano, viril, que sustituye el cuerpo dañado de la proliferación barroca europea.

131 LEA, op. cit., pág. 117.

V. CONCLUSIÓN. LA EXPRESION AMERICANA COMO ALIANZA ENTRE HERMANOS

1. El cuerpo whitmaniano

“Si temíamos a los integrantes nacionales, a lo que es el arte cuando se parte de la búsqueda de la nación, que en definitiva venía a rendirnos a lo hispánico, precisábamos yq que sólo la eticidad resistente de lo hispánico, podría lograr la unidad, no partiendo de los elementos pasivos o nacionales, sino violentas imposiciones de lo estatal logrando sus ordenanzas para la conducta”.¹

Casi todos los comentaristas de Lezama coinciden, aparentemente sin discusión, en que en su obra existe una unidad que la división de géneros tradicionales no abarca ni explica.

¹ “Recuerdos: Guy Pérez Cisneros”, en José Lezama Lima- Textos, Tevista de la Biblioteca Nacional José Martí, pág 27.

Armando López Bravo, uno de sus más poderosos divulgadores y exégetas, propone para él una unidad superior desde el punto de vista de la poesía: “La validez de un universo poético solamente se demuestra por su permanencia, por su solidez en el tiempo... He hablado de algo vago y sugerente: un universo poético, del universo poético de Lezama. Algunos pensarán: pero Lezama también ha hecho crítica, ensayo, cuento, novela. De acuerdo. Mas si nos adentramos en estos aspectos de una producción, conociendo de antemano su poesía, veremos que no son otra cosa que una prolongación de ella. El análisis de cualquiera de estas facetas arroja una sola conclusión: Lezama es un poeta. No hay que darle más vueltas al asunto.”²

Donde López Bravo exalta al poeta por encima del prosista, Gustavo Pellón se rinde ante su novela como epítome o condensación de todas sus artes literarias: “A pesar de que la producción de Lezama como poeta fue vasta e importante, él mismo ha insistido una y otra vez en la afirmación de que la novela *Paradiso* era la *summa* de su poesía. Haciéndome cargo de este desafío

² Armando López Bravo, “Orbita de Lezama Lima”, *Voces*, Barcelona, Montesinos, s/f. Probablemente 1981.

paradójico, he elegido el estudio de su poética sobre todo a través de su reconocida obra maestra.”³

Emir Rodríguez Monegal vio la fragmentación lezamiana -propia de quien se dispersaba, crecía y hablaba en metáforas- como expresión también de una unidad superior y profunda, más allá de géneros, que sólo podía captar, superando “la visión dispersa del lector ingenuo, la visión centrada del crítico”.⁴

Y aunque descrea de la proclamada totalidad, Arnaldo Cruz Malavé admite que la tendencia a su afirmación entre críticos, comentaristas o exégetas deja pocos resquicios a quien desee cortar y clasificar esta masa ilustre. Cito extensamente la muy inteligente perspectiva de Cruz Malavé, quien deduce que incluso el intento de separar y fragmentar ha sido, en general, enfocado como peldaño inferior en la escala para “trascender la fragmentación en un sistema total que justifique sus interpretaciones”. Remedando el

³ Gustavo Pellón, *José Lezama Lima's Joyful Vision. A Study of Paradise and Other Prose Works*, Austin, University of Texas Press, “Preface”, 1989.

⁴ Emir Rodríguez Monegal, “*Paradiso: un silogística del sobresalto*”, *Revista Iberoamericana*, 41 (jul.-dic 1975), pág. 533.

“movimiento hacia la totalización” que se cree percibir en la escritura lezamiana, el crítico parte del margen para descubrir la unidad. “Podría atribuírsele a este intento”, agrega Cruz Malavé, “un acercamiento espiritual, iniciático. Sabemos por los testimonios del ‘grupo’ de *Orígenes*, tanto por las apasionadas defensas de Fina García Marruz y Cintio Vitier, como por la crítica conscientemente resentida de Lorenzo García Vega, que Lezama logró reunir en torno suyo un ‘coro’ de escritores y artistas que lo consideraban su ‘maestro’... Más adelante volveremos sobre la crítica espiritual de los origenistas. Por lo pronto, señalemos que su acercamiento iniciático ha sido continuado por una de las vertientes de la crítica lezamiana. A ésta la constituyen textos como los de Eloísa Lezama Lima, ‘Introducción a *Paradiso*’, Margarita Junco Fazzolari, *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima* y Luis Fernández Sosa, *José Lezama Lima y la crítica anagógica* ⁵. Sin alcanzar la calidad estética de la crítica

⁵ *Paradiso*, ed. Eloísa Lezama Lima, Madrid, Cátedra, 1980; Margarita Junco Fazzolari, Buenos Aires, Fernando Gracia Cambeiro, 1979.; Luis Fernández Sosa, *José Lezama Lima y la crítica anagógica*, Miami, Ediciones Universal, 1976.

origenista, estos textos... buscan una iniciación en un sistema total trascendente.”⁶

Más aún, proclamó el valor indiscutible de esa unidad alguien como Julio Cortázar, que, en *La vuelta al día en ochenta mundos* había decretado: ⁷“A Lezama hay que leerlo con una entrega previa al *fatum*.”⁸

Para contribuir a lo irrefutable del aserto, el mismo Lezama lo fue asegurando en diversas declaraciones. Por ejemplo:

“Primero hice poesía, después la poesía me reveló la cantidad hechizada. Mis ensayos intentan tocar esa extensión, esa resistencia. Cinco letras del alfabeto, invencionadas por un poeta, tienen un significado distinto, todos mis ensayos giran en torno a ese retador desconocido. Mis ensayos relatan la hipóstasis de la poesía en lo que he llamado las eras imaginarias. En la novela persigo el contrapunto del hombre, sus

⁶ Cruz Malavé, op. cit., págs. 3-4.

7

⁸ México, Siglo XXI, 1967, págs. 135-157. La entrega previa suponía también “una disponibilidad para latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico que van cada uno por su lado, ese camaleonismo que el lector amará o aborrecerá”: op. cit. pág. 210.

Mis ensayos relatan la hipóstasis de la poesía en lo que he llamado las eras imaginarias. En la novela persigo el contrapunto del hombre, sus infinitos entrelazamientos, que son sus infinitas posibilidades. Esa diversidad se manifiesta en un ritmo penetrante o cifrado si es poesía; en el cuerpo que forma un ritmo extensivo reconstituible o cifra (ensayos). Y el sujeto en su contracifra (novela)"⁸

Ritmo penetrante en la poesía, cuerpo cifrado en los ensayos y contracifra del sujeto en la novela; la respuesta de Lezama deja pocos resquicios al análisis.

Pareciera que el juego de correspondencias que sus críticos han convenido en llamar unitario, superior y trascendente no tiene casi fisuras: pareciera que esa tríada indiscutible no puede más que aceptarse.

Y, sin embargo, hay razones para sospechar que no todo es unitario ni está gobernado por correspondencias felices en su modo de concebir la relación entre escritura y publicación. Y hay también razones para preguntarse si,

⁸ "Interrogando a Lezama Lima", (Pedro Simón, ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, serie Valoración múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1970, pág. 16.

además de esas zonas que se niegan a la unidad y la confluencia, no existen también tensiones -ya no formales ni genéricas sino de asunto- dentro de grandes organizaciones temáticas de su poesía, sus ensayos y su ficción.

Así, a la pregunta de si su modo de escribir y editar es unitario, hay que responder que no. Veamos. Todo lo publicado en revistas, fuese del género que fuese y estuviese pensado para la circunstancia inmediata o para la eternidad, Lezama lo daba (a veces inmediatamente, a veces con años de retraso, como sucedió con *Paradiso*) para sus libros de poesía, de ensayos, de ficción. Todos los materiales de *Analecta del reloj*, *Tratados en la Habana*, *Enemigo rumor*, *La fijeza o Dador* se publicaron antes en las diversas revistas en las que participó; la mayoría en *Orígenes*. Y, como hemos visto en el capítulo dedicado a esa revista, desde 1949 a 1977, hasta en el número 49, casi al final de la revista, se fueron publicando extensos trozos de *Paradiso*.

El conjunto de su producción parecía seguir ese ritmo, de lo colectivo a lo individual, de la epifanía ante los amigos más íntimos a la menos familiar (aunque nunca masiva, hasta *Paradiso*) circulación de libros.

Todo, salvo *La expresión americana*, que parece surgir, misteriosamente, de la nada. Mejor dicho, parece surgir de un resorte individual de Lezama Lima, un resorte que no se había puesto en juego en su trabajo como editor ni como partícipe de empresas literarias colectivas.

He apuntado antes mi tentativa de interpretación: se trata de su intento de libro específicamente americano tras la separación institucional de Lezama respecto de su propia parte interna -hispanica- encarnada en su vinculación con Juan Ramón Jiménez desde 1937. Es, además, el libro donde a través de la cifra de la expresión, Lezama quiere absorber Occidente para hacer una América inteligible y, por lo tanto, cabalmente occidental.

Es también el único de sus libros concebido unitariamente para una serie de conferencias con el mismo hilo temático y el único editado de inmediato, meses después de las conferencias.

Hubo una sola ocasión -posterior- en que Lezama usó ese mismo material. Fue en 1971, en un breve texto de circunstancias que clausuraba el volumen colectivo

América Latina en su Literatura.⁹ Allí reiteró algunas de sus imágenes y razones preferidas de *La expresión americana*: Colón ante la *terra incognita*, la doble apariencia (pasividad y potencia brutal) de las culturas americanas sometidas; la ruptura de la sucesión cronológica en aras de la simultaneidad, el cronista de indias como novelista de caballería que hace el relato del paisaje, hasta llegar al señor barroco y el romanticismo.

Allí reiteró también el gran linaje americano tantas veces utilizado: Sarmiento y Martí (“el más grande constructor y renovador del lenguaje”),¹⁰ para terminar con Bolívar y Simón Rodríguez en la búsqueda obsesiva del centro del espacio americano.

⁹ Doy un ejemplo de cómo resumió Lezama su propio texto de 1957 para el volumen colectivo de 1971. En este caso, un trozo de “El romanticismo y el hecho americano”: “El viajero sorprende a aquel hombre abandonado a la miseria y a la serranía andina, habla siete idiomas, brinda datos de etnógrafo sobre el sur de lago Titicaca, ya los ochenta años, asombra la desatada facundia de su verba”, LEA, pág. 123), se convierte en “Cerca de los ochenta años vemos a Simón Rodríguez rondando el lago Titicaca, rodeado de sus hijos, con su esposa india, viviendo en la más desoladora pobreza”, *América latina en su Literatura*, (César Fernández Moreno, coord.), México-Buenos Aires, Siglo XXI, pág. 468.

¹⁰ op. cit., pág. 468. Obsérvese que no se menciona a Darío: ya era escasa, por no decir inexistente, según se ha señalado antes, su presencia en *La expresión americana*.

Aunque proveniese de un encargo,¹¹ el tono de Lezama, más que un compromiso, expresa una voluntad testamentaria. Sin duda, la intención editorial de un libro como *América Latina en su literatura*, era mostrar, apenas empezada la década de 1970 la síntesis de la cultura “latinoamericana”. Adviértase que ése es un término que jamás utilizó Lezama, salvo en el título, probablemente impuesto, de su resumen de *La expresión americana* en este volumen: “Imagen de América Latina”.

Separado, así, del conjunto de la producción de su autor; sin participar de ese fluir continuo entre revistas y libros -hechos a partir de las revistas-, *La expresión americana* nace, a mi juicio, ya dividido del corpus lezamiano, separado de él. Nace obligado por una exigencia interna: la exigencia biográfica e intelectual de Lezama de separarse de lo colectivo cubano-hispánico que, desde 1937 a 1956, casi durante veinte años, acogió todos los géneros que él practicara. Y esa exigencia

¹¹ De índole claramente política, en plena euforia de los sueños revolucionarios de los años 60, y antes de las grandes contrarrevoluciones que encabeza el golpe contra Allende en 1973: “Es por eso que hemos solicitado a todos los que colaboran en el proyecto que traten de encarar sus trabajos a partir del concepto de unidad”, advierte el coordinador César Fernández Moreno, op. cit., pág. 17.

interna, esa perentoria necesidad de forjar una sucesión creíble y poderosa de héroes de la lengua americana, va acompañada de su consciencia creciente de que en los ensayos, pero sobre todo en este ensayo, lo que está en juego es el cuerpo “que forma un ritmo extensivo reconstituible o cifra”.¹²

Y el único cuerpo americano que se nombra como tal en *La expresión americana*, además del cuerpo proliferante y enfermo del barroco europeo, es el cuerpo de Whitman. Es el cuerpo viril que había saludado, antes de Lezama, Martí¹³ y al que debemos dedicar cierta extensión.

2 Virilidad y crisis

¹² *Recopilación*, pág. 16.

¹³ Al enumerar las ocurrencias del término expresión en LEA se ha comentado brevemente este texto de Martí en el que ahora nos extenderemos por otros motivos. Es casi innecesario señalar que desde la aparición de las primeras crónicas de Martí se convino en su absoluta maestría desde la afirmación de Sarmiento: “En español no hay nada que se parezca a la salida de bramidos de Martí”. Citado por Cintio Vitier (ed.), *José Martí, Obra Literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, pág. XVII hasta Darío, *ibid*, pág. XVII.

el argumento de este trabajo, apareció en *La Nación* de Buenos Aires el 19 de abril de 1887:

“Hay que estudiarlo, porque si no es el poeta de mejor gusto, es el más intrépido, abarcador y desembarazado de su tiempo... Él no vive en Nueva York, su ‘Manhattan querida’, su ‘Manhattan de rostro soberbio y un millón de pies’, adonde se asoma cuando quiere entonar ‘el canto de lo que ve a la Libertad’, vive, cuidado por ‘amantes amigos’, pues sus libros y conferencias apenas le producen para comprar pan, en una casita arrinconada... de donde en su carruaje de anciano le llevan los caballos que ama a ver a los ‘jóvenes forzudos’ en sus diversiones viriles, a los ‘camaradas’ que no temen codearse con este iconoclasta que quiere establecer ‘la institución de la camaradería’... Él lo dice en su ‘Calamus’, el libro enormemente extraño en el que canta ‘el amor de los amigos’: ‘Ni orgías, ni ostentosas paradas... ni la conversación con los eruditos me satisface sino que al pasar por mi Manhattan los ojos que encuentro me ofrezcan amor; amantes, continuos amantes es lo único que me satisface’. Él es como los ancianos que anuncia el fin de su libro prohibido, sus ‘Hojas de Yerba’(sic): ‘Anuncio miríadas de mancebos gigantescos, hermosos y

de fina sangre; anuncio una raza de ancianos salvajes y espléndidos.. Y cuando canta en 'Los Hijos de Adán' el pecado divino, en cuadros ante los cuales palidecen los más calurosos del 'Cantar de los Cantares', tiembla, se encoge, se vierte y dilata, enloquece de orgullo y virilidad satisfecha, recuerda al dios del Amazonas, que cruzaba sobre los bosques y los ríos esparciendo las semillas de la vida: '¡Mi deber es crear!' 'Yo canto al cuerpo eléctrico', dice en 'Los hijos de Adám'; y es preciso haber leído por las selvas no holladas las comitivas desnudas y carnívoras de los primeros hombres, para hallar semejanza apropiada a la enumeración de satánica fuerza en que describe, como un héroe hambriento que se relame los labios sanguinosos, las pertenencias del cuerpo femenino... El lenguaje de Walt Whitman, extrañamente diverso del usado hasta hoy por los poetas, corresponde, por la extrañeza y la pujanza, a su cíclica poesía y a la humanidad nueva, congregada sobre un continente fecundo... Su cesura, inesperada y cabalgante, cambia sin cesar, y sin conformidad a regla alguna aunque se percibe un orden sabio en sus evoluciones, paradas y quiebros. Acumular le parece el mejor modo de describir y su raciocinio no toma jamás las formas pedestres del

argumento ni las altisonantes de la oratoria, sino el misterio de la insinuación, el fervor de la certidumbre y el giro ígneo de la profecía. Así... aguarda Walt Whitman, mientras sus amigos le sirven en manteles campestres la primera pesca de la Primavera rociada con champaña, la hora feliz en que lo material se aparte de él, después de haber revelado al mundo un hombre veraz, sonoro y amoroso, y en que, abandonado a los aires purificadores, germine y arome en sus ondas, '¡desembarazado, triunfante, muerto! '."14

No se puede decir que Martí pase de puntillas sobre el modelo de virilidad que Whitman exhibió ante sus lectores y "camaradas". Ni tampoco que lo rechace. Al contrario, lo exalta y lo celebra como una doble virilidad. Y hay una razón histórica, al menos, para que no se produzca ese movimiento afectivo que hubiésemos supuesto natural en Martí: un movimiento de rechazo ante la homosexualidad de Whitman. Esta razón tiene que ver con la historia del término "homosexual" y con la visión de la masculinidad subyacente a la palabra misma.

14 José Martí, "El poeta Walt Whitman", *ibid.* págs. 267-276.

En realidad, el término homosexual, estrictamente aplicado a la identificación de las actividades o identidades sexuales de hombres y mujeres, empezó a circular en la cultura occidental en el último tercio del siglo XIX; y no se generalizó hasta el primer tercio del XX. Por supuesto, era corriente y antigua la noción de que existían costumbres o conductas orientadas hacia el propio sexo y que podían ser así calificadas.

Pero su uso no era todavía corriente cuando Martí escribió su crónica sobre Whitman. Estaba surgiendo, en ese momento, un nuevo tipo de clasificación -que podía empezar a presumirse universal- por la cual cualquier sujeto, hombre o mujer, era susceptible de ser considerado homosexual. Y esa definición -hecha a partir de sus elecciones de objeto amoroso o de placer-abarcaba, por primera vez en la Historia, su identidad en todas las esferas de su vida, gestos y costumbres.¹⁵

Pero la elección de objeto amoroso de Whitman no hace que Martí tenga que incluirlo en esa novísima taxonomía. Martí es anterior a tal clasificación: no duda

¹⁵ David Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality*, Nueva York, Routledge, 1989, analiza el surgimiento y avatares del término, y el modo en que va desplazando otros como "homoerótico" o "invertido", por ejemplo.

de que Whitman sea hombre, de que sea viril, de que sea lo que es sin ser lo que el rótulo -por entonces recién surgido- de “homosexual” le hubiese condenado a ser. Al contrario, Martí incluso muestra adhesión a esa doble virilidad (por identidad de Whitman como hombre y por objeto al cual esa identidad se dirige: los hombres). Esa virilidad no lo inquieta ni rebaja su autoridad frente a lo femenino. En realidad, Martí no ve lo nuevo que Whitman representa, sino que supone que esa camaradería sólo implica el abandono episódico de la relación con la mujer. Para Martí, dijéramos, Whitman es todavía una figura premoderna, la del gran sodomita casto, según lo describe Michel Foucault.

En la *Historia de la sexualidad*, efectivamente, Foucault analiza el cambio histórico entre el concepto moderno de homosexualidad -que implica una identidad constante- y el de una noción supuestamente premoderna, aunque persistente, que en lugar de dibujar una identidad describía actos aislados, discretos (o sea; específicos): la noción de sodomía. Ese gran sodomita sería -todavía- Whitman.

Pero el asunto se complica aún más si se tiene en cuenta que existía otro término, también premoderno,

anterior a homosexual, que describía estas conductas, el de invertido. Pero este término tampoco cubría el mismo campo que homosexual y mucho menos que el de sodomita. En efecto: la inversión se consideraba un giro completo de los propios caracteres físicos y gestuales, de manera que se hablaba, por ejemplo, de un alma de mujer atrapada en un cuerpo de hombre o viceversa.

En cambio, homosexual, término que la modernidad consagró, tiene un significado más estrecho y específico: alude, principal o únicamente, a la elección del objeto sexual.¹⁶

De hecho, Foucault indica que universalidad y fijación del uso de homosexual tuvo lugar a finales del siglo XIX, momento en que la homosexualidad se empezó a ver menos como un tipo determinado de relación sexual que como una cierta sensibilidad sexual, una cierta manera de alterar, dentro de uno mismo, lo masculino y lo femenino: “Al ser llevada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, a una suerte de hermafroditismo del alma, la homosexualidad aparecía como una de las formas de la sexualidad. El sodomita

¹⁶ Halperin, op. cit., pág. 16.

había sido una aberración episódica, el homosexual era ahora una especie.”¹⁷

Especie de una cristalización muy reciente y contemporánea al discurso exaltado de Martí sobre Whitman, pero especie potentísima. ¿Cuál es su fuerza y por qué nos interesa aquí? Porque lo que emerge con el concepto de homosexualidad es la posibilidad de actuar o llevar a cabo una superposición de dos series de relaciones antes vistas como claramente diferenciadas: la de la identificación con lo igual (la amistad) y la del deseo.¹⁸ Esa superposición congela la identidad y la actividad en la misma imagen. Y la consecuencia: sólo al existir este nuevo esquema, la homosexualidad se vuelve

¹⁷ *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI, 1986, tomo I, pág. 17: “No hay que olvidar que la categoría psicológica, psiquiátrica, médica, de la homosexualidad se constituyó el día en que se la caracterizó -el famoso artículo de Westphal sobre las ‘sensaciones sexuales contrarias’ (1870) puede valer como fecha de nacimiento- no tanto por un tipo de relaciones sexuales como por cierta cualidad de la sensibilidad sexual...”

¹⁸ En *Pulsiones y destinos de las pulsiones*, Sigmund Freud, que ya había distinguido claramente, en *Tres ensayos sobre la vida sexual* entre objeto sexual y meta sexual, enumeró los cuatro elementos distintos implicados en la pulsión erótica: “Carga, objeto, meta y fuente”, con lo cual complejizó y volvió completamente inestable el rótulo de homo y heterosexualidad. Pero el rótulo tiene una impresionante vigencia y por ello hay que remitirse a esa vigencia.

insoslayable y su mismo carácter insoslayable hace necesaria la existencia de un discurso erótico que exalte el cruce de ambos: el cruce de lo igual con el deseo.¹⁹

3. El discurso erótico y el discurso de la amistad

José Lezama Lima es el primer escritor mayor de la tradición americana en lengua española que pone en el centro de su obra la cuestión precisa de lo que Foucault hubiese llamado el cruce de lo igual con el deseo. Lo hace de una manera complicada, al mismo tiempo evasiva y explícita; al mismo tiempo premoderna y moderna. En las novelas lo muestra, lo relata, lo alegoriza. En los ensayos que hemos tratado en este trabajo, lo evita, aunque de

¹⁹ Véase este cruce y su importancia en la literatura inglesa de fin del siglo XIX (sobre todo en Oscar Wilde y Henry James) en Eve Kosofsky Sedwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1990. Kosofsky propone: "Que muchos de los nudos más importantes del pensamiento y conocimiento de la cultura occidental del siglo XX están estructurados -o más bien, fracturados- por una crisis crónica, actualmente endémica, de la definición de homo-heterosexualidad, desde el punto de vista masculino, crisis que comenzó a finales del siglo XIX": "Introduction", pág. I.

repente, insólita y aisladamente, el “cuerpo whitmaniano” que tantas veces hemos glosado aquí emerja para interpelarnos como Whitman interpeló a Martí. Mejor dicho, emerge para obligarnos a buscar la diferencia histórica entre la exaltación de la virilidad que Martí despliega a partir de Whitman y la representación de la exaltación que muestra Lezama.

Porque Lezama no sólo narra la superposición de la identificación con el deseo (siguiendo el esquema homosexual moderno antes descrito), sino que también propone un acceso al relato básico de esa superposición (el relato de *Paradiso*) por medio de un proceso de iniciación a su amistad y a la de su grupo de pertenencia. Pero esta iniciación no sigue el esquema homosexual moderno aludido, sino que se refugia en la esquema anterior. Y, además, le agrega un rasgo característico de las elites intelectuales americanas: la pertenencia al círculo homosexual masculino es una muralla frente a lo femenino, una doble llave, infranqueable, salvo para las mujeres consagradas por el sacramento del matrimonio. Excepcionales mujeres, como María Zambrano, aseguran la circulación y el prestigio de la mujer aislada dentro del círculo lezamiano interno.

Pero antes de revisar las consecuencias que todo esto tiene para la teoría de la cultura de Lezama Lima en *La expresión americana* (en la medida en que una teoría de la cultura es un discurso acerca de la identidad y acerca de la lengua o lenguas de la identidad), hay que revisar las posiciones de los críticos -no demasiados- que se han ocupado de la cuestión homosexual en Lezama.

Para Gustavo Pellón la cuestión de la homosexualidad en la obra de Lezama es un problema interno de *Paradiso* -no del conunto de su obra- y su función es exorcizar la fantasmagoría más o menos terrorífica en torno de su práctica: “Desde la publicación de *Paradiso* en 1966, la significación de la homosexualidad en la novela ha suscitado polémicas en las que se ha mezclado preocupaciones críticas pero también extraliterarias.”²⁰

Por extraliterario Pellón entiende, por un lado, el rechazo que suscitó el contenido explícito de la novela en la Cuba castrista. Pero, por otro, se refiere a la posición de Emir Rodríguez Monegal, que, deseoso de salvar la novela de lo que él también consideraba precisamente

²⁰ op. cit., pág. 29.

extraliterario (la representación de la homosexualidad) rechaza la posición que ve en *Paradiso* una apología explícita de la homosexualidad, a la manera de *Corydon* de André Gide (1924) a pesar de que en los capítulos IX y X de *Paradiso* la obra de Gide es mencionada. Monegal sostiene, como Enrique Lihn, que el horror ambivalente y la fascinación que el pecado contra natura ejerce en el "casto" José Cemi es el que experimenta el mismo Lezama y que, por tanto, Lezama no la exalta.²¹

Coincido en que la ambivalencia y el horror de José Cemi son palpables; pero no en que expresen la única posición de Lezama frente a la homosexualidad. Porque ese horror, si existe, pertenece a la ficción de *Paradiso*; mientras que otras formas de funcionamiento y circulación homosexual son vitales y están en relación con otros aspectos explícitos de la labor iniciática que Lezama exigía a sus lectores: exigencia presente en la lectura de

²¹ "Paradiso, novela y homosexualidad" *Hispamérica* 8, nº 22, 1979, págs. 133-135. Además hay que reseñar la posición de Vargas Llosa, que curiosamente sostiene que la homosexualidad ocupa un lugar "bastante modesto" en la novela (en *Narradores de esta América*, Buenos Aires, Alfa, 1974, 145); Reynaldo González, en *El ingenuo culpable*, abunda en la idea de que Lezama es un "moralista" que utiliza "el diablo al servicio de Dios", en *Recopilación...* Pedro Simón (ed.) pág. 235.

sus novelas; exigencia también presente en los textos de sus ensayos y entrevistas.

Pero ¿qué era esa iniciación? No revelaba ritos o misterios, salvo los de la amistad, contestan a coro quienes la popularizaron, practicaron e hicieron de ella un mito.

Por ejemplo, la versión de Reynaldo González: "Alguna vez, en nuestras conversaciones, Lezama elaboró una definición de la poesía como un ciervo juguetón, de irresistible atractivo, cuya captura ganaba connotaciones de cortejo erótico... La acción poética devenía entresoñada cópula con aquel ciervo...".²²

La versión de Manuel Pereira: "Como todo cubano de raíz, Lezama Lima fue ante todo un conversador. Sus diálogos conmigo estaban inspirados en la mayeútica socrática, según me reveló más tarde. Siempre que yo le devolvía un libro, comenzaba un ciclo de preguntas, nada académicas, que podía originarse en la *Eva futura* de Villiers de L'Isle Adam para terminar en un monólogo sobre el ying y el yang o las delicias de un mamey. Su abrumadora erudición, expresada en un torbellino de

²² "Nupcias con el ciervo", *Cercanía de Lezama Lima*, pág. 330.

citas y anécdotas -que iban desde las *Vidas paralelas* hasta *La montaña mágica*- entreveradas con golpes de humor popular, hacían de su charla todo un acontecimiento. A eso él lo llamaba 'El Curso Delfico' que comenzaba con '*La Obertura Palatal*' y en el cual participaban otros jóvenes. Mi '*Obertura*' fue la novela de Alain Fournier, pero en todos los casos no era igual, pues Lezama decía que cada discípulo tenía su 'iniciación' particular"²³

La versión de Lezama Lima: "Siempre me gustó orientar las lecturas de la gente más joven. Al cabo de estar haciéndolo durante muchos años se me ocurrió la idea de sistematizar esas orientaciones... y poner a disposición de una persona con preocupaciones e inquietudes intelectuales mi propia experiencia de lector y no sólo ofrecérsela de manera coherente, sino facilitarle, al mismo tiempo, ejemplares de aquellos libros que yo considero formadores o que, al menos lo fueron para mí. Surgió así la idea del Curso Delfico que yo he dividido en tres

23 Pereira, op. cit., pág. 599.

etapas: primero, Obertura palatal, que es la gustación de la buena literatura y que es una etapa que no se cierra nunca pues se mantiene durante toda la vida. Sigue después la Galería Déléfica o Curso Déléfico propiamente dicho, que es ya el estudio en detalle de la historia de la cultura y prosigue una fase que yo llamo de las aporías eleáticas, donde caben los juegos de la cultura y la inteligencia”.²⁴

Hasta aquí no hay secretos: Lezama Lima, rodeado de jóvenes, practicando una especie de educación literaria a la que sólo le ponía una condición: “El nuevo lector no ha de dejarse impresionar por las frases o párrafos que yo subrayé en los libros de mi propiedad, debe buscar sus propias frases. Y no debe jamás prestar los libros que ha recibido. Si lo hace, queda fuera del curso y más aún, la sinagoga del infierno será para él”.²⁵

²⁴ “Recordar al poeta, al amigo”, *Cercanía de Lezama Lima*, pág. 264.

²⁵ *ibid.*, pág. 266.

Había pues una suerte de hermetismo: una llave burlona pero explícita que impedía la circulación del libro (del saber) dado. Esa forma ritual pero paródica de conocimiento secreto afirma o cimenta la amistad. Primero, a través de la biblioteca de Lezama Lima (leída en acto de posesión del saber poético y a manera de introducción a la poesía del propio Lezama); la segunda, a través de la posesión de tal biblioteca. No tiene que haber -de hecho, no lo hay muchas veces- relación explícita entre las formas tradicionales de interpretación y el secreto.

Pero el secreto, en el caso de Lezama, no es un contenido, sino una fidelidad (“Y no debe jamás prestar los libros que ha recibido”) Eso significa que, por un lado, las reglas de acceso al saber de que se trate estaban cifradas (son herméticas) y por otro, que el vínculo entre los que las conocen (la hermandad) es iniciático y defensivo: la interpretación sólo podrá producirse si hay una iniciación previa y si existen cofrades que hayan respetado esas reglas. La primera de esas reglas era el contacto directo con el maestro y la devolución del libro.

Por supuesto, en el caso de Lezama Lima estos ritos eran ligeramente paródicos y disfrazaban el lazo erótico entre maestro y discípulo, del cual dependía la solidez de sus relaciones con excepcionales mujeres intelectuales filósofas y escritoras. La alianza pintada en el curso délfico no es aparentemente misógina, salvo en el campo de la iniciación u “obertura palatal”. Es evidente que esta figura, además de aludir a la preparación para ingerir abriendo el apetito, es sexual. Y de ella están excluidas las mujeres, que leen, escriben y ayudan a la iniciación pero no son ellas mismas iniciadas.

La hermandad lograda en el respeto a las pautas de circulación de los libros que Lezama impone tiene que ver con el vínculo homosexual platónico que expone el mismo Lezama en *Paradiso*. Dice su devoto José Prats Sariol, comentador del capítulo VIII de *Paradiso* en la edición crítica, preocupado por atenuar a exaltación de las relaciones homosexuales en el episodio: “La primera reflexión que suscita el capítulo VIII está asociada con una de las lecturas esenciales de lo que Lezama llamara el Curso Délfico: con los Diálogos de Platón y en particular con el *Convivio* y el *Fedro*. Asiduo estudioso de la filosofía

platónica, Lezama comulga evidentemente con el sentido que le otorga a Eros el gran pensador helénico”.²⁶

En realidad, Lezama no comulga con el “gran pensador helénico” sino que lo utiliza, bastante sencilla y hasta tópicamente, para exaltar su representación de la amistad entre hombres, amistad viril que es hermandad, a mi juicio, de “grandes sodomitas” premodernos -el modelo sería el retrato de Whitman por Martí- no de homosexuales modernos. Así la analiza Jacques Derrida en un ensayo sobre Montaigne, como el anudamiento de una doble exclusión respecto de las mujeres; doble exclusión sumamente productiva desde el punto de vista de la alianza masculina:

“El tipo de relación que mantiene este predominio masculino con la *doble exclusión* (de las mujeres) es semejante al que se advierte en todos los grandes discursos ético-filosófico-políticos acerca de la amistad. Así, por un lado, la exclusión de la amistad entre las mujeres y, por otro, la exclusión de la amistad entre un hombre y una mujer. Esta doble exclusión de lo femenino en el paradigma filosófico de la amistad confluye y

²⁶ *Paradiso*, Edición crítica, Cintio Vitier (coord.), pág. 661.

refuerza la esencial -y esencialmente sublime- figura de la homosexualidad viril. Dentro del esquema familiar, esta exclusión privilegia la figura del hermano, el nombre del hermano y el nombre de hermano, mucho más que el del padre. De allí la necesidad de conectar el modelo político de la democracia... con una relectura de la hipótesis de Freud acerca de la alianza de los hermanos”.²⁷

Desde este punto de vista, y en contraste con *Paradiso*, la alianza viril lezamiana que se ampara en el silencio de sus ensayos y se disfraza de iniciación a la lectura en su vida literaria, se puede analizar no como un intento paródico-ficticio de velar los terrores y ambivalencias de Lezama ante la homosexualidad, sino como una exaltación verdaderamente premoderna de lo sublime de la alianza masculina.²⁸ Esa alianza que fue

²⁷ “The Politics of Friendship”, en *The Philosophical Forum*, (Indiana: University of Indiana Press, 1988) vol. 85, p 642.

²⁸ La poeta y esposa de Cintio Vitier, Fina García Marruz, ha retratado a Lezama como padre, y no se conocen textos de las “mujeres de *Orígenes*” desde Zambrano a Lydia Ortega, pasando por la misma Marruz, que deslicen la menor rivalidad o suspicacia respecto del poder que Lezama representaba. Véase García Marruz: “No tenía que esperar al tiempo, como un caballero a otro que se retrasara, para detenérsenos en la memoria, llegando de Abrigo balzaciano a una súbita visita conmemorativa... Bajaba las escaleras de casa, le veía la ancha espalda parecida a la de mi

Orígenes, esa alianza que hace lógica la celebración de la fuerza titánica de Occidente sobre América, esa alianza que ve los problemas del mestizaje, la expresión y la cultura americana como problemas de vigencia, precisamente, de la auténtica literatura americana, no mestiza, que sólo podrá persistir si persiste la alianza premoderna de la virilidad americana.

Por lo tanto se pueden analizar los elementos en danza -el curso délfico, la exaltación de la amistad masculina, la veneración por Martí- no sólo como discursos específicamente literarios sino también como discursos de una institución literaria, en el sentido de Pierre Bourdieu, como algo que no es extraño a la contingencia histórica; en suma, como “campo”:

“En realidad, comprender la génesis social del campo literario, de la convicción que lo sostiene, del juego del lenguaje que allí se desarrolla, de los intereses y entorno materiales o simbólicos que se generan, no significa sacrificarlo todo al placer de destruir o reducir. (Aunque se crea, como lo sostiene Wittgenstein en las *Lecciones sobre ética*, que el esfuerzo por comprender todo sin

padre”, En Justo C. Ulloa, (Comp.) *José Lezama Lima: textos críticos*, Miami, Universal, 1979, pág. 288.

duda es en parte deudor del 'placer de destruir los prejuicios' y a la seducción irresistible que ejercen las 'explicaciones del tipo 'esto no es más que...' sobre todo a título de antídoto contra las complacencias fariseas en el culto del arte'. " 29

Interpretada en su contingencia histórica, de acuerdo con el momento y los textos de los cuales se sirvió Lezama para diseñarla y exponerla, *La expresión americana* es teoría de la cultura donde se exaltan los valores de continuidad de lo hispánico en la lengua, la religión y la estética; un territorio premoderno donde lo americano se evade, precisamente, de la contingencia histórica y donde la expresión acabada, americana e íntegra, hostigada por la inexpresividad aborígen, está al servicio de una continuidad real con Occidente.

He citado antes a Eugenio D'Ors.³⁰ Escribió: "Sólo en los folletines vulgares o en los cuentos infantiles la palabra fin cierra el relato, tras leerse en él que se 'casaron y tuvieron muchos hijos'. Pero tanto en la vida real como en la ideología auténtica, cualquier conclusión

29 En: Pierre Bourdieu, "Avant-propos" en *Les règles de l'art-Gèneses et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 14-15.

³⁰ Véase pág 81.

es un recomienzo. ¿Qué nos dará la aventura al cerrarse la narración de la aventura? He aquí unas imágenes bien ingenuas. Lo sabemos y por ello no nos avergonzamos: sin decidirnos, de todas maneras, a encontrar esa nota inocente fuera de lugar. Después de todo ¿no quiere ‘barroco’ decir ‘inocente’? Hemos hablado de novela. Pongamos que se trate de un cuento de hadas”

Debo parafrasear a D’Ors, tan subterráneamente cercano a Lezama. Y debo hacerlo para proponer esta interpretación de *La expresión americana* como ensayo premoderno de un moderno, como apología feliz de una literatura viril, de camaradas, de hermanos, como apuesta por la última literatura puramente americana, o sea, no mestiza. Como el “cuento de hadas” de un cubano para quien la idea de expresión, definida y dibujada en su ensayo no fue una elección inocente sino, quizás, el escudo contra un futuro amenazante y mestizo.

BIBLIOGRAFIA

Notas sobre la bibliografía.

La bibliografía que se presenta a continuación está dividida en:

1. Escritos y traducciones de José Lezama Lima ordenados cronológicamente. Cuando no me ha sido posible ver los originales de libros o revistas, lo indico.

2. Libros de José Lezama Lima: se mencionan la edición o ediciones utilizadas.

3. Estudios y ensayos consultados sobre José Lezama Lima.

4. Estudios y ediciones sobre *La expresión americana*.

5. Estudios, ensayos y escritos sobre la cultura en América utilizados en este trabajo.

6. Ensayos, estudios y textos teóricos o de reflexión general citados o utilizados en este trabajo.

Observación general sobre el criterio usado para la bibliografía:

A partir de la generalización del acceso informático a los fondos bibliográficos de las universidades y bibliotecas europeas y norteamericanas, la posibilidad de recibir y ordenar listados completísimos y

actualizadísimos de toda clase de publicaciones de un asunto o autor se ha simplificado enormemente. Mi propio acceso al conjunto de bibliografía lezamiana fue producto de una estancia de dos meses y medio en Dartmouth College, New Hampshire, cuya Baker Library dispone de fondos exhaustivos de literatura cubana. Allí tuve acceso a las revistas *Orígenes* y *Ciclón*, por ejemplo.

Además, en el caso de Lezama Lima, existe la actualización bibliográfica a cargo de Justo C. Ulloa, *Sobre José Lezama Lima y sus lectores: guía y compendio bibliográfico* (Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987), que luego yo puse al día. Desde 1988 a 1996 los encargados de los fondos bibliográficos de la Biblioteca Nacional José Martí y de la Editorial Letras Cubanas han ido sacando materiales inéditos, junto con otros que no lo eran o habían tenido escasa circulación, en revistas y libros (*Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, mayo-agosto 1988, núm. 2 o dos números de *Albur*, Instituto Superior de Arte, mayo de 1992, recogidos en el libro *Fascinación de la memoria*, La Habana, Letras Cubanas, 1993).

Dado que la circulación informática del material es inmediata, he preferido incluir en la bibliografía sólo el material utilizado, más que su listado completo, al que cualquier interesado puede acceder a partir de la obra de Ulloa.

1. Escritos y traducciones de José Lezama Lima ordenados cronológicamente. Cuando no me ha sido posible ver los originales de libros o revistas, indico la fuente consultada.

1937

Muerte de Narciso. La Habana: Ucar, García y Cia., 1937. (Poesía). (*Obras Completas*, I).

1938

Coloquio con Juan Ramón Jiménez. La Habana: Dirección de Cultura, 1938. Texto recogido en *Revista Cubana*, 11 (ene. 1938), págs. 73-95. (*Obras Completas*, II).

1939

“Doctrinal de la anémona”. Núm. A (ago.-set. 1939), págs. 3-4, en *Espuela de Plata* (La Habana, 1939-1941). (Ensayo) (*Obras Completas*, II)

“Razón que sea”. Núm. A (ago.-set. 1939), pág. 1, en *Espuela de Plata* (La Habana, 1939-1941). (revista de la B. N. José Martí, mayo-agosto 1988).

“Suma de secretos”. Núm. B (oct.-nov. 1939), págs. 7-8, en *Espuela de Plata* (La Habana, 1939-1941). (Poesía).

Supervielle, Jules. “Plegaria al desconocido”. *Espuela de Plata*, núm. B (oct.-nov. 1939), págs. 3-4. (Traducción de J. L. L.).

1940

“Noche insular: jardines invisibles”. Núms. C-D (dic. 1939, ene.-mar. 1940), págs. 17-20, en *Espuela de Plata* (La Habana, 1939-1941). (Poesía) (*Obras Completas*, I).

1941

Enemigo rumor. La Habana: Ediciones Espuela de Plata, 1941. (Poesía). (*Obras Completas*, I)

- “El patio morado”. Núm. G (feb. 1941), págs. 10-15, en *Espuela de Plata* (La Habana, 1939-1941). (Cuento) (*Juego de las capitaciones*, Barcelona, Montesinos, 1984)
- “Queda de ceniza”. Núm. H (ago. 1941), págs. 13-15, en *Espuela de Plata* (La Habana, 1939-1941). (Poesía) (*Obras completas*, I).

1942

- “A la frialdad”. Núm 3 (nov. 1942), págs. 6-7, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).
- “Censuras fabulosas”. Núm 2 (oct. 1942), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Con Angel Gaztelu).
- “La sustancia adherente”. Núm. 3 (nov. 1942), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Con Angel Gaztelu).
- “Noche dichosa”. Núm. 1 (set. 1942), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Firmado por “Los directores”: J. L. L. y Angel Gaztelu).
- “Pifanos, epifanías, cabritos”. Núm. 4 (dic. 1942), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Firmado por “Los directores”: J. L. L. y Angel Gaztelu). (*Obras completas*, II)
- “Rapsodia para el mulo”. Núm. 1 (set. 1942), págs. 3-6, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).

1943

- “Éxtasis de la sustancia destruida”. Núm. 9 (nov. 1943), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).
- “Los ojos del río Tinto” Núm. 9 (nov. 1943), págs. 5-7, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).

- “Muerte del tiempo”. Núm. 6 (feb. 1943), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).
- “Peso del sabor”. Núm. 5 (ene. 1943), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Firmado por “Los directores”: J. L. L. y Angel Gaztelu).
- “Procesión”. Núm. 7 (mar.-abr. 1943), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).
- “René Portocarrero y su eudomonismo teológico”. Núm. 7 (mar.-abr. 1943), págs. 5-8, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Ensayo).
- “Sacra, católica majestad”. Núm. 5 (ene. 1943), págs. 5-7, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).
- “Tangencias”. Núm. 8 (ago. 1943), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).
- Maulnier, Thierry. “Maurice Sceve”. NP, núm. 8 (ago. 1943), pág. 2. (Traducción de J. L. L.).
- Proust, Marcel. “Retratos de pintores”. NP, núm. 7 (mar.-abr. 1943), pág. 12. (“Alberto Guyp”, “Antoine Watteau”, “Antoine Van Dyck”). (Traducción de J. L. L.).
- Saint Simon. “El jardinero católico. Le Notre”. NP, núm. 9 (nov. 1943), pág. 2. (Traducción de J. L. L.).
- Weidle, Wladimir. “Les abeilles d’aristée”. NP, núm. 9 (nov. 1943), págs. 10-11. (Traducción de J. L. L.).
- Yeats, Williams Butler. “Ojo fijo de hoy”. NP, núm. 5 (enero 1943), pág. 7. (Sobre Eliot). (Traducción de J. L. L.).

1944

- “Resistencia”. Núm. 10 (mar. 1944), pág. 1, en *Nadie Parecía* (La Habana, set. 1942-mar. 1944). (Poesía) (Atribuido a J. L. L.).

1945

Aventuras sigilosas. La Habana, *Orígenes*, 1945. (Poesía).
Noulet, Emile. "El caso Nerval". *Orígenes*, Año 2, núm. 7
(otoño 1945), págs. 31-37. (Traducción de J. L. L.).

1946

Léger, Alexis Saint Léger (Saint John Perse). "Lluvias".
Orígenes, Año 3, núm. 9 (1946), págs. 3-10.
(Traducción de J. L. L.).
Maulnier, Thierry. "El enigma de Lautrémont". *Orígenes*,
Año 3, núm. 12 (1946), págs. 37-39. (Traducción de
J. L. L.).

1948

En Vitier, Cintio, ed. *Diez poetas cubanos*. La Habana:
Orígenes, 1948:
"Ah, que tú escapes", pág. 23.
"Culebrinas", págs. 47-48.
"Danza de la jerigonza", págs. 49-54.
"Desencuentros", págs. 54-57.
"Invisible rumor", págs. 29-33.
"Llamado del deseoso", págs. 91-92.
"Muerte de Narciso", págs. 19-23.
"Noche insular: jardines invisibles", págs. 36-41.
"Una oscura pradera me convida", pág. 24.
"Pez nocturno", pág. 29.
"Queda de ceniza", págs. 24-28.
"Rapsodia para el mulo", págs. 42-46.
"San Juan de Patmos ante la Puerta Latina", págs. 33-36.
"Su sueño toca", pág. 28.

1949

"Paradiso". *Orígenes*, año 6, núm. 22 (1949), págs. 16-23.
"Paradiso". *Orígenes*, año 6, núm. 23 (1949), págs. 18-26.
La fijeza. La Habana: *Orígenes*, 1949. (Poesía).

1950

La pintura de Arístides Fernández. La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1950. (Ensayo).

1952

"Paradiso". *Orígenes*, año 9, núm. 31 (1952), págs. 47-62.

"Paradiso". *Orígenes*, año 9, núm. 32 (1952), págs. 75-97.

En Vitier, Cintio, ed. *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952:

"Llamada del deseoso", págs. 319-320.

"Noche insular: jardines invisibles", págs. 315-319.

"Una oscura pradera me convida", págs. 314-315.

"Rapsodia para el mulo", págs. 320-323.

"Su sueño toca", pág. 315.

"Venturas criollas", págs. 323-324.

1953

"Oppiano Licario". *Orígenes*, año 10, núm. 34 (1953), págs. 18-46.

Analecta del reloj. La Habana, Orígenes, 1953. (Ensayos).

En Bueno, Salvador, ed. *Antología del cuento en Cuba, 1902-1952*. La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1953.

"Juego de decapitaciones", págs. 299-306.

1955

"Don Ventura Pascual y *El Regañón*". En *El Regañón y el Nuevo Regañón*. La Habana, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1955.

"El padre Gaztelu en la poesía". En Gaztelu, Ángel. *Gradual de laudes*. La Habana, Orígenes, 1955.

"Paradiso". *Orígenes*, año 12, núm. 38 (1955), págs. 57-97.

"Paradiso". *Orígenes*, año 12, núm. 39 (1955), págs. 33-55.

En Gaztelu, Angel. *Gradual de laudes*. La Habana, Orígenes, 1955.

“El padre Gaztelu en la poesía”, págs 5-14.

“Balada del turrón”. (15 ene. 1955), pág. 4-A, en *Diario de la Marina* (La Habana). (Ensayo).

“Corona de lo informe”. (2 ene. 1955), pág. 4-A, en *Diario de la Marina* (La Habana). (Ensayo).

“Ultimos ángeles de Picasso”. (28 ene. 1955), pág. 4-A, en *Diario de la Marina* (La Habana). (Ensayo).

1956

“Cantos de Cintio Vitier”. (3 may. 1956), p. 4-A, en *Diario de la Marina* (La Habana). (Ensayo).

1957

La expresión americana. La Habana, Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, 1957. (Ensayos).

1958

Tratados en La Habana. La Habana: Universidad Central de Las Villas, 1958. (Ensayos).

1959

En Vitier, Cintio, ed. *Las mejores poesías cubanas*. Lima, Torres Aguirre, 1959:

“Ah, que tú escapes”, pág. 143.

“Lamada del deseoso”, pág. 149.

“Noche insular: jardines invisibles”, pág. 144.

“Una oscura pradera me convida”, pág. 143.

“Corona de las frutas”. Núm. 40 (21 dic. 1959), págs. 22-23, en *Lunes de Revolución* (La Habana).

“Gritémosle: ¡Emilio!”. Núm. 26 (14 set. 1959), págs. 2-3, en *Lunes de Revolución* (La Habana).

1960

“Paradiso” (fragmentos). En García Vega, Lorenzo, comp. *Antología de la novela cubana*. Dirección General de

Cultura, Ministerio de Educación. La Habana, Ucar, García y Cia., 1960.

Dador. La Habana: Ucar, García y Cia., 1960. (Poesía).

"Alfonso X el Sabio y Capablanca". Núm. 85 (5 dic. 1960), pág. 9, en *Lunes de Revolución* (La Habana). (Ensayo).

"Dador". Núm. 87 (19 dic. 1960), pág. 14, en *Lunes de Revolución* (La Habana). (Poesía).

"El coche musical". Núm. 76 (12 set. 1960), págs. 16-17, en *Lunes de Revolución* (La Habana). (Poesía).

1961

En García Lorca, Federico. *Conferencias y charlas*. La Habana, Ministerio de Educación Nacional, Consejo de Cultura, 1961.

"García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita", págs. 3-6.

"Cautelas Picasso. Picasso del Picasso. Picasso Picasso". Núm. 129 (6 nov. 1961), pág. 28, en *Lunes de Revolución* (La Habana).

"Convocatorias y jurados". Núm. 98 (6 mar. 1961), págs. 18-19, en *Lunes de Revolución* (La Habana).

"En una exposición de Roberto Diago". Núm. 97 (27 feb. 1961), págs. 14-15, en *Lunes de Revolución* (La Habana). (Ensayo).

"García Lorca". Núm. 119 (21 ago. 1961), págs. 5-6, en *Lunes de Revolución* (La Habana).

"Influencias en busca de Martí". Núm. 93 (30 ene. 1961), pág. 8, en *Lunes de Revolución* (La Habana). (Ensayo).

Léger, Alexis Saint Léger (Saint John Perse). *Lluvias*. La Habana: La Tertulia, Colección Centro, 1961 (Traducción de J. L. L.).

1963

En Casal, Julián del. *Prosas. Poesías*. Tomo I. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963-1964:

- "Julián del Casal", págs. 69-90.
- "Esteticismo y dandysmo". Año 2, núm. 25 (set. 1963), págs. 5-6, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana). (Ensayo). También recogido en *El Mundo* (La Habana), 15 jul. 1941.
- "Telón lento para arias breves". Año 2, núm. 15 (abr. 1963), págs. 8-9, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana). (Poesía).
- "Tránsito de Gómez de la Serna". Año 2, núm. 13 (feb. 1963), pág. 7, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana).

1964

- En Feijóo, Samuel, comp. *Sonetos en Cuba*. Santa Clara: Universidad Central de Las Villas, 1964:
- "Cuando viene lo oscuro", pág. 299.
- "De la tortuga", pág. 299.
- "Invisible rumor", págs. 297-298"
- "Recórreme ciempiés", pág. 299.
- "Su sueño toca", pág. 298.
- "Amelia". Año 3, núm. 38 (15 jun. 1964), págs. 12-13, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana).

1965

- Antología de la poesía cubana*. Ed. José Lezama Lima. 3 tomos. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965.
- En Caillet-Bois, Julio, ed. *Antología de la poesía hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1965.
- "Nacimiento de La Habana", pág. 1878.
- "San Juan de Patmos ante la Puerta Latina", pág. 1879.
- "El 26 de Julio: imagen y posibilidad". Año 4, núm. 44 (jul. 1965), pág. 12, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana). (Ensayo).
- "Poemas". Año 4, núm. 42 (ene.-feb. 1965), págs. 2-3, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana).

1966

En Alvarez Bravo, Armando, ed. *Orbita de Lezama lima*.
La Habana: Ediciones Unión, 1966: (Poesía)

"Ah, que tú escapes", pág. 73.

"El arco invisible de Viñales", págs. 115-121.

"El coche musical", págs. 153-157.

"Llamado del deseoso", págs. 91-92.

"Muerte de Narciso", págs. 65-70.

"Noche insular: jardines invisibles", págs. 78-84.

"Una oscura pradera me convida", pág. 74.

"Para llegar a Montego bay", págs. 125-136.

"Pensamientos en La Habana", págs. 101-108.

"Un puente, un gran puente", págs. 85-88.

"Rapsodia para el mulo", págs. 109-114.

"El retrato ovalado", págs. 93-95.

"Sonetos a la Virgen", pp. 75-77.

"Tedio del segundo día", págs. 96-97.

"Telón lento para arias breves", págs. 161-169.

"Venturas criollas", págs. 137-152

*Juan Clemente Zenea. Poesía. Recopilación y prólogo de
José Lezama Lima. La Habana, Academia de Ciencias
de Cuba, Instituto de Literatura y Lingüística, 1966.*

Paradiso. La Habana: UNEAC, 1966. (Novela).

1967

"Fronesis". UNION, año 6, núm. 4 (dic. 1967), págs. 54-67.

"Los cordeles", Año 7, núm. 42 (may.-jun. 1967), 85-86,
en *Casa de las Américas* (La Habana). (Poesía).

"Paralelos: la pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y
XIX). Año 7, núm. 41 (mar.-abr. 1967), 46-65, en
Casa de las Américas (La Habana). (Ensayo).

1968

"De paradiso". RUM, 22, num, 12 (ago. 1968), págs. v-xi.

"Dos fragmentos de Paradiso". IND, núm. 232 (jun. 1968),
págs. 31-32.

"Fronesis". CSIEM, núm. 317 (13 mar. 1968), págs. vi-ix.
(de *Oppiano Licario*).

- “Fronesis”. En Caballero Bonald, J. M., comp. *Narrativa cubana de la revolución*. Madrid: Alianza Editorial, 1968, págs. 55-68.
- “Inferno”. IND, núm. 232 (jun. 1968), págs. 26-28.
En Llopis, Rogelio, ed. *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*. La Habana: UNEAC, 1968:
- “Juego de las decapitaciones”, págs. 83-99.
En Llopis, Rogelio, ed. *Cuentos fantásticos*. La Habana: Instituto del Libro, 1968:
- “Invocación para desorejarse”, págs. 242-243.
- “Cortázar y el comienzo de la otra novela”. Año 9, núm. 49 (jul.-ago. 1968), págs. 51-62, en *Casa de las Américas* (La Habana).
- “Ernesto Guevara, comandante nuestro”. Año 8, núm. 46 (ene.-feb. 1968), pág. 7, en *Casa de las Américas* (La Habana).
- “Sobre poesía”. Año 8, núm. 47 (mar.-abr. 1968), págs. 106-107, en *Casa de las Américas* (La Habana). (Ensayo).

1969

- “Otra visita de Oppiano Licario”. UNION, núm. 4 (dic. 1969), págs. 82-97.
La expresión americana y otros ensayos. Montevideo: Arca, 1969. (Ensayos).
- “El momento cubano de Juan Ramón Jiménez”. Núm 77 (1969), págs. 8-10, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana). (En colaboración con Fina García Marruz y Cintio Vitier) (Encuesta).

1970

- Esferaimagen. Sierpe de Don Luís de Góngora. Las imágenes posibles*. Edición y prólogo de José A. Goytisolo. Barcelona: Tusquets, 1970. (Ensayos).
- La cantidad hechizada*. La Habana: UNEAC, 1970. (Ensayos).
- Poesía Completa*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.

- "Décimas de la querencia". Año 8 (9), núm. 88 (dic. 1970), págs. 17-18, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana).
- "Desembarco al mediodía". Año 8 (9), núm. 88 (dic. 1970), pág. 16, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana).
- "Inalcanzable vuelve". Año 8 (9), núm. 88 (dic. 1970), pág. 19, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana).

1971

- Algunos tratados en La Habana*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1971. (Ensayos).
- Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral. 1971. (Ensayos).
- Las eras imaginarias*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971. (Ensayos).
- "La Madre". 7, núm. 4 (40) (jul.-ago. 1971), 3-4, en *Diálogos* (El Colegio de México). (Poesía).

1972

- En Fernández Moreno, César, ed. *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1972:
- "Imagen de América Latina", págs. 462-468.
- "Antonio y Cleopatra". Núm. 73 (jul.-ago. 1972), pág. 90, en *Casa de las Américas* (La Habana). (Poesía).
- "El pez y los ojos". 8, núm. 3 (45) (may.-jun. 1972), págs. 3-4, en *Diálogos* (El Colegio de México). (Poesía).

1973

- "Para Saura". Núm. 1033 (11 abr. 1973), pág. ii, en *La Cultura de México*, suplemento de *Siempre* (México).

1974

- "Prólogo". En Ortega, Julio. *La imaginación crítica. Ensayos sobre la modernidad en el Perú*. Lima: Ediciones Peisa, 1974.
- "Un apetito", "Universalidad del roce", "Consejos del ciclón". 10, núm. 6 (60) (nov.-dic. 1974), págs. 4-7, en *Diálogos* (El Colegio de México). (Poesía).

1975

Obras Completas. Introducción de Cintio Vitier. Tomo I. México: Aguilar, 1975.

1976

“El pabellón de la vacuidad”. 12, núm. 5 (71) (set.-oct. 1976), 3-4, en *Diálogos* (El Colegio de México). (Poesía).

“Sobre un grabado de alquimia china”, “La caja”. 12, núm. 1 (67) (ene.-feb- 1976), 4-5, en *Diálogos* (El Colegio de México). (Poesía).

1977

“Avatares del cuerpo en el sueño”. CSIEM, núm. 822 (24 nov. 1977), págs. ii-v. (de *Oppiano Licario*).

Fragmentos a su imán. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977.

Obras Completas. Tomo II. México: Aguilar, 1977.

Oppiano Licario. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977. (Novela).

1979

José Lezama Lima, Cartas (1939-1976). Introducción y edición de Eloísa Lezama Lima. Madrid: Editorial Orígenes S. A., 1979.

1980

En Bianchi Ross, Ciro, ed. *José Lezama Lima. Imagen y posibilidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981: (Prosa): se trata de la primera edición de muchos de los textos de prosa publicados en las revistas anteriores a *Orígenes* y en ésta.

“Amelia”, págs. 75-80.

“Aristides Fernández: otra de sus visitas”, págs. 71-75.

“Céspedes: el señorío fundador”, págs. 24-27.

- “¿Cómo pueden contribuir la radio y la televisión a la educación popular?”, págs. 117-120.
- “Convocatorias y jurados”, págs. 120-124.
- “Corona de las frutas”, págs. 131-136.
- “Después de lo raro, la extrañeza”, págs. 163-171.
- “Un día del ceremonial”, págs. 43-50.
- “Diez años en *Orígenes*”, págs. 190-191.
- “Ernesto Guevara, comandante nuestro”, págs. 22-23.
- “Fiesta de Alicia Alonso”, págs. 112-116.
- “Fragmentos”, págs. 199-203.
- “Fundación de un estudio libre de pintura y escultura”, págs. 153-155.
- “García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita”, págs. 55-64.
- “Gritémosle: ¡Emilio!”, págs. 36-40.
- “Guy Pérez Cisneros”, págs. 161-163.
- “Introducción a Zenea”, págs. 27-36.
- “José Clemente Orozco”, págs. 150-151.
- “Lectura”, págs. 94-100.
- “Al llegar la poesía a su identidad...”, págs. 130-131.
- “Martínez Pedro y el nacimiento de las aguas”, págs. 81-88.
- “Momento cubano de Juan Ramón Jiménez”, págs. 66-71.
- “En la muerte de Amelia Peláez”, págs. 80-81.
- “La muerte de José Ortega y Gasset”, págs. 144-148.
- “Un mural de Mariano”, págs. 158-160.
- “Nueva Galería”, págs. 156-158.
- “Oposiciones y opositores”, págs. 179-181.
- “Orfismo de Escardó”, págs. 41-43.
- “Palabras para los jóvenes”, págs. 124-126.
- “Pierre Bonnard”, págs. 151-153.
- “Los pintores y una proyectada exposición”, págs. 155-156.
- “Un poeta mexicano del siglo XVII”, págs. 148-149.
- “La posibilidad de un espacio gnóstico americano”, págs. 100-112.
- “Presentación de *Orígenes*”, págs. 181-184.

- “Razón que sea”, págs. 198-199.
 “Recuerdo de Pedro Salinas”, págs. 143-144.
 “Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach”, págs. 184-190.
 “Rubén Darío”, págs. 50-55.
 “Secularidad de José Martí”, págs. 97-98.
 “Señales”, págs. 92-94.
 “Señales. Alrededor de una antología”, págs. 171-179.
 “Señales. La otra desintegración”, págs. 194-197.
 “Sobre poesía”, págs. 123-130.
 “Soledades habitadas por Cernuda”, págs. 137-143.
 “Temporadas en el ingenio”, págs. 90-94.
 “Tránsito de Gómez de la Serna”, págs. 64-66.
 “El 26 de julio: imagen y posibilidad”, págs. 19-22.
 “Ver a Fayad Jamis”, págs. 88-90.

1982

Juego de decapitaciones. Prólogo de José Ángel Valente. Barcelona: Montesinos, 1982.

1983

- En Nogueras, Luis Rogelio, ed. *Poesía cubana de amor: Siglo XX*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983:
 “Ah, que tú escapes”, pág. 123.
 “Mi esposa María Luisa”, págs. 123-125.
 “Suprema prueba de Salvador Allende”. Año 24, núm. 139 (jul.-ago. 1983), págs. 101-102, en *Casa de las Américas* (La Habana).

1988

- En *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 79, Mayo-agosto 1988, n° 2, La Habana:
 “Mariano”, pág. 11.
 “Conversación sobre Paul Valéry”, pág. 16 (apuntes inéditos).
 “La egiptización americana”, pág. 21. (inédito)
 “Los zurdos”, pág. 23 (inédito).

- ‘Recuerdos: Guy Pérez Cisneros’, pág. 24.
 “Los más antiguos aquietamientos sabios”. pág. 38.
 “La posibilidad”, pág. 41. (Hay otra versión en *Imagen y posibilidad*, Ciro Bianchi Ross, ed.)
 “Triunfo de la Revolución Cubana”, pág. 44 (ya publicados por fragmentos en *La cantidad hechizada*)
 (“En la muerte de su madre”), pág. 47.
 “Sin título”, pág. 51 (Postal a su padre).
 “Catedral”, pág. 52. (Poesía)
 “Bahía de La Habana”, pág. 53 (Poesía).
 “Paseo del Prado-Sombrilla de Medianoche”, pág. 54 (Poesía)
 “Puso la capa...” pág. 55 (Poesía).
 “(La costumbre)”, pág. 56. (Poesía)
 “Para Lydia cabrebra, regalándole un libro”, pág. 57. (Poesía)
 “Para las décimas de Nicolás Gillén”, pág. 58. (Poesía)
 “Poemilla”, pág. 59. (Poesía)
 “Líquidas esencias” pág. 61. (Poesía)
 “Fábula de Apolo y Narciso” pág. 62. (Poesía)
 “Para mis dos hermanas, que me regalaron un par de zapatos”, pág. 66 (Poesía).
 “Epistolario” (Cartas a Raimundo Menocal, a su madre, a Alejo Carpentier, a sus hermanas en el exilio con motivo de la muerte de su madre en 1964, a Carlos Barral, Cortázar, Maheu, Fernández Moreno, María Zambrano, José Emilio Pacheco, Carlos Meneses)
 “Diario”, (1939-1949)

1991

En la revista *Unión*, La Habana, diciembre 1991:

- “Oppiano Licario” (fragmento inédito), reproducido por *Diario de Poesía*, Buenos Aires, Verano de 1992, págs. 24-25.

En *La Habana-J L L interpreta su ciudad*, Madrid, Editorial Verbum, 1991, prólogo de José Prats Sariol

y “Palabreo para dejar abierto este libro” de Gastón Baquero:

Textos completos, catorce inéditos, provenientes de la sección “La Habana” del *Diario de la Marina*, periódico cubano en el que Lezama Lima publicó una sección de la cual extrajo ochenta y cinco textos para *Tratados en La Habana*.

1993

En *Fascinación de la memoria-Textos inéditos sobre Lezama Lima*, edición de Iván González Cruz, La Habana, Editorial Letras Cubanas. Textos inéditos procedentes de transcripciones de un curso de literatura cubana impartido en 1966 en el Instituto por Lezama Lima en el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba:

“Conferencia sobre Manuel de Zequeira y Manuel Justo de Rubalcaba”, pág. 61.

“Conferencia sobre José María de Heredia”, pág. 90.

“Conferencia sobre Gabriel de la Concepción Valdés, Plácido”, pág. 105.

“Sobre otros románticos”, pág. 132.

“Conferencia sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda”, pág. 153.

“Conferencia sobre Rafael María de Mendive y Tristán de Jesús Medina”, pág. 166.

“Conferencia sobre Rafael María Merchán”, pág. 192.

“Pensamientos”, pág. 217.

“Complicidad de María Zambrano” (Cartas de Zambrano a Lezama), pág. 221.

“Cartas de Virgilio Piñera”, pág. 263.

“Cartas de Cintio Vitier”, pág. 292.

“Cartas de Octavio Paz”, pág. 298.

“Cartas de Ernesto Sábato”, pág. 301.

1996

En *La materia artizada (Críticas de arte)* José Lezama
Lima, Compilación y prólogo de José Prats Sariol,
Madrid, Tecnos, 1996.

Reunión temática de trabajos publicados con anterioridad
en *Orígenes*.

2. Libros de José Lezama Lima

Se mencionan aquí sólo la edición o ediciones utilizadas en el trabajo.

Lezama Lima, José. "Imagen de América Latina", *América Latina en su literatura*, (César Fernández Moreno, ed.), México-París, 1972.

_____, *Cartas (1939-1976)*, Introd. y selección de Eloísa Lezama Lima, Madrid, Orígenes, 1979.

_____, *Fascinación de la memoria*, Textos inéditos de José Lezama Lima, Iván González Cruz (ed.), (incluye dos cartas a Julio Cortázar y Emir Rodríguez Monegal y dirigidas a él de María Zambrano, Virgilio Piñera, Jorge Mañach, Cintio Vitier, Octavio Paz y Ernesto Sábato), La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.

_____, *Diarios: 1939-49/1956-58* / José Lezama Lima, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, agosto-mayo 1988, número 2.

_____, *La expresión americana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.

_____, *Analecta del reloj*, La Habana, Orígenes, 1953.

_____, *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, La Habana, Publicaciones de la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, 1938.

_____, *El reino de la imagen*, prólogo, selección y cronología de Julio Ortega. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, 610 págs. (contiene poemas, cuentos, capítulos de novelas y ensayos).

- _____, *Fascinación de la memoria*, Textos inéditos / de José Lezama Lima- Selección y prólogo de Iván González Cruz, [con un estudio sobre *Orígenes* de Cintio Vitier], La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1994.
- _____, *Obras Completas*, introducción de Cintio Vitier, México, Aguilar, 1975 y 1977, 2 t. (t. 1: *Paradiso* y *Poesía completa*; t. 2: *cuentos y ensayos de Analecta del reloj*, *La expresión americana*, *Tratados en La Habana* y *La cantidad hechizada*).
- _____, *Paradiso*, La Habana, Unión, 1966. Hay varias ediciones de esta novela, hasta la más reciente edición crítica, coordinada por Cintio Vitier para la Colección Archivos de la UNESCO (Madrid, 1988, 762 págs.).
- _____, *Poesía completa*, Barcelona, Barral, 1975.
- _____, *Oppiano Licario*, México, Era, 1977
- _____, *Poesía completa*, La Habana, Letras Cubanas, 1985.
- _____, *Analecta del reloj*, La Habana, Orígenes, 1953
- _____, *La cantidad hechizada*, Madrid, Júcar, 1974
- _____, *Antología de la poesía cubana*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965.
- _____, *La expresión americana*, La Habana, Instituto Nacional de Cultura/Ministerio de Educación, 1957, 119 p.
- _____, *Tratados en La Habana*, La Habana, Ucar García, por Universidad Central de Las Villas-Departamento de Relaciones Culturales, 1958.

- _____, *Imagen y posibilidad*, introd. y selección de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Letras Cubanas, 1981.
- _____, *La cantidad hechizada*, La Habana, Unión, 1970.
- _____, *Orígenes -Revista de Arte y literatura*, dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. Edición facsimilar, Introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México-Madrid, El equilibrista y Ediciones Turner, 1991.
- _____, *Antología de la poesía cubana*, col. Biblioteca de Autores Cubanos, tres vols. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965, Año de la Agricultura.
- _____, registro discográfico, La Habana, Casa de las Américas, 1978.

3. Estudios y ensayos consultados sobre José Lezama Lima.

Ainsa, Fernando, "Imagen y posibilidad de la Utopía en *Paradiso*", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.

Alvarez Bravo, Armando, "La novela de Lezama Lima", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo I, 1984.

Alvarez Bravo, Armando, *Conversación con Lezama Lima*, MN, núm. 24 (jun. 1968).

Alvarez Bravo, Armando, *Lezama Lima, Antología*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.

Arenas, Reynaldo, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1993.

Bak, Yolanda, "*Paradiso, una novela poética*", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.

Bejel, Emilio, *Jose Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid, Huerga & Fierro Editores, 1994.

Bianchi Ross, Ciro ed., *José Lezama Lima. Imagen y posibilidad*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

Bianchi Ross, Ciro, *Asedio a Lezama Lima*, *Quimera* (Barcelona), núm. 30 (abr. 1983).

Bueno, Salvador, "*La expresión americana*", *La Gaceta de Cuba*, año 8, núm. 83, junio de 1970, p. 27.

- Cabrera Infante, Guillermo, ¿Quién es Ciro Bianchi y por qué está diciendo esas cosas de mí?, *Vuelta* v.18 no.217 (Dic 94), págs 59-64.
- Cano, José Luis, "Testimonios", sobre *La expresión americana y Tratados en La Habana* "Orbita de Lezama Lima", ed. Armando Alvarez Bravo, La Habana, UNEAC, 1966, p. 58.
- Claro, Elsa, *Entrevista a José Lezama Lima. Sobre literatura y otros menesteres*, Juventud Rebelde (La Habana), 12 de octubre de 1968.
- Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, (Poitiers/Centre de Recherches Latino-américaines), edición de C. Vizcaíno y E. Suárez Galbán, Madrid, Fundamentos, 1984, tomo 1 (poesía), tomo 2 (prosa).
- Collazos, Oscar, "La expresión americana", Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, p. 130-137.
- Coronado, Juan, "Paradiso múltiple", México, UNAM, 1981.
- Correa Rodríguez, Pedro. *La poética de Lezama Lima : Muerte de Narciso* , Granada, Universidad de Granada, 1994.
- Correa Rodríguez, Pedro. *La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso*, Granada, Universidad de Granada, 1994.
- Cruz, Arnaldo, *El primitivo implorante : el "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*, Amsterdam- Atlanta, GADAPI, Rodopi, 1994.
- Chiampi, Irlemar, "La expresión americana de José Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del caníbal" revista *Escritura*, año X núm. 19-20, ene- dic. de 1985, p. 103-115.

Chiampi, Irleamar, "Teoría de la imagen y teoría de la lectura en José Lezama Lima", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXV, n° 2, 1987, p. 485-501; reproducido en La Habana, Casa de las Américas, año XV, núm. 177, nov-dic. de 1989, p. 48-57.

Díaz Ruiz, Ignacio, "José Lezama Lima, la expresión americana", *Latinoamérica* (México, UNAM, número 4, 1971, p. 184-187.

Diccionario de la literatura cubana, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980.

Espinosa, Carlos, ed., *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.

Fazzolari, Margarita, "Las tres vías del misticismo en Oppiano Licario, *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.

Fernández Sosa, Luis Francisco, *José Lezama Lima y la crítica anagógica*, Miami, Universal, 1976.

Focus on Paradiso, Nueva York, Review (Fall 1974), Autores varios: Mercedes Cortázar, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Emir Rodríguez Monegal, Julio Ortega, Severo Sarduy, J. M. Alonsoy Andrée Conrad.

Fossey, Jean Michel y Francisco Garzón Céspedes, *Entrevista con Lezama*, Papel Literario de *El Nacional* (Caracas), 27 de junio de 1971.

Fossey, Jean-Michel. *Antes de morir Lezama, Índice*, núms. 401-402 (set.-oct 1976). Con el título *Diálogos del*

fanatismo, Revista de la Universidad de México, 31 núm. 12 (ago. 1977).

Gimbernat de González, Ester María, *Paradiso entre los confines de la transgresión*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1982.

Gimbernat de González. Esther, "La curiosidad barroca", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo I, 1984.

González Cruz, Iván, (selección y prólogo) *Fascinación de la memoria-Textos inéditos de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.

González Echevarría, Roberto, "Apetitos de Góngora y Lezama", *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, núm. 92-93, jul-dic. de 1975, pp. 479-491.

González Echevarría, Roberto, "Apetitos de Góngora y Lezama", *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, núm. 92-93 (jul-dic. 1975), págs. 479-491.

González Echeverría, "Lo cubano en *Paradiso*", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.

González Echeverría, *Celestina's Brood- Continuities of the Baroque and Spanish and Latin American Literature*, Durham y Londres, Duke University Press, 1993.

González, Reinaldo, *Un pulpo en una jarra minoana*, La Gaceta de Cuba, La Habana, Año 7 (8), núm. 76 (set. 1969).

González, Reynaldo, "El ingenuo culpable", *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*

Goytisolo, José Agustín, ed., *Esfera imagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, Barcelona, Tusquets Editor, 1970.

Homenaje a Lezama Lima, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, Año 8 [9], núm. 88 (dic. 1970), Autores varios: Luis Marré, Nancy Morejón, Pablo Armando Fernández, Belkis Cuza Malé, David Cherician, Manuel Pereira, Armando Alvarez Bravo, Reynaldo González, Reynaldo Arenas y Rosa Ileana Boudet.

Homenaje a Lezama Lima, *Mundo Nuevo*, París, 24 (junio 1968), Autores varios: Severo Sarduy, Armando Alvarez Bravo y Emir Rodríguez Monegal.

José Lezama Lima, *Índice*, Madrid, Año 23, núm. 232 (jun. 1968), Autores varios: María Zambrano, Armando Alvarez Bravo, Manuel Díaz Martínez y César López.

José Lezama Lima, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, 41 núms. 92-93 (dic. 1975), Autores varios: Severo Sarduy, Juan José Arrom, Roberto González Echevarría, Guillermo Sucre, Julio Ortega, Emir Rodríguez Monegal, Enrico Mario Santi.

Junco Fazzolari, Margarita, *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*, Buenos Aires, F. García Cambeiro, 1979.

Justo C. Ulloa, *Sobre José Lezama Lima y sus lectores: guía y compendio bibliográfico*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.

Suárez Galbán, Eugenio, ed. *Lezama Lima*, Colección El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1987. Autores varios: Eloísa Lezama Lima de Alvarez, María Zambrano, Armando Alvarez Bravo, Emir Rodríguez Monegal, Jean Franco,

Severo sarduy, Enrico Paría Santí, Gustavo Pellón, Carmen Ruiz barrionuevo, Juan García Ponce, Blas Matamoro, Eugenio Suárez Galbán, Cintio Vitier, Reinaldo Arenas, Roberto González Echevarría, Guillermo Sucre, Ramon Xirau, Emilio Bejel, Oscar Collazos.

Ortega Julio, editor, *El reino de la imagen*, prólogo, selección y cronología de Julio Ortega. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, 610 p. (contiene poemas, cuentos, capítulos de novelas y ensayos).

Lezama Lima, José, *Obras completas*, introducción de Cintio Vitier, México, Aguilar, 1975 y 1977, 2 t. (t. 1: *Paradiso y Poesía completa*; t. 2: *cuentos y ensayos de Analecta del reloj, La expresión americana, Tratados en La Habana y La cantidad hechizada*).

Martínez Láinez, Fernando, *Entrevista con José Lezama Lima*, en su 'Palabra Cubana', Madrid, Akal Editor, 1975.

Martínez Tomás, Eloy, *El peregrino inmóvil, Índice*, Madrid, núm. 232 (jun. 1968).

Mora, Juan Miguel de, "Lezama Lima, autor de la novela 'Paradiso' ", *El Heraldo Cultural* (México), núm. 118 (11feb. 1968).

Neves, Eugenia, *Entrevista con José Lezama Lima*, *Árbol de Letras* (Santiago de Chile), 2, núm. 11 (jul. 1969). También con el título *Lezama Lima habla sobre 'Paradiso'*, MM, 3 de octubre de 1969.

Ortega, Julio, "La biblioteca de José Cemí", *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, núm. 92-93, jul-dic. de 1975, págs. 510-521.

Oviedo, José Miguel, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid: Alianza, 1990.

Pereira, Manuel, "José Lezama Lima: las cartas sobre la mesa", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, 1984.

Pimentel, Aurora, "El árbol en *Paradiso*", *Coloquio...* Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.

Poesía y poética del grupo Orígenes, Selección, prólogo, cronología testimonial y bibliografía, Alfredo Chacon. Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1994.

Prats Sariol, José, "La revista *Orígenes*", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo 1, 1984.

Prieto, Abel, "Confluencias de Lezama", Prólogo a José Lezama Lima, *Confluencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1988,

Ramos-Izquierdo, Eduardo, "La era imaginaria de Lezama Lima", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo 1, 1984.

Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, edición de Pedro Simón, La Habana, Casa de las Américas, 1970, serie Valoración Múltiple.

Renaud, Maryse, "Aproximación a *Paradiso*: viaje iniciático y epifanía del sentido", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.

Riccio, Alessandra, "Los años de *Orígenes*", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo 1, 1984.

- Ríos Avila, Rubén, "Lezama, Carpentier y el tercer estilo", *Revista de Estudios Hispánicos* (número dedicado a Carpentier), Universidad de Puerto Rico, 1983, págs. 43-59.
- Rogmann, Horst, "Anotaciones sobre la erudición de Lezama Lima", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo I, 1984.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen, "*Enemigo rumor* de José Lezama Lima", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, 1984.
- Ruprecht, Hans Georg, "En marge de *Paradiso*: des champs tectémiques de Lezama Lima", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.
- Saad, Gabriel: "Teoría de la nube, teoría del círculo, teoría de la elipse", *Coloquio...* Madrid, Fundamentos, Tomo 2. 1984.
- Santi, Enrico Mario, «Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente», *Revista Iberoamericana*, vol. XII, núm. 92-93 (jul-dic. 1975), págs. 535-546.
- Santi, Enrico Mario, "Oppiano Licario: la poética del fragmento", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.
- Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, F. C. E., 1987.
- Simón Martínez, Pedro, ed., *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración múltiple, 1970, Autores varios: Armando Alvarez Bravo, Cintio Vitier, Roberto Fernández Retamar, A. C., Angel Gaztelu, Fina García Marruz, Juan García Ponce, ascar Collazos, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, César López, Julio Ortega, Reynaldo González, Carlos Ghiano, Cristina Peri Rossi, Eliseo Diego, Octavio Hurtado, Virgilio Piñera, Cleve Solís; Vicente

Aleixandre, Luis Cernuda, Julio Cortázar, Roberto Fernández Retamar y Octavio Paz.

Suárez Galbán, Eugenio, "Una obra ignorada, los cuentos de Lezama", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, Tomo 2, 1984.

Texto Crítico, Año 5, núm. 13 (abr.-jun. 1979), Autores varios: Noé Jitrik, Walter Mignolo, Blas Matamoro, Hernán Lavín Cerda y Emilio Bejel.

Ulloa, Justo C., ed., *José Lezama Lima: Textos Críticos*, Miami / Madrid, Ediciones Universal, 1979, Justo C. Ulloa, Eloísa Lezama Lima, Emilio Bejel, Leonor Alvarez de Ulloa, Julio Ortega, Raymond D. Souza, Irlemar Chiampi Cortez y Enrico Mario Santi. (Se reúnen los trabajos presentados en los simposios sobre José Lezama Lima realizados en la Universidad de la Florida -marzo 1977- y en la Universidad de Kentucky -abril 1977-).

Valdivieso, Jaime, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Origenes, 1980.

Veiravé, Alfredo, "José Lezama Lima: *La expresión americana*", *Sur*, núm. 325, jul-ago. de 1970, pp. 112-116.

Vitier, Cintio, "Martí y Darío en Lezama", *Casa de las Américas*, año XXVI, núm. 152 (sept-oct. 1985), págs. 4-19.

Vitier, Cintio-García Marruz, Fina "Respuestas a Armando Alvarez Bravo", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, 1984. .

Vizcaíno, Cristina y Eugenio Suárez Galbán, eds., *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Poesía, tomo I, Prosa, tomo II, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984, Autores varios: Cristina Vizcaíno, Alain Sicard, Julio Cortázar, Alessandra Riccio, José Prats Sariol, Ester Gimbernat de González, Eduardo Ramos Izquierdo, Horst

Rogmann, Armando Alvarez Bravo; Cintio Vitier, Fina García Marruz, Manuel Pereira, Rubén Ríos Avila, Emilio Bejel, Dolores M. Koch, Evelyne Martín Hernández, Carmen Ruiz Barrionuevo, Saúl Yurkievich, Abel Enrique Prieto, Benito Pelegrín, Eugenio Suárez-Galbán Guerra, Gabriel Saad, Roberto González Echevarría, Jolanta Bak, Maryse Renaud, Fernando Ainsa, Luz Aurora Pimentel, Hans-George, Ruprecht, Margarita Fazzolari, Enrico Mario Santi y Fernando Moreno. (Se reúnen los trabajos presentados en el Coloquio Internacional sobre la obra de J. L. L. celebrado en la Universidad de Poitiers en 1982).

Voces: *Lezama Lima*, Barcelona, Montesinos Editor S. A., núm. 2, 1982, Coordinación de Rafael Humberto Moreno-Durán, Autores varios: Rafael Humberto Moreno-Durán, Octavio Paz, Armando Alvarez Bravo, José Ángel Valente, Severo Sarduy, Cintio Vitier, Luis Antonio de Villena, Gérard de Cortanze y Juan García Ponce.

Yurkievich, Saul, "La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes", *Coloquio...*, Madrid, Fundamentos, 1984.

Zambrano, María, "La Cuba secreta", *Orígenes* (20), invierno de 1948, p. 5. Vol. IV, p. 63-69.

4. Ediciones consultadas y estudios de *La expresión americana*

Ediciones consultadas

Lezama Lima, José, *La expresión americana en Obras Completas*, introducción de Cintio Vitier, México, Aguilar, 1975 y 1977, 2 t. (t. 1: *Paradiso y Poesía completa*; t. 2: *Cuentos y ensayos de Analecta del reloj, La expresión americana, Tratados en La Habana y La cantidad hechizada*).

_____, *La expresión americana en El reino de la imagen*, prólogo, selección y cronología de Julio Ortega. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

_____, *La expresión americana*, La Habana, Instituto Nacional de Cultura / Ministerio de Educación, 1957, 119 págs. (Es la edición original que se cita en el trabajo). Cuando la cita toma en cuenta alguna variación de la edición anotada, se hace constar).

_____, *La expresión americana*, Edición de Irlemar Chiampi con el texto establecido, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Estudios

.Bernáldez, José María, "*La expresión americana de Lezama Lima*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 318, dic. de 1976, págs. 653-670.

Cano, José Luis, "Testimonios sobre *La expresión americana y Tratados en La Habana*", *Órbita de Lezama Lima*, ed. Armando Álvarez Bravo, La Habana, UNEAC, 1966.

Collazos, Óscar, "La expresión americana", *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Selección y notas de Pedro

Chiampi, Irlemar, "*La expresión americana* de José Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del caníbal", revista *Escritura*, año X núm. 19-20, ene-dic. de 1985.

Chiampi, Irlemar, "Teoría de la imagen y teoría de la lectura en José Lezama Lima", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXV, nº 2, 1987, reproducido en La Habana, Casa de las Américas, año XV, núm. 177, nov-dic. de 1989.

Díaz Ruiz, Ignacio, "José Lezama Lima, la expresión americana", *Latinoamérica* (México, UNAM, número 4, 1971.

González Echevarría, Roberto, "Apetitos de Góngora y Lezama", *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, núm. 92-93, jul-dic. de 1975.

González, Reynaldo, *El ingenuo culpable*,

Morejón, Nancy, "Lezama", *La Gaceta de Cuba*, núm. 88, dic. de 1970.

Ortega, Julio, "La expresión americana: una teoría de la cultura", *Eco*, núm. 187, mayo de 1977.

Ortega, Julio, "La biblioteca de José Cemi", *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, núm. 92-93, jul-dic. de 1975, págs. 510-521.

Prieto, Abel, "Confluencias de Lezama", Prólogo a José Lezama Lima, *Confluencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1988.

Veiravé, Alfredo, "José Lezama Lima: *La expresión americana*", *Sur*, núm. 325, jul-ago. de 1970.

5. Estudios, ensayos y escritos sobre la cultura en América y Cuba utilizados en este trabajo.

Alvarez García, Imeldo, *Glosas y criterios*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1988.

Alvarez García, Imeldo, *La novela cubana en el siglo XX*, La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1980.

Alvarez, Luis, *Caleidoscopio*, La Habana, Departamento de Actividades Culturales, Universidad de La Habana, 1982.

Ares, y autores varios, *Características nacionales de la literatura cubana*, Miami, Florida, Patronato Ramón Guiteras Intercultural Center, 1986.

Arrom, José Juan, *En el fiel de América: estudios de literatura hispanoamericana*, Roma, Bulzoni Editore, 1985.

Arrom, José Juan, *Estudios de literatura hispanoamericana*, Habana, 1950.

Augier, Angel, *De la sangre en la letra*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1977.

Bachiller y Morales, Antonio, *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción en la isla de Cuba*, La Habana, Cultural, 1936.

Bejel, Emilio, *Literatura de nuestra América: estudios de literatura cubana e hispanoamericana*, Xalapa, Veracruz, México, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1983.

- Bueno, Salvador, *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*, Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, Ediciones del Cincuentenario, 1953.
- Bueno, Salvador, *De Merlín a Carpentier: nuevos temas y personajes de la literatura cubana*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1977.
- Bueno, Salvador, *La crítica literaria cubana del siglo XIX*, Ciudad de La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1980.
- Carbonell, José Manuel (ed.), *Evolución de la cultura cubana (1608-1927)*, Habana, "El Siglo XX", 1928.
- Colón, Cristóbal, *Textos y documentos*, Prólogo y notas de Consuelo Varela, Madrid, Alianza, 1991.
- Collazos, Oscar (ed.) *Los vanguardismos en América Latina, recopilación de textos*, La Habana, Casa de Las Américas, 1970.
- Costumbristas cubanos del siglo XIX* (selección, prólogo, cronología y bibliografía, Salvador Bueno), Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Cuban consciousness in literature, 1923-1974: a critical anthology of Cuban culture* (José R. de Armas y Charles W. Steele ed.), Miami, Florida, Ediciones Universal, 1978.
- Chacón y Calvo, José María, *Ensayos de literatura cubana*, Madrid, Editorial "Saturnino Calleja", 1922.

Chaple, Sergio, *Estudios de literatura cubana*, La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1980.

De Castellanos, Juan, *Elegías de varones ilustres de Indias*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Rivadeneyra, 1874.

Díaz Quiñones, Arcadio, *Cintio Vitier, la memoria integradora*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Sin Nombre, 1987.

Diccionario de la literatura cubana, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Ciudad de La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1980-1984.

Dictionary of Twentieth-century Cuban Literature, (Julio A. Martínez, ed.), New York, Greenwood Press, 1990.

Fernández de Castro, José Antonio, *Esquema histórico de las letras en Cuba (1548-1902)*, La Habana, Departamento de Intercambio Cultural de la Universidad de La Habana, 1949.

Fernández Vázquez, Antonio A., *Novelística cubana de la revolución: testimonio y evocación en las novelas cubanas escritas fuera de Cuba, 1959-1975*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1980.

Ford, Jeremiah Denis Matthias, *A Bibliography of Cuban belles-lettres*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1933.

Fornet, Ambrosio, *En blanco y negro*, La Habana, Instituto del Libro, 1967.

- Foster, David William, *Cuban literature: a research guide*, New York, Garland Pub, 1985.
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, Barcelona, Ariel, 1979.
- González Echevarría, Roberto, *Relecturas: estudios de literatura cubana*, Caracas, Venezuela, Monte Avila, 1976.
- Graham, Richard, Ed., *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*, Austin, University of Texas Press, 1990.
- Grismer, Raymond Leonard, *Vida y obra de autores cubanos*, La Habana, Editorial Alfa, 1940.
- Henríquez Ureña, Max, *Panorama histórico de la literatura cubana*, Puerto Rico, Ediciones Mirador, 1963.
- Henríquez Ureña, Max, *Tablas cronológicas de la literatura cubana*, Santiago de Cuba, Ediciones Archipiélago, 1929.
- Ibarzabal, Federico de (ed.), *Cuentos contemporáneos*, Habana, Editorial Trópico, 1937.
- La literatura cubana ante la crítica*, Ciudad de La Habana Ediciones Unión, 1990.
- Lazo, Raimundi, *Historia de la literatura cubana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- Lizaso, Félix (ed.), *La poesía moderna en Cuba (1882-1927)*, Madrid, Hernando, 1926.

- Lizaso, Félix, *Ensayistas contemporáneos, 1900-1920*, La Habana, Editorial Trópico, 1937.
- Los dispositivos en la flor: Cuba, literatura desde la Revolución* (Selección, prólogo y epílogo, Edmundo Desnoes y Willi Luis), Hanover, N.H., Ediciones del Norte, Nueva York, 1981.
- Maratos, Daniel C., *Escritores de la diáspora cubana: manual biobibliográfico*, Metuchen, NJ, Scarecrow Press, 1986.
- Miranda, Julio E., *Nueva literatura cubana*, Madrid, Taurus, 1971.
- Mitjans, Aurelio, *Historia de la literatura cubana*, Madrid, Editorial-América, 1918 (?).
- Morejón, Nancy, *Fundación de la imagen*, La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1988.
- O'Gorman, Edmundo, *La invención de América*, México, F. C. E., 1991.
- Obaya, Alicia, *Valoraciones sobre temas y problemas de la literatura cubana*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1981.
- Ortega Julio, *Relatos de la utopía; notas sobre narrativa cubana de la revolución*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1973.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Prólogo y cronología de Julio Le Riverend, introducción de Bronislaw Malinowski, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.

- Otero, Lisandro, *Disidencias y coincidencias en Cuba*, La Habana, Editorial José Martí, 1984.
- Pérez Firmat, Gustavo, *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*, Durham, Duke University Press, 1986.
- Pérez Firmat, Gustavo, *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1989.
- Portuondo, José Antonio, *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, Habana, Ministerio de Relaciones Exteriores, Departamento de Asuntos Culturales, División de Publicaciones, 1960.
- Portuondo, José Antonio, *Capítulos de literatura cubana*, Ciudad de La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, New York, N.Y., Distribuido por Ediciones Vitral, 1981.
- Remos y Rubio, Juan Nepomuceno José, *Historia de la literatura cubana*, Habana, Cárdenas y compañía, 1945.
- Remos y Rubio, Juan Nepomuceno José, *Panorama literario de Cuba en nuestro siglo*, Habana, Cárdenas y compañía, 1945.
- Remos y Rubio, Juan Nepomuceno José, *Resumen de historia de la literatura cubana. Para uso de institutos y escuelas normales*, La Habana, Tipos-Molina y cia., 1930.

- Revista de literatura cubana: Crítica, historia, bibliografía*, La Habana, Ediciones Unión de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.
- Rodríguez, Carlos Rafael, *Problemas del arte en la revolución*, La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1979.
- Rojas Mix Miguel, *Los cien nombres de América*, Barcelona, Lumen, 1991.
- Rojas Mix, Miguel, *La América imaginaria*, Barcelona, Lumen, 1991.
- Salazar y Roig, *Historia de la literatura cubana*, Habana, Avisador Comercial, 1929.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas-textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991
- Suárez Solís, Rafael, *La resonancia del silencio (ensayos)*, La Habana, Editorial Trópico, 1941.
- Valbuena Briones, Angel, *Literatura Hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1962.
- Valdespino, Andrés Alberto, *Jorge Mañach y su generación en las letras cubanas*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1971.

6. Ensayos, estudios y textos teóricos o de reflexión literaria general citados o utilizados en este trabajo.

Auerbach, Eric, *Da Montaigne a Proust*, Bari, Da Donato, 1970.

Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1971,

Battistini y Raimondi, *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1984.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art-Gènese et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1976.

Culler, Jonathan, *De la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984.

Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina* (1948), traducido en 1955 por Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1989

D'Ors, Eugenio, (1922), *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993.

De Man, Paul, *Alegorías de la lectura* (1979), Barcelona, Lumen, 1990.

De Man, Paul, *Visión y ceguera-Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Universidad de Puerto Rico, 1991.

Derrida, Jacques *La gramatología* (1967) Buenos Aires, Siglo XXI, pág. 202.

Derrida, Jacques, "The Politics of Friendship", *The Philosophical Forum*, Indiana, University of Indiana Press, 1988.

Eco, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, 1995.

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1980.

Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

Fernández James D., *Apology to Apostrophy-Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*, Durham y Londres, Duke University Press, 1992,

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI, 1986.

Frank, Manfred, *What is Neostructuralism*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1989.

Freud, Sigmund, *Pulsión y destinos de pulsión* (1915), Buenos, Amorrortu, 1976, tomo XIV.

Gabriel Ferrater, *Papers, cartes, Paraules-A cura de Joan Ferraté*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986.

- Gadamer, H.G., "The Hermeneutics of Suspicion", en *Hermeneutics, Questions and Prospects*, The University of Massachussets Press, Amherst, 1984
- García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra, 1989.
- Genette, Gérard, "Introduction" a Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1971.
- H. G. Gadamer, "The Hermeneutics of Suspicion", en *Hermeneutics, Questions and Prospects*, The University of Massachussets Press, Amherst, 1984.
- Halperin, David, *One Hundred Years of Homosexuality*, Nueva York, Routledge, 1989.
- Jauss, H. R. ,*Experiencia estética y hermenéutica literaria- Ensayos en el campo de la experiencia estética* (1977), Madrid, Taurus, 1987.
- Johnson, Barbara, *A World of Difference*, Baltimore-Londres, John Hopkins University Press, 1987.
- Kossofsky Sedwick, Eve, *Epistemology of the Closet*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1990.
- Langbaum, *The Poetry of Experience*, Londres, Chatto & Windus, 1957.
- Lúkacs, Gyorgy, *Sociología de la novela*, Barcelona, Península, 1986.

- Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica* (1988), Madrid, Cátedra, 1991.
- Ricoeur, Paul, *De l'interprétation-Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.
- Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- Saer Juan José-Piglia Ricardo, *Cuadernos de la Universidad del Litoral*, nº 3, Santa Fe, 1985.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Spengler, Oswald, *Il Tramonto dell'Occidente, Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale*, Edizione a cura de Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone, Furio Jesi. Parma, Ugo Guanda Editore, 1991.
- Spengler, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Madrid, Revista de Occidente, 1923.
- Starobinski, Jean, *La relación crítica*, Madrid, Taurus, 1974, pág. 60.

Fe de Errata

Pág. 3, n. 3. Donde dice **al** debe decir **a**

Pág. 5, n. 4, l. 11. Donde dice **franceses** debe decir **francesas**

Pág. 6, l. 21. Donde dice **metafóricas** debe decir **metafóricas**,

Pág. 6, l. 14. Donde dice **ya** debe decir **y a**

Pág. 14, n. 13, l. 5. Donde dice **1969** debe decir **1968**.

Pág. 19, l. 11. Donde dice **clacisisimo** debe decir **clacisismo**

Pág. 22, n. 19. Donde dice **Cambridge, 1995** debe decir **Cambridge, Cambridge University Press, 1995**

Pág. 25, l. 8. Donde dice **metaforizar** debe decir **metaforizar**,

Pág. 38, l. 18. Donde dice **Juan José Tablada** debe decir **José Juan Tablada**

Pág. 43, l. 8. Donde dice **la tal** debe decir **la tan**

Pág. 46, l. 4. Donde dice **tarde** debe decir **tarde**,

Pág. 50, n. 23, l. 4. Donde dice **foklorismo** debe decir **folklorismo**

Pág. 52, n. 23. Donde dice **expresión** debe decir **expresión**,

Pág. 55, n. 27, l. 26. Donde dice **inteliguentsia** debe decir ***intelligentsia***

Pág. 58, l. 20. Donde dice **que apropiándose** debe decir **que van apropiándose**

Pág. 63, n. 35, l. 1. Donde dice **Muschg** debe decir **Muschg**, según dice Roberto Pérez León en op. cit., pág. 305

Pág. 79, l. 13. Donde dice **ficción** debe decir **ficción-**

Pág. 89, l. 7. Donde dice **el respeto por el maestro ...** debe decir **el respeto por el maestro...**

Pág. 93, l. 5. Donde dice **tradujo** debe decir **traducía**

Pág. 94, l. 17. Donde dice **Gaztelu"** debe decir **Gaztelu'**



Pág. 96, n. 18, l. 7. Donde dice 199 debe decir 1991

Pág. 100, l. 7. Donde dice sino la iconografía debe decir sino también la iconografía

Pág. 107, l. 13. Donde dice Lezama debe decir "Lezama

Pág. 108, l. 21. Donde dice aparecen. debe decir aparecen."

Pág. 121, n. 43, l. 19. Donde dice La doctrina la ironía debe decir La doctrina de la ironía

Pág. 126, n. 47, l. 4. Donde dice com o debe decir como

Pág. 126, n. 47, l. 11. Donde dice un a debe decir una

Pág. 126, n. 47, l. 13. Donde dice no s debe decir nos

Pág. 127, n. 47, l. 2. Donde dice Lima, debe decir Lima",

Pág. 128, l. 4. Donde dice no un vanguardista debe decir no del todo un vanguardista

Pág. 128, l. 7. Donde dice clásivo debe decir clásico

Pág. 139, l. 5. Donde dice dice lectore2 debe decir lectores

Pág. 145, l. 12, Donde dice reticidad debe decir eticidad

Pág. 147, l. 12 Donde dice americanos debe decir americanos?

Pág. 149, l. 11. Donde dice lectura debe decir lecturas

Pág. 156, l. 20. Donde dice de autodestruye dice se autodestruye

Pág. 162, l. 2. Donde dice Fragmento capítulo debe decir Fragmento del capítulo

Pág. 174, n. 3, l. 3. Donde dice 23 debe decir 23.

Pág. 180, n. 8, l. 5. Donde dice Bello que debe decir Bello, que

Pág. 187, l. 4. Donde dice páginaa debe decir páginas

Pág. 190, l. 1. Donde dice posromántico debe decir postromántico

Pág. 191, l. 15. Donde dice debe debe decir deben

Pág. 197, l. 10. Donde dice sensatamente enlaza, debe decir sensatamente, enlaza

Pág. 205, l. 16. Donde dice de la palabra debe decir de la palabra, según el confuso esoterismo que Lezama utilizaba

Pág. 208, l. 17. Donde dice entreguerras visto debe decir entreguerras, vista

Pág. 208, l. 17. Donde dice posguerra debe decir postguerra

Pág. 210, n. 54, l. 9. Donde dice Lezama y mito debe decir Lezama define el mito

Pág. 210, n. 54, l. 10. Donde dice según la debe decir según lo

Pág. 211, l. 20. Donde dice sino la recepción debe decir sino la recepción del problema

Pág. 220, l. 9. Donde dice información de respecto debe decir información respecto

Pág. 224, n. 66, l. 7. Donde dice de dominio debe decir del dominio

Pág. 234, l. 8. Donde dice lengua americana). debe decir lengua americana.

Pág. 241, l. 5. Donde dice : Es Lo barroco debe decir : es Lo barroco

Pág. 252, l. 5. donde dice repetición la tradición debe decir repetición de la tradición

Pág. 255, l. 2. Donde dice una la debe decir una

Pág. 286, n. 118, l. 17. Donde dice tan sólo de política literaria debe decir tan sólo política literaria

Pág. 291, n. 123, l. 2. Donde dice culto debe decir culto antinorteamericano

Pág. 291, n. 123, l. 9. Donde dice de Meztu debe decir de Maeztu

Pág. 296, n. 125, l. 10. Donde dice las primera debe decir las primeras

Pág. 305, l. 7. Donde dice **precisábamos yq** debe decir **precisábamos ya**

Pág. 316, l. 1. Donde dice el argumento de este trabajo debe decir **La siguiente crónica de Martí, central para el argumento de este trabajo**

Pág. 324, l. 15. Donde dice **la** esquema debe decir **el** esquema

Pág. 325, l. 10. Donde dice **conunto** debe decir **conjunto**

Pág. 331, l. 17. Donde dice **atenuar a** debe decir **atenuar la**